

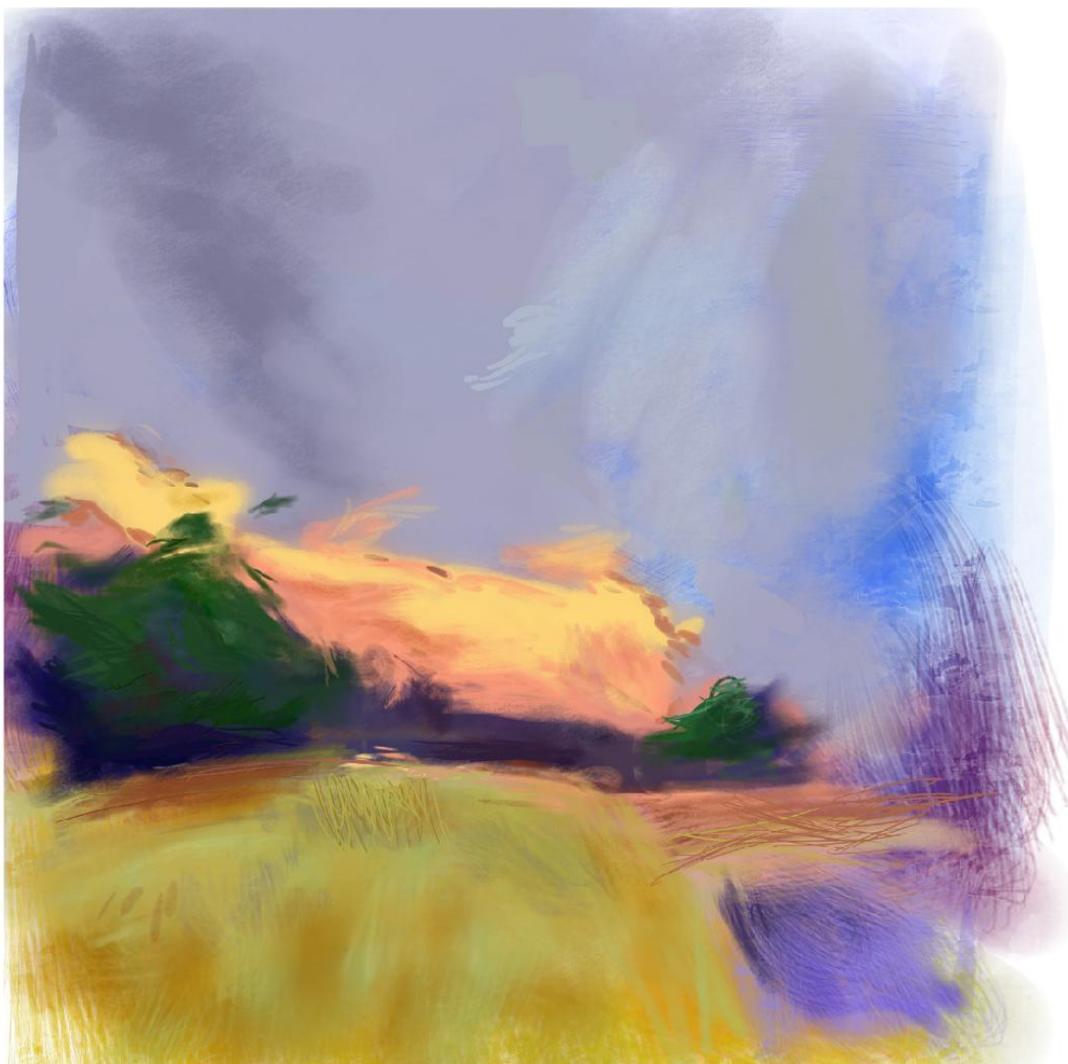
[hetero-
tópicas]

Revista del área de estudios
críticos del discurso

20
21

V4 N° 7

| LECTURAS DE/SOBRE PANDEMIA:
| ANTICIPACIÓN Y ANACRONÍA



Escuela de
Letras

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades UNC



Universidad
Nacional
de Córdoba

AUTORIDADES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE
CÓRDOBA

DR. HUGO OSCAR JURI

DECANA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y
HUMANIDADES

LIC. FLAVIA ANDREA DEZZUTO

DIRECTORA DE LA ESCUELA DE LETRAS

DRA. CECILIA PACELLA

VICEDIRECTOR:

DR. MARCOS CARMIGNANI

ÁREA DE ESTUDIOS CRÍTICOS DEL DISCURSO

COORDINADORA:

DRA. MAGDALENA UZIN

CO-COORDINADORA:

MGTER CLAUDIA ISABLEL ORTIZ

COORDINADORA DE HETEROTOPÍAS

DRA. MIRTA ANTONELLI

COORDINADORES DEL DOSSIER DE
HETEROTOPÍAS:

DRA. PAOLA CORTES ROCCA

DRA. ALICIA VAGGIONE

**REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS DEL DISCURSO
ESCUELA DE LETRAS - FACULTAD DE FILOSOFÍA Y
HUMANIDADES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE
CÓRDOBA - : ISSN 2 6 1 8 - 2 7 2 6**

Heterotopias v4 n7

COMITÉ ACADÉMICO

DR, RAÚL ANTELO, UNIVERSIDAD FEDERAL DE
SANTA - CATARINA, BRASIL

DRA. PAMPA ARÁN, UNIVERSIDAD NACIONAL
DE CÓRDOBA, ARGENTINA

DRA. LEONOR ARFUCH, UNIVERSIDAD
NACIONAL DE BS AS, ARGENTINA

DRA. CHIARA BOLOGNESE,
LA SAPIENZA, UNIVERSIDAD DE ROMA, ITALIA

DRA. CLAUDIA BRIONES, UNIVERSIDAD
NACIONAL DE RÍO NEGRO,
ARGENTINA

DR. MARIO CÁMARA, UNIVERSIDAD NACIONAL DE
BUENOS AIRES, ARGENTINA

DR. GABRIEL ALEJANDRO GIORGI, NEW YORK
UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

DR. ROBERTO GUTIÉRREZ VAREA,
UNIVERSIDAD DE SAN FRANCISCO, USA

Heterotopias v4 n7

DRA. ANA LONGONI, CONICET, ARGENTINA

DRA. ELVIRA NARVAJA DE ARNOUX,
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES,
ARGENTINA

DRA. CAROLINA REPETTO, UNIVERSIDAD
NACIONAL DE MISIONES, ARGENTINA

DR. RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE, PONTIFICIA
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO, CHILE

DRA. RITA SEGATO, UNIVERSIDAD DE
BRASILIA, BRASIL

DRA. MARISTELLA SVAMPA, UNIVERSIDAD
NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA

DRA. SILVIA TABACHNIK, UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA METROPOLITANA, MÉXICO

DR. GEORGE YUDICE, UNIVERSIDAD DE MIAMI,
ESTADOS UNIDOS

Heterotopias V4 n7

COMITÉ EDITOR

DRA. MIRTA A. ANTONELLI
DRA. MARÍA SOLEDAD BOERO
DRA. LAURA FOBBIO
DR. LUIS IGNACIO GARCÍA
DRA. GABRIELA MILONE
MAG. LUISA I. MORENO
DR. EDGARDO P. ROZAS
DRA. ALICIA VAGGIONE

EDITORES RESPONSABLES

DR. EDGARDO P. ROZAS
MAG. LUISA I. MORENO
LIC. LUCIA DAMBOLENA

COMITÉ DE APOYO

CORRECTORAS LITERARIAS:
CONSTANZA AGUIRRE
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
ROCÍO PALACIOS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

CORRECTOR DE IDIOMA INGLÉS
LIC. LUIS SANTIAGO MORENO REY
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

PRODUCTOR ARTÍSTICO
NICOLÁS GUGLIELMONE
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

**REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS DEL DISCURSO
ESCUELA DE LETRAS - FACULTAD DE FILOSOFÍA Y
HUMANIDADES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE
CÓRDOBA - ISSN 2618-2726**

Retirado del tiempo o eternamente presente, lo contemporáneo no establece una relación cómoda con el ahora sino que señala un desajuste, un descarrilamiento o un tiempo enloquecido que tiene algo de fantasmático. Sin hundirse en la melancolía de un pasado en el que todo fue mejor ni en la levedad perecedera de lo actual, la obra, la pregunta, el sujeto contemporáneo habitan el presente con distancia, con cierto anacronismo. Habría en lo contemporáneo, entonces, una inmensa potencia crítica: debido a ese particular desajuste con el ahora, lo contemporáneo estaría destinado a percibir el lado oscuro del presente la vez, a advertir allí la luminosidad de nuestro tiempo. Y es justamente en y, a este punto, que esta forma de pensar lo contemporáneo puede ser, también, el modo más certero de definir el campo de lo estético: su habilidad para captar las heridas, la dimensión traumática, las injusticias de nuestro tiempo y a la vez, su capacidad de ver allí alguna luz que se dirige hacia nosotros aunque sin llegar a alcanzarnos.

Con esta dimensión crítica y este momento utópico en mente, queremos pensar un corpus de objetos— algunas novelas, imágenes y films, pero también proyectos editoriales y culturales— que, producidos antes de la pandemia, nos hablan de ella. Se trataría de leer de manera esforzadamente anacrónica, el modo en que la potencia de ciertas obras u objetos pueden revisitarse para hablar, anticipadamente y a ciegas, de este presente pandémico. Es bajo estas coordenadas que queremos pensar tentativamente la especificidad de esta pandemia.

Coordinadores del Dossier

Heterotopias V4 n7

EDITORIAL

NOTA EDITORIAL - PÁG. 12

DOSSIER

“LECTURAS DE/SOBRE PANDEMIA. ANTICIPACIÓN Y ANACRONÍA”

PAOLA CORTES ROCCA , ALICIA VAGGIONE- PÁG. 27

ARTE Y VIDA. LOS AÑOS NOVENTAEN BUENOS AIRESFRANCISCO LEMUS - PÁG. 43

LA NOCHE DE LOS XAWARARI: NOTASSOBRE EPIDEMIOLOGÍA AMAZÓNICA

JENS ANDERMANN - PÁG.68

NOTAS SOBRE PANDEMIAS, MUNDOSY LITERATURAS JORGEJ. LOCANE - PÁG. 87

UN CLAMOR EN LA ZONA LIBERADA. IDENTIFICACIÓN MELANCÓLICA, DISCURSO DE ODIO Y REGOCIJO NECROPOLÍTICO EN LAS MARCHAS ANTI-CUARENTENA PABLO DANIEL SÁNCHEZ CECI- PÁG. 100

ENCIERRO, GÉNERO Y TECNOLOGÍA. UNA MIRADA CRÍTICA DESDE LOCURA Y TÉCNICA. BORDADOSDE LAS FOTOGRAFÍAS DE LAS HISTÉRICAS DE LA SALPÊTRIÈRE DE MARIANA ROBLES ANDREA TORRANO - PÁG. 121

**REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS DEL DISCURSO
ESCUELA DE LETRAS - FACULTAD DE FILOSOFÍA Y
HUMANIDADES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE
CÓRDOBA - ISSN 2618 - 2726**

Heterotopias v4 n7

DISTANCIAMIENTO SOCIAL: PAZ ERRÁZURIZ Y LA
EMANCIPACIÓN DE LA TRAMA FOTOGRÁFICA
JAVIER GUERRERO - PÁG. 142

COMINO
IRINA GARBATZKY - PÁG. 167

A CINCO HORAS LUZ DE DISTANCIA
MARTA DILLON - PÁG. 172

ARTÍCULOS

LÍNEAS DE TIEMPO, VUELTAS DE LECTURA,
CUERPOS EN SUSPENSIÓN
NORA DOMÍNGUEZ - PÁG. 183

LA DIVERGENCIA DEL ENTRELUGAR EN LOS
PERSONAJES DE STELLA MANHATTAN DE
SILVIANO SANTIAGO
ROSSANA NOFAL - PÁG. 197

LA CADENCIA EROICA DE LA ARRITMIA EN DIANA
BELLESSI AYLÉN PAMPÍN - PÁG. 208

MI PINTURA ES UN ACTO DE DESCOLONIZACIÓN: LA
ENCRUCIJADA CULTURAL Y POLÍTICA DE WIFREDO
LAM LAURA CATELLI - PÁG. 226

ARCHIVO Y PERFORMANCE: REFLEXIONES A
PARTIR DE DOS AMERINDIOS NO DESCUBIERTOS EN
BUENOS AIRES, DE COCO FUSCO Y GUILLERMO
GÓMEZ-PEÑA
MARCELO SILVA CANTONI - PÁG. 248

Heterotopias v4 n7

INTERVENCIONES TÁCTICAS SOBRE LA RELACIÓN
ENTRECANON, FILOSOFÍA Y ESCRITURA
ALEJANDRO DE OTO, PAULA C. RIPAMONTI -
PÁG.279

LASTRAMPAS Y LAS COSAS: CONVERSACIONES
ENTRE PONGE, HEIDEGGER Y ARENDT.
ARI ANGELINA COSTAMAGNA FERNÁNDEZ -
PÁG.302

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS PARA EL
ESTUDIO DE LOS DISPOSITIVOS EN EL CAMPO DE LA
SALUD MENTAL JAVIER EMANUEL SALUM, ALICIA
STOLKINER, AGUSTINA MARÍA EDNA D'AGOSTINO -
PÁG. 321

SOBRE NUESTRAS PIELES. LA ESENCIALIDAD EN
LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO MINERO
DÉBORA CERUTTI- PÁG. 343

ENTREVISTA

ENTREVISTA CON PANDEMIC DREAMS ARCHIVE
JOSÉ PLATZECK - PÁG 368

EL GESTO URGENTE CRÓNICAS DE MEMORIAS Y
RESISTENCIAS EN LOS PUEBLOS DEL CONTINENTE.
ENTREVISTA A PAULA MÓNACO FELIPE
MARÍA LAURA VILLA, NATALIA MAGRIN - PÁG 381

ZONA DE DEBATE

EL PUEBLO DEL RESENTIMIENTO Y LA REDENCIÓN
VERSUS LA EMANCIPACIÓN
BENJAMÍN ARDITI- PÁG. 401

VIVIR LUCHANDO
MOVIMIENTO NO A LA MINA - PÁG. 413

RESEÑAS

LA LIBERTAD Y SUS DEFENSAS: TODOS LOS
ESCENARIOS AL SUR
MARÍA VICTORIA BARUD - PÁG. 418

¿LA INTEMPERIE SIN FIN?
ADRIANA BORJA, AGUSTINA RUIZ BELLINGERI -
PÁG. 426

NANCY FRASER EN LA ENCRUCIJADA: CRRISIS DEL
CAPITALISMO, CRISIS DEL MARXISMO
ROBERTO CHUIT- PÁG. 432

"EL ARCHIVO ES TERNURA": FOTOS,LAZOS Y
AFECTOS EN UN MUNDO DAÑADO
PATRICIA ROTGER - PÁG.440

EXCAVACIONES POSCOLONIALES: ACERCA DE UNA
ARQUEOLOGÍA DEL MESTIZAJE
CATALINA SÁNCHEZ- PÁG.446

EL REFLEJO DE UNA PASIÓN INTACTA
CARLOS SURGHI - PÁG. 454

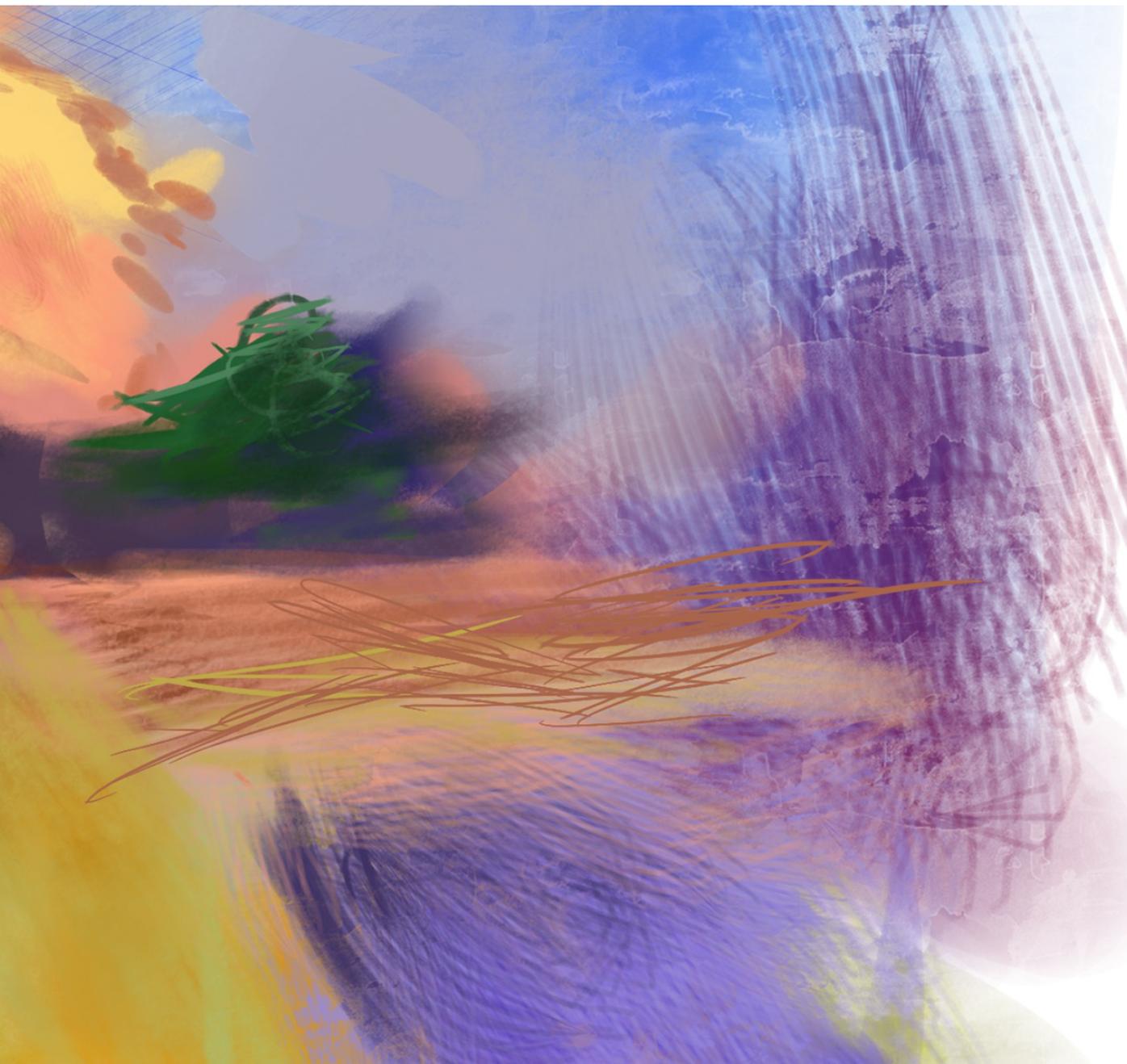
[hetero-
típicas]

Revista del área de estudios
críticos del discurso

20
21

V4 N° 7

Editorial



NOTA EDITORIAL

A mediados de 2020, Jean-Luc Nancy ya había tomado cierto pulso a la experiencia pandémica, que es también, aunque de algún modo otro, el tiempo de aparición de este número de *Heterotopías*:

es difícil hablar cuando la palabra deja ver su pobreza [especialmente cuando] la palabra es empobrecida por la pena y la tristeza, por la conciencia lancinante de la amenaza y de muertes que se añaden como una crueldad suplementaria a la crueldad ya tan activa de las hambrunas, de las persecuciones, de todas las demás epidemias, enfermedades endémicas y condiciones de vida infames. (Nancy, 2020 p.21)

Crueldad suplementaria, muerte extendida y muerte difusa que, con cada ola, con cada cepa, anexa nuevos blancos móviles derribando las divisorias sanitarias y los criterios que clasifican a las poblaciones de riesgo. Tramas de vidas singulares que se nos ausentan, como en un tapiz que se (nos) desteje, se (nos) ahueca; la muerte pandémica, que no cancela las otras muertes, parece, no obstante, signar un rasgo subjetivo, inter y trans-subjetivo, de aquello que se podría nombrar como *lo coetáneo* de la contemporaneidad: aneconomía de la vulnerabilidad, fenomenología de las pérdidas, geopolítica de la precariedad inflexionada en una siempre renovada torsión de la desigualdad.

“Hay una hora que no es aún la noche y no es ya el día, en que los muertos y los vivos pueden tocarse”, evocaba de memoria Juan Forn en “Morir es otra cosa” (2009, párr.2), “unos versos del poeta polaco y Premio Nobel Czeslaw Milosz (que quizá no fueran de él sino de otro polaco poeta y Premio Nobel, Zbigniew Herbert)”, escribía Juan en la contratapa del *Página 12*, un jueves 5 de marzo de 2009; Juan, que también se (nos) ha muerto, por otra causa que no le tributa al virus, este domingo pasado, 20 de junio. Por alguna argucia del azar, ese mismo jueves 5 de marzo de aquel 2009, en vecindad contractual, pero en la sección “país”, el *Página 12* publicaba “Los silenciados”, nota firmada por Horacio González, que casi sin darnos tregua, cuando ya no encontró el aire que otro Juan (Falú) nos pedía donar como amorosa energía, se (nos) fue este martes 22 de junio. Enorme, de talla fraguada con y por la historia y la política, habitando la pasión de la lectura, el (a)moroso cuidado de las potencias de la lengua, y la avidez de pensamiento amalgamada a la calidez de su

humana andadura, cómo no sentir que las palabras, definitivamente, restan empobrecidas por la pena y la tristeza.

¿Acaso esta pandemia no nos despoja, incluso, entre la anticipación y el anacronismo, de esta hora –cuando no es aún la noche y no es ya el día– del contacto posible, en ese umbral que disloca la vida y la muerte, con el aislamiento casi desaparecedor de lxs enfermxxs que precede a la muerte; o con esas formas espectrales en que hemos devenido unos para otros en y por el confinamiento? ¿Qué y cómo duelamos –se duela– en ese heterotópico emplazamiento, donde las muertes nos cogen ya fantasmagorizadxs por la virtualidad, y en el que no ha habido rituales de *convivio* en tanto y con deudxs, rituales de *convivio* ya suspendidos antes, en un tiempo inconmensurable hecho de no encuentros, de no estarse juntxs?

Según el itinerario del virus, entre lo macro y lo micro, y en los ritmos de sus mutaciones y oleadas, escribimos desde el sur, en ese suspenso que, sobre varios cientos de miles de muertxs –cuya suma no se corresponde con la inscripción de la muerte en nuestro psiquismo–, deja ver, comprensiblemente, el nuevo *pathos* que emana de las vacunaciones, inéditas emociones y sensaciones de alguna forma de inmunidad, con la incierta *auctoritas* del discurso médico y la tecnociencia.

Este número 7 de *Heterotopías* se abre con el dossier “Lecturas de/sobre pandemia: anticipación y anacronía”, a cargo de Paola Cortes Rocca y Alicia Vaggione, en el que, como lo señalan en su introducción, la interrogación por lo contemporáneo como distancia crítica, en el campo de lo estético y cultural, rodea la emergencia de la COVID-19, a la vez, como vector de trastocamientos y como prisma y conjuro de experiencias otras de la muerte extendida:

Cuando pensamos este dossier, tan marcado por la urgencia del presente, quisimos eludir el mandato de diagnóstico y de premonición –pareciera que hablar de la pandemia nos obligaría a decir no solo qué pasa sino también qué pasará– y abocarnos en cambio hacia la apertura de un campo de preguntas que vienen de la imaginación estética y cultural. La apuesta consistió en poner en juego una manera de leer esforzadamente anacrónica –y, por lo tanto, atenta a lo contemporáneo– que posibilitara visitar ciertas obras y objetos que, anticipadamente y a ciegas, dieran forma a este presente pandémico en el que la aparición de un nuevo virus y su deriva volvió a conmover nuestra manera de estar juntxs. (Cortes Rocca-Vaggione, p. 2)

Entre la “máquina urgente de decodificación de signos” que se activó en el campo médico y tecnocientífico con la emergencia de la COVID-19, y la distopía de “la

aldea global” que inscribió inauguralmente la aparición del HIV/Sida (Sontag, p. 99) erosionando los relatos celebratorios, hasta entonces monolíticos, de “la globalización”, entrecomillados nuestros que traen aquí la escritura introductoria de Cortes Rocca y Vaggione, el dossier monta, como un *patchwork* con puntadas de enlace de materiales diversos, entre la anacronía y la anticipación, zonas de tramas abiertas, paños respunteados; zonas nominadas a modo de señaléticas de lectura que no clausuran otros contactos, pues los textos urden hilos que se extienden, subtienden por contagios diversos.

A la primera de ellas, “De genealogías y legados”, contribuyen Francisco Lemus (UNLP-UNTreF) con “Arte y vida. Los años noventa en Buenos Aires” y Javier Guerrero (Universidad de Princeton) con “Distanciamiento social: Paz Errázuriz y la emancipación de la trama fotográfica”. Le sigue en su andar, “Relatos del fin de un mundo”, eje móvil que conjunta tres colaboraciones: el artículo de Jens Andermann (New York University), “La noche de los Xawarari: notas sobre epidemiología amazónica”, el texto de Jorge Locane (Universidad de Oslo), “Notas sobre pandemias, mundos y literaturas”, y, a manera de rodeo, el texto de Pablo Sánchez (UNC-CONICET), “Un clamor en la zona liberada. Identificación Melancólica, discurso de odio y regocijo necropolítico en las marchas anti-cuarentena”.

El artículo de Andrea Torrano (FCS-UNC-CIECS-CONICET), “Encierro, género y tecnología. Una mirada crítica desde locura y técnica. Bordados de las fotografías de las histéricas de la salpêtrière de Mariana Robles”, se inscribe en el “Vivir adentro”, tercera zona de este montaje; texto que dialoga, por dimensiones y elementos de vecindad, con el artículo de Guerrero ya referido. Finalmente, en “Los géneros en cuestión” se conjuntan, mestizas, dos otras formas discursivas para decir la pandemia, con otros registros y tonos: un relato de experiencia del contagio centrado en la pérdida momentánea del olfato, “Comino”, de Irina Garbatzky (IECH-CONICET-UNR); y un diario que registra el transcurrir de un tiempo incierto, “A cinco horas luz de distancia”, de Marta Dillon (Huerta agroecológica transfeminista Ni una menos/ *Página 12*).

La contribución del dossier se (des)borda en la sección “Entrevistas” de este número, en la que José Platzeck (UNC) conversa con lxs integrantes de “Archivo de Sueños de Pandemia”, artistas y pensadores provenientes de Brasil –Fabiane Borges, Livia Diniz, Tiago Pimentel y Rafael Frazão–, quienes vienen sosteniendo el

interesante proyecto de producir una topografía del territorio onírico en tiempos de diseminación del virus, a partir de la constatación, ya en los primeros meses de 2020, del trastocamiento de los lugares posibles para el trabajo de la imaginación colectiva, en el escenario del espacio público cancelado, los necesarios atravesamientos de fronteras para las relaciones políticas y la resolución del modo de resguardo de ese territorio despejado, esto es, el repositorio de dominio público con el registro histórico de los sueños.

Los artículos que hospeda este número en su sección general componen un interesante juego dialógico entre los campos críticos latinoamericanos de la literatura, la estética y también de la filosofía, y aportes que rodean un campo de problemas de las políticas discursivas en el terreno de la salud mental (episteme, institución y relaciones de saber/poder), y en el territorio doxástico del extractivismo de la megaminería, este último en la temporalidad regulada por el ASPO.

En “Líneas de tiempo, vueltas de lectura, cuerpos en suspensión”, Nora Domínguez analiza *Indicios pánicos* y “Rumores” de Cristina Peri Rossi, y *Mugre rosa* de Fernanda Trías, cuyas tramas se colocan en distintos tiempos históricos. En esas propuestas estéticas diversas, la autora reconoce las “heridas de una humanidad exhausta”, atravesada por contextos como la dictadura uruguaya, la Europa previa a la caída del Muro y una posible catástrofe biológica. Domínguez refiere a los textos que componen *Indicios pánicos* como “puesta en escenas y acciones de materiales diversos”, heterogéneos, en los que se desdimitan los géneros, las formas de la escritura componiendo “fragmentos que funcionan como tecnologías literarias que construyen un archivo” de experiencias que vaticinan el horror de la dictadura, en una reedición que vincula pasado y futuro. Al trabajar con “Rumores”, relato que integra el libro *Cosmoagonías* de Peri Rossi, Domínguez diseña una tríada singular compuesta por “lectura, ciudades y futuro”, a partir de la cual traza recorridos discursivos para analizar las tensiones entre vida, muerte y supervivencia –presentes en las tres obras abordadas–. En la lectura de la novela *Mugre rosa* de Fernanda Trías –donde el conflicto de la peste nos interpela particularmente–, Domínguez pone a dialogar las propuestas de ambas autoras, identificando en las obras resonancias en la inscripción política de los cuerpos que experimentan situaciones desoladoras, de peligro e inseguridad social, económica, afectiva, consecuencia de un “capitalismo insaciable,

extractivista y cultor de múltiples despojos y exclusiones de diferentes masas poblacionales”.

“La divergencia del entrelugar en los personajes de *Stella Manhattan* de Silviano Santiago”, de Rossana Nofal, aborda la producción crítica y literaria de Silviano Santiago, especialmente su ensayo sobre el entrelugar de 1971 y su novela *Stella Manhattan* de 1985. La apuesta singular del análisis de este artículo, evocando la idea de la crítica inmanente a la obra de Walter Benjamin, radica en vincular una experiencia de lectura de la novela con las mismas presuposiciones teórico-críticas del autor, esto es: leer la ficción con/desde el ensayo y viceversa. En este sentido, la categoría del entrelugar del discurso latinoamericano (tesis cultural que Santiago escribe en 1971) será el eje desde el cual se lee la configuración de los personajes de la ficción. Así, el artículo expone cómo la novela se vuelve el objeto de la categoría teórica, al mismo tiempo que la crítica pone en jaque las ideas de unidad y pureza. El abordaje de diversas confrontaciones binarias va dejando en evidencia, según la autora, que aquello que podía leerse como especulación crítica en el ensayo cobra materialidad en la ficción, especialmente en sus personajes desclasados. Finalmente, desde la recuperación de ideas de Rita Segato, el artículo aborda la movilidad del género desde una crítica a la concepción esencialista de la sexualidad, pero también de la lengua, el territorio, la identidad. Apostar por lo incierto, mantener su tensión, darle espacio a la “identidad de lo ambiguo” será entonces lo que Nofal propondrá en el anverso y el reverso de una misma moneda: el ensayo y la ficción de Santiago.

En el escenario posdictatorial argentino, así denominado retorno a la democracia, “La cadencia *eroica* de la arritmia en Diana Bellessi” de Ayelén Pampín, revisita el campo de la producción literaria signado entonces por la literatura escrita y firmada por mujeres. Su mirada crítica se propone visibilizar un fenómeno poco advertido por la crítica, según la autora, en lo relativo a la poesía argentina: el acontecimiento de la inscripción en “la superficie textual de huellas, rastros de sensibilidades, cuerpos, afectividades y deseos lesbianos que comenzaron a modular una voz múltiple y heterogénea”, considerando a *Eroica* (1988) de Belessi como el primer poemario en el que se constelan otras sensibilidades, otros cuerpos y deseos como expresión de lo múltiple y diverso desde la voz poética. En un doble movimiento, Pampín se plantea dos intervenciones. Por un lado, ensanchar las miradas de la crítica para la visibilización de “otras perspectivas desde las cuales leer el imaginario lesbiano

y su (re)presentación” y, por otro, un modo de asir el poemario desde la imbricada relación entre (auto)afirmación de la voz lesbiana en la superficie textual y las modulaciones de la temporalidad, esto es, una indagación de las figuras de *tempo*s de la escritura y el ritmo del poemario: la arritmia, el instante, la discontinuidad y la temporalidad circular.

“*Mi pintura es un acto de descolonización: la encrucijada cultural y política de Wifredo Lam*”, de Laura Catelli, aborda –desde una perspectiva decolonial y en franca crítica a las lecturas de corte culturalista– la praxis artística del mencionado artista en términos categoriales de “aisthesis decolonial”, desde un marco estético-político singular que nombra con las propias palabras del artista, a saber: “descolonización mental” en el campo del arte. Estudiando los desplazamientos cartográficos del pintor y analizando su producción artística (fundamentalmente desde la metáfora del pliegue que resulta operativa para atender a los elementos, rasgos y gestos disruptivos en los imaginarios del colonialismo), Catelli reconstruye las redes intelectuales, artísticas y políticas afroantillanas que Lam establece a lo largo de su vida. En este sentido, la autora apuesta por resituar a Lam dentro de los movimientos anticoloniales y antiimperialistas desde el análisis de lo que denomina *prácticas estéticas* en la búsqueda de la descolonización mental como una batalla que el mismo pintor nunca dejó de dar en el campo específico del arte.

En “Archivo y performance: reflexiones a partir de *Dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires*, de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña”, Marcelo Silva Cantoni analiza esa exposición inaugurada en 2020 en el Malba (Buenos Aires) – y que se puede visionar hasta septiembre de 2021–, en diálogo con otras *performances* como *La pareja en la jaula* y el archivo Gómez-Peña, que compone el corpus de estudio de su tesis doctoral en Letras. El autor plantea un abordaje crítico-reflexivo sobre la actualización de la propuesta de Gómez-Peña y Fusco en relación con los regímenes y dispositivos coloniales de poder que siguen operando en Latinoamérica y, en particular, en Argentina. Silva Cantoni reconoce “estrategias” de lo que denomina “movimiento anarquista”: por un lado, presenta el desmontaje discursivo del proceso creativo de la *performance* indagando, especialmente, en los efectos buscados y/o producidos en el público, cuando este resulta “objeto de estudio” en el marco de una “antropología inversa” (Gómez-Peña) o “etnografía inversa” (Fusco) que pone en jaque los “regímenes escópicos”. Por otro lado, se detiene en la

estrategia de montaje de la curaduría de la exhibición e interpela los materiales que componen el archivo de/sobre la *performance* en tensión con el “ordenamiento colonial del archivo”, para interrogar los comportamientos y performatividades instituidas y naturalizadas, el genocidio y abuso de las poblaciones originarias en la historia de nuestro país.

El artículo “Intervenciones tácticas sobre la relación entre canon, filosofía y escritura”, de Alejandro De Oto y Paula Ripamonti, retoma de Michel de Certeau su distinción estrategia/táctica para proponer, desde lo que llaman “reflexión o intervención táctica” un análisis de la relación entre canon y filosofía. Lxs autorxs proponen cuatro tácticas de intervención (canon, tiempo, método y escritura) desde las cuales reflexionan sobre las prácticas de normalización que demarcan y legitiman lo que estudian como “matriz disciplinaria” y que complejizan en términos de una “materialidad” textual, cultural, histórica y filosófica. Esa matriz es estudiada principalmente por la configuración del tiempo como categoría inmanente, en la cual subyace un modo determinado de concebir la temporalidad: occidental, progresiva, lineal, acumulativa, colonial. La necesidad de revisar esta categoría, introduciendo las marcas geopolíticas que signan cultural y contextualmente las prácticas disciplinares (en particular, desde la “diferencia” que constituye la “filosofía latinoamericana”), conduce al cuestionamiento de las nociones que operan al interior del canon; cuestionamiento que busca intervenir tácticamente en la visibilización y crítica del “linaje racista” que atraviesa el canon. En este sentido, la discusión no se dirige hacia las virtudes de un determinado método, sino a los modos de configuración de los archivos, las operaciones filosóficas que sostiene esa práctica y la materialidad de la escritura, históricamente neutralizada, modalizada, “monolingüística”. La apuesta, finalmente, será sobre la escritura como táctica que ponga en cuestión quién puede efectivamente hablar/escribir en este marco disciplinar, no solo bajo qué contrato de verdad, sino también discutiendo los modos de concebir la contemporaneidad de las voces y los territorios.

“Las trampas y las cosas: conversaciones entre Ponge, Heidegger y Arendt”, de Ari Angelina Costamagna Fernández, entrecruza reflexiones provenientes de la filosofía, la poesía y la estética en relación a una pregunta que se sostiene en su complejidad: la pregunta por las cosas, su conocimiento, su lenguaje. Con un método novedoso de lo que llama “la trama de una conversación ficticia entre tres autores”, el

artículo pone en escena esta problemática en el marco singular de una revisión de la fenomenología en las teorías convocadas. La exploración de los límites del saber de “lo humano” ante las cosas mismas expone *cuestiones* fundamentales: la cuestión epistémica, entrelazada con la cuestión poética (estética) y la ontológica. De manera sugerente, el artículo entrelaza la figura de la “trampa” (pero también su contrapartida y por eso mismo, su complemento: la “no-trampa”), figura desde la que se recorren las reflexiones sobre la cosa en la poética de Ponge, en diálogo contrastivo con diversas postulaciones de Heidegger; y finalmente, la puesta en cuestión de esta filosofía por parte de Arendt. Quien pretende no solo conocer, sino también producir un discurso sobre la cosa (en su cercanía), se enfrenta a esa trampa que hace las veces de madriguera y viceversa, a saber: los límites humanos del lenguaje y el saber, esos límites que justamente desplazan la centralidad del silencio de las cosas, para decirlo con Ponge. Enfrentar este problema sin caer en su trampa, sostener la reflexión en la vacilación que, lejos de obturar, habilita la reflexión y la crítica es uno de los propósitos de este artículo.

En una operación de intervención para los debates en el campo de la salud mental, y en la opción por la salud pública, el artículo “Consideraciones metodológicas para el estudio de los dispositivos en el campo de la salud mental”, de Javier Salum, Alicia Stolkiner y Agustina D’Agostino, da cuenta de delimitados y pertinentes elementos de los estudios foucaultianos del discurso que se han puesto a funcionar en la investigación concreta de la que surgen estas consideraciones metodológicas. En sus desarrollos, se evidencia con rigor la heterogeneidad de los dispositivos en términos de enunciados (lo discursivo) y visibilidades (lo no discursivo), estableciendo de manera pormenorizada los alcances definicional y operacional de esa máquina que es el dispositivo, así como la puesta en ejercicio del método extractivo (arqueológico) y el genealógico, para incorporar al saber las relaciones de poder. La inclusión en la dimensión teórico-analítica de “escenas”, además, construye en el dispositivo investigativo, lo que los autores denominan (y consideran) un *tejido o trama* teórica, y no un “marco”; para pensar un campo de problemas como lógica multidimensional (no un objeto de conocimiento ni una unidad discreta), y para, sin velar su estatuto controversial, sostener que el dispositivo posibilita, ética y políticamente, abordar condiciones de existencia y de ejercicio, en suma, prácticas y escenarios, en el dominio de las instituciones de salud mental.

Finalmente, la sección de artículos se cierra con “Sobre nuestras pieles. La esencialidad en la construcción del discurso minero”, texto en el que Débora Cerutti propone considerar las lógicas de acumulación en la reconfiguración discursiva –el “umbral pandémico del capitalismo extractivo”–, en relación con la megaminería transnacional en la Argentina, con una pertinente geo-referenciación en la provincia de San Juan, “núcleo duro” del modelo en nuestro país, en el escenario determinante de la pandemia y su regulación: el dispositivo del ASPO. En base a investigaciones precedentes respecto a las multidimensionales violencias desplegadas en territorios de un espacio sub-nacional (La Rioja, San Juan y Catamarca), la autora rodea en este artículo –con distancia crítica y desde experiencias socioterritoriales colectivas–, la noología a la que tributan, retroalimentándose, el discurso corporativo que enuncia el periodismo del sector y el gubernamental, en torno a los goznes entre “esencialidad” y “excepcionalidad”, reponiendo, desde la escena inaugural del artículo –su registro testimonial como becaria entrevistadora–, las trenzadas relaciones que operan sobre nuestros cuerpos, entre patriarcado, extractivismo y control social.

En “El gesto urgente. Crónicas de memorias y resistencias en los pueblos del continente. Entrevista a Paula Mónaco Felipe”, María Laura Villa (Archivo Provincial de la Memoria, H.I.J.O.S.) y Natalia Magrín (Archivo Nacional de la Memoria, UNVM, TecMe), conversan con Paula Mónaco Felipe en ese territorio dislocado de las mediatizaciones, entre Córdoba-Buenos Aires y el Distrito Federal, México, donde Paula Mónaco Felipe está radicada desde 2004. Periodista, militante de H.I.J.O.S desde su fundación, también es escritora, productora e investigadora y publica en distintos medios internacionales. Cuando fue invitada a este encuentro –conversación, con la proximidad de la amistad y la pertenencia a un tiempo y un linaje–, estaba registrando los hallazgos de fosas comunes, acompañando a madres de desaparecidos, como lo explicitan Villa y Magrín. La multidimensionalidad de la violencia –política, bélica, paraestatal y estatal, de corporaciones, desplazamientos forzados, desapariciones forzadas– es indagada, entre otras producciones, en sus investigaciones *Ayotzinapa, horas eternas*; y, como co-autora de *Let’s talk about your wall* y *Palabras como golpes, como balas*, tensa y entrama sus marcas biográficas con los escenarios infames del presente. Entre otras sensibles dimensiones, la conversación va constelando una praxis –periodística e investigativa– que se desliza entre la reflexión sobre el lugar de enunciación, el régimen de la verdad y el testimonio

en un cotidiano escenario de violaciones, en territorios mapeados por la ilegalidad y la clandestinidad, y la ética de la solidaridad ante los marcos de guerra que en ellos se despliegan, en una necrogeografía en la que (se) inscribe la región.

Un haz de luz también centellea, desigual, en la conversación. La nitidez con que se manifiesta la potencia migrante, referencial, de las luchas del movimiento de Derechos Humanos en la Argentina –cuyas reverberaciones se encarnan en pueblos guatemaltecos, colombianos, mexicanos, etc.–; y el cono de penumbra que inviste, desde el presente, la mirada interrogativa –entre la urgencia, la falta y la incerteza– acerca de qué (nos) adeudamos, qué modos ético-políticos de solidaridad e intervención en las cartografías de las violencias de la región no se están activando y por qué. Mientras cerramos este número, el Laboratorio de Genética Forense del Instituto de Medicina Legal de la Universidad de Innsbruck (Austria) informa, ratificado por el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) el segundo hallazgo de restos óseos, identificados, de un estudiante de “los 43” de la Escuela Normal, desaparecidos en Ayotzinapa, en cercanías de Iguala, Estado de Guerrero, a fines de setiembre de 2014.

Al momento de ejercerse esta tremenda, sanguinaria y brutal desaparición en la que confluyeron múltiples actores y fuerzas de “seguridad” con total impunidad, las organizaciones no gubernamentales de derechos humanos que acompañaban desde antes a poblaciones próximas no pudieron acceder a las zonas de desterritorialización del estado y desestatalización del territorio bajo el imperio minero transnacional.

En “Zona de debate”, como tejiendo lazos y produciendo ecos con otros textos de este número, compartimos “Vivir luchando”, un texto colectivo escrito por Vecinxs de Esquel que integran el movimiento NO A LA MINA, y que logró texturarse en esa emblemática ciudad chubutense en abril de este año, en desafiantes condiciones vitales y modos espurios del accionar gubernamental, en dispositivo de alianza con actores corporativos. Agradecemos muy especialmente, en medio de los embates y despliegues de fuerzas asimétricas, que quienes –con carácter de caso testigo para el país y la región– vienen invencionando y protagonizando modos de ejercicio de la acción colectiva, la participación ciudadana y las construcciones colectivas en defensa de los bienes comunes desde hace casi dos décadas, hayan encontrado el tiempo, la energía, los modos de sostener la palabra. Una palabra desde el entre, entre la lucha y la vida cotidiana, entre la asamblea y los espacios íntimos, entre el plano territorial y el

subjetivo; el cuerpo como zona de ciudadanía y de política de las pasiones, pero también, zona de inscripción de afecciones que se hacen letra, el cansancio, la impotencia, la pérdida de salud.

En esta misma zona de la revista, casi como envés del aporte encarnado del texto colectivo, se inscribe el artículo “El pueblo del resentimiento y la redención versus la emancipación”, de Benjamín Arditi (UNAM). El autor aborda la cuestión del resentimiento como fuerza generativa en la vida política, fenómeno que acontece cuando dicha experiencia se constituye en el articulador de un sujeto colectivo o *nosotros*, definiendo de manera negativa y hostil a otras identidades sociales. El autor recurre a la distinción que la lengua guaraní establece entre *oré* y *ñandé*, para reflexionar sobre diferentes formas de constitución de las identidades políticas, según estén orientadas por un anhelo excluyente o incluyente, respectivamente. Y articula esta distinción con la existente entre *redención* y *emancipación*, como orientaciones generales de una fuerza política. Mientras que ambas procuran soluciones o respuestas que suponen la transformación de una situación actual, solo la segunda incorpora la inclusión de manera primordial, en el sentido de una expansión de la igualdad en el goce de todo derecho conquistado. El artículo ofrece, en un breve pero estimulante recorrido conceptual, una mirada particular sobre algunas experiencias políticas recientes, mayormente identificadas como populismo de derecha.

Finalmente, en la sección Reseñas compartimos las lecturas de un conjunto de relevantes publicaciones que hacen resonancias y siguen tramando junto al resto de la Revista.

Patricia Rotger presenta el libro *Archivo de la memoria trans* (2020) y enmarca su lectura considerando la propuesta de Ann Cvetkovich en su libro *Un archivo de sentimientos*, que piensa el trauma no en un sentido patologizante, sino como un dolor psíquico, no solo físico, que nombra “las experiencias de una violencia política socialmente situada”. Desde allí propone situar la relación entre trauma, sexualidad y memoria en torno a este libro, que surge de la organización (con el mismo nombre) que ha recopilado y preservado digitalmente valiosa documentación y ha editado este libro a modo de álbum familiar, donde se muestra la vida cotidiana de las travestis desde los años cuarenta a los noventa. Rotger recorre las imágenes y las voces que atraviesan el libro, surcado por las marcas de la violencia en los cuerpos, pero también por las tramas de ternura que se fueron tejiendo entre sus protagonistas. Rotger

enfatisa la apuesta política y vital de esta publicación para repensar los materiales de memoria y al archivo como registro sensible (el archivo como ternura) de huellas y lazos entre comunidades que trascienden las generaciones.

Adriana Boria y Agustina Ruiz Bellingeri reseñan el esperado tomo de *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*, compilado por Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte (2020), que se propone la necesaria tarea de escribir una historia feminista de la literatura argentina, de los últimos treinta años. Las autoras subrayan la apuesta política de la publicación, donde se señala, entre otras variables, al feminismo como “un modo de leer que reorganiza saberes históricos, políticos, identitarios y literarios”, desarticula el canon literario hegemónico impuesto por las instituciones y por otras historias de la literatura, trazando nuevas genealogías y poniendo el foco en acontecimientos y problemáticas cruciales para pensar la literatura argentina contemporánea. Problemas y voces que fueron invisibilizadas históricamente y que, en este volumen, encuentran modos y formas de emergencia estética, sensible y política.

María Victoria Barud nos introduce al fecundo volumen *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. Argentina, Chile, Uruguay* (2020), editado por la Universidad de Padua (con motivo de sus 800 años de existencia). Este tercer volumen se focaliza en un conjunto de trabajos de investigadores e investigadoras del Cono Sur que vuelven presente una amplia gama de hechos escénicos particularmente acontecidos en las post-dictaduras. Como señala Barud, la publicación toma sucesos doblemente acontecidos, como hechos teatrales (situados, con estéticas y formatos disímiles) y como objetos de estudio (narrativas testimoniales, investigaciones y ensayos) que se conjugan y provocan resonancias en el campo de la memoria y sus devenires históricos y políticos. Se subraya, entre otras cuestiones, la potencia de estos trabajos por las articulaciones que suscitan entre las invenciones estético políticas desplegadas en diferentes países del Cono Sur y una zona de pensamiento atravesada por la demanda, la política y el deseo para sostener una conversación necesaria, en continuo proceso de retroalimentación y despliegue.

Roberto Chuit Roganovich reseña *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda* de Nancy Frazer (2020), destacando el diálogo que la autora establece entre tradiciones teórico-políticas emancipatorias que puedan permitir

allanar el camino para una teoría ampliada del capitalismo, en el marco de una constante revisión de los postulados marxistas. Frente a un panorama contemporáneo complejo (crisis económica que atraviesa el mundo globalizado desde el 2008 y crisis de hegemonía de las democracias occidentales, entre otros factores) donde la categoría conceptual de *capitalismo* vuelve a mostrarse como herramienta teórica indispensable, la apuesta de Nancy Fraser –subraya Chuit– se aboca a la tarea todavía no resuelta de ensayar el diálogo entre la potencia crítica del marxismo y las ideas provenientes del feminismo, el poscolonialismo y el pensamiento ecológico, proponiendo una nueva lectura *diagonalizada* del capitalismo para hacerle frente a los desafíos que plantea en el siglo XXI.

Catalina Sánchez propone una lectura de *Arqueología del mestizaje. Colonialismo y racialización* (2020) de Laura Catelli, en la que se marca la *deuda* que se genera cuando se estudia el concepto de mestizaje (tanto de los estudios latinoamericanos como de los estudios coloniales y poscoloniales) olvidando su pasado colonial. Para ello, el libro muestra un estudio comparativo entre discursos visuales y textuales, que incluyen crónicas, pinturas y cartas, de los territorios de Brasil, La Española, la Nueva España y el Perú, entre los siglos XVI, XVII y XVIII. Catelli –señala Sánchez– abordará entonces, el mestizaje a partir del problema de la colonialidad, realizando un estudio arqueológico que lo propone como dispositivo biopolítico colonial y explora los alcances de esta propuesta. En dicha exploración, Catelli excava en diversos textos e imágenes del archivo colonial, donde se enfatiza el carácter expansivo de la problemática abordada, por ejemplo, como estrategia de conquista que se mueve en los ejes de la sexualidad y la raza, en prácticas y discursos sobre el amor, el género, el sexo, en situaciones de dominación colonial.

Carlos Surghi elabora una lectura del libro de Miguel Dalmaroni *Patria o muerte. Escritos sobre literatura argentina* (2020), donde lo incorpora a la tradición de aquellos críticos literarios que se preguntaron sobre los vínculos entre literatura y política, a la vez que lo diferencia, quizá por las preguntas urgentes impuestas por el presente que habitamos, destacando el gesto crítico que lo sitúa un paso más allá. El libro retoma una vieja y profusa discusión, la del crítico y su tiempo en torno a la política, la historia, la literatura, la memoria, la violencia, lo popular, en sus complejas articulaciones. “*Patria y muerte* puede ir de Lugones a Zamba –señala Surghi– de Stendhal a Roberto Arlt, de Capusotto a Sarmiento, desde la mala fe de la institución

literaria a la pregunta por quién dice qué hay que leer”, y atravesar esas distancias de un modo ágil y por fuera de las reiteraciones o discusiones dogmáticas. Surgi subraya la acción de polemizar que adquiere una potencia inusitada en casi todas las intervenciones del libro, dejando entrever el eco que deja toda polémica más allá de lo dicho. Desde esta perspectiva, el libro muestra una acción superadora a determinados antagonismos que marcaron ciertos modos de lectura, y nos entrega –remarca Surgi– “el verdadero alcance de una lectura política: saber reescribir lo leído”.

Textos citados

- Forn, J. (5 de marzo de 2009). Morir es otra cosa. *Página 12*. Contratapa. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-120956-2009-03-05.html?fbclid=IwAR1_n11nD2-xcd_OkBWBSayFQg0yzbN4JmHdnT3Z6-0sNXT8rZmON2L__U
- González, H. (5 de marzo de 2009). Los silenciados. *Página 12*. País, subnota. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/120991-38585-2009-03-05.html>
- Nancy, J. L. (2020). *Un virus demasiado humano* (Víctor Goldstein, Trad.). Adrogué: Ediciones la Cebra.

Fecha de recepción: 14 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 25 de junio de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**[hetero-
típicas]**

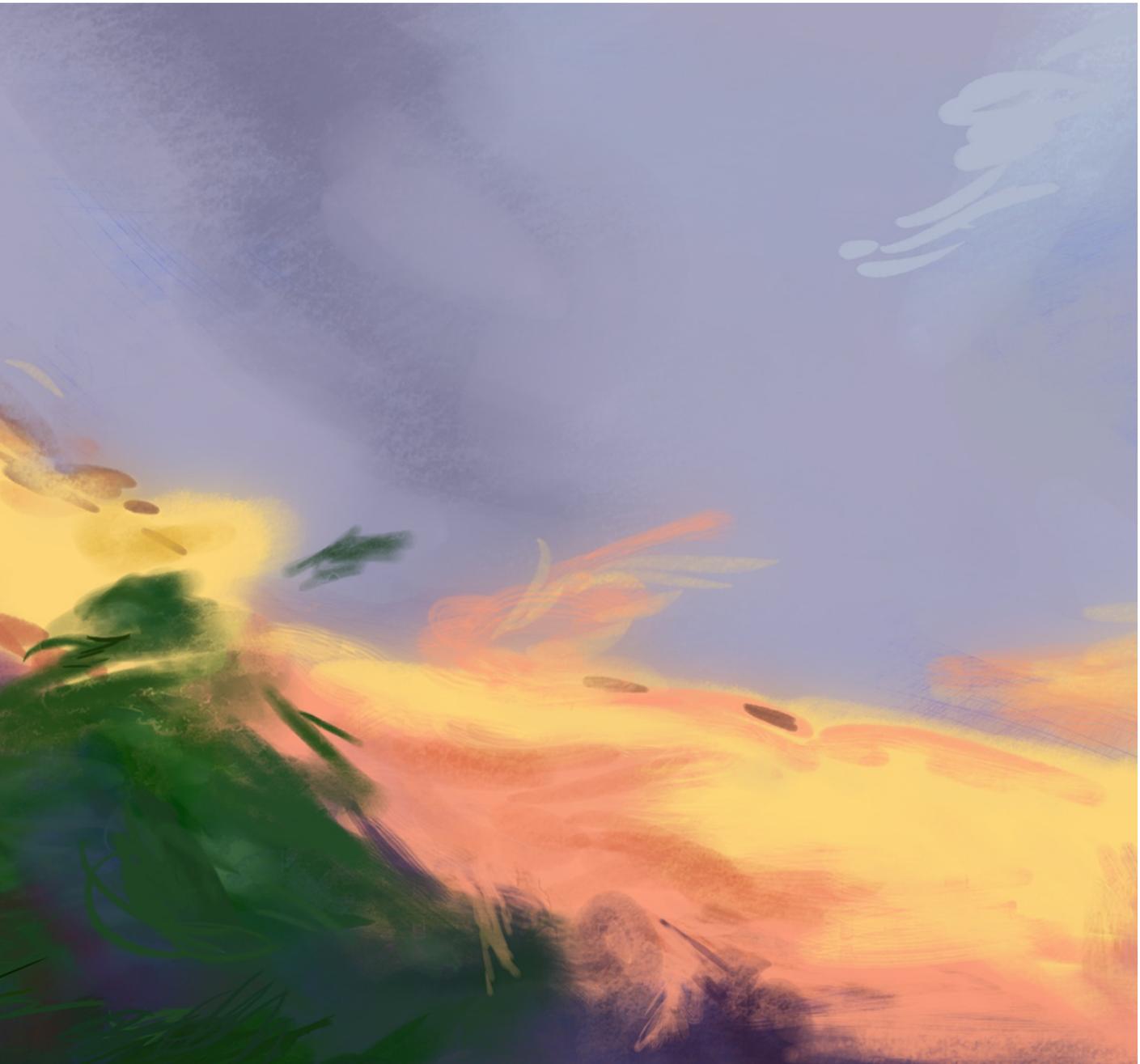
Revista del área de estudios
críticos del discurso

20
21

V4 N° 7

Dossier

Lecturas de/sobre pandemia:
anticipación y anacronía



LECTURAS DE/SOBRE PANDEMIA: ANTICIPACIÓN Y ANACRONÍA

READINGS ON/OFF PANDEMICS: ANTICIPATION AND ANACHRONISM



[Fotografía de Guido Piotrkowski]. (Buenos Aires, 2021). *Un atardecer de estos. Segunda Ola*

Retirado del tiempo o eternamente presente, lo contemporáneo no establece una relación cómoda con el ahora sino que señala un desajuste, un descarrilamiento o un tiempo enloquecido que tiene algo de fantasmático (Agamben 2009). Sin hundirse en la melancolía de un pasado en el que todo fue mejor ni en la levedad perecedera de lo actual, la obra, la pregunta, el sujeto contemporáneo habitan el presente con distancia y con cierto anacronismo. Habría en lo contemporáneo, una inmensa potencia crítica: debido a ese particular desajuste con el ahora, lo contemporáneo estaría destinado a percibir el lado oscuro del presente y, a la vez, a advertir allí la luminosidad de nuestro tiempo. Y es justamente en este punto, que esta forma de pensar lo contemporáneo puede ser, también, el modo más certero de definir el campo de lo estético: su habilidad para captar las heridas,

la dimensión traumática, las injusticias de nuestro tiempo y a la vez, su capacidad de ver allí alguna luz que se dirige hacia nosotros aunque sin llegar a alcanzarnos.

La emergencia de la Covid19 implicó una profunda transformación a escala global y nos puso frente a un acontecimiento singular que nos sacude con sus aristas más inéditas y a la vez, evoca otras pandemias –el VIH/Sida, la gripe española, la viruela, la fiebre rusa, la peste negra–, traumas sociales venidos del fondo de la historia mundial y personal. Cuando pensamos este dossier, tan marcado por la urgencia del presente, quisimos eludir el mandato de diagnóstico y de premonición –pareciera que hablar de la pandemia nos obligaría a decir no sólo qué pasa sino también qué pasará– y abocarnos en cambio hacia la apertura de un campo de preguntas que vienen de la imaginación estética y cultural. La apuesta consistió en poner en juego una manera de leer esforzadamente anacrónica –y por lo tanto, atenta a lo contemporáneo– que posibilitara visitar ciertas obras y objetos que, anticipadamente y a ciegas, dieran forma a este presente pandémico en el que la aparición de un nuevo virus y su deriva volvió a conmover nuestra manera de estar juntxs.

La especificidad del virus consiste en su poder de afectar la capacidad de lxs humanxs de respirar en un mundo que ya mostraba por doquier escenas de agotamiento y asfixia. Muy pronto, como Franco Bifo Berardi (2020) nos recuerda, el virus fue diseminándose y extendiendo su red de contagios a una velocidad inusitada: “provocando nuevos cierres en mareas sucesivas de este a oeste, desde China hasta el nuevo continente euroasiático, luego hacia el nuevo continente americano, primero el norte y luego el sur” (p.11). Como ocurre cada vez que una enfermedad adquiere dimensiones epidémicas, la aparición del virus (SARS Cov2) contribuyó a desestabilizar al saber médico y científico, fuertemente conmovido por la emergencia de una enfermedad (Covid 19) y lo obligó a poner a andar *una máquina urgente de decodificación* para entender los signos, las hipótesis de origen, los modos de transmisión, los test, los síntomas y su evolución, los grupos de riesgo, las formas de afección leves o graves, los efectos que produce en quienes se recuperan; entre otra multiplicidad de aspectos atravesados todos por un carácter dinámico y cambiante –agravado por las mutaciones del virus en nuevas cepas–.

Como bien sabemos, el aislamiento fue la forma predominante a la que se recurrió para evitar la propagación del virus. A su vez, y en un fenómeno inédito de aceleración del saber técnico específico, en los últimos meses del 2020 comenzaron a aparecer y autorizarse por los organismos correspondientes, las primeras vacunas que lograron ser eficaces. Mientras escribimos estas páginas, Argentina atraviesa una nueva ola de contagios en el borde de un incipiente invierno, al mismo tiempo que asiste a una campaña de vacunación –en el marco de un escenario mundial en el que las vacunas son un bien

valioso y escaso, distribuido según desigualdades geopolíticas– que avanza a un ritmo alentador.

El VIH/Sida que, según Susan Sontag (1989) fue uno de los primeros “precursores distópicos de la aldea global” (p. 99) constituyó la crítica más real y brutal a los proyectos solo celebratorios de la *globalización*. Retomando este carácter anticipatorio, el nuevo virus acelera aún más esta velocidad del VIH/Sida y se dispersa a escala mundial. A su vez, resignifica la *hiperlocalidad* al adquirir en cada enclave modulaciones y contornos específicos.

Genealogías y legados

En la discursividad en torno a la pandemia ha prevalecido un relato de enlace con la gripe española de principios del siglo XX como gran antecedente de la Covid, dejando de lado un poco sintomáticamente, las conexiones con una epidemia más reciente, la del VIH/Sida. Su irrupción conmovió la escena del fin de siglo anterior, introduciendo torsiones específicas entre los cuerpos, prescribiendo nuevas formas de cuidado y movilizándolo de modo incalculable afectos y sentidos, que contribuyeron –en un primer momento– a estigmatizar a quienes se vieron inicialmente afectadxs. En el ensayo, *El fantasma del sida* (1988) –escrito con el propósito de responder a las urgencias de ese/su tiempo–, Néstor Perlongher subraya la importancia de considerar una diversidad de cuestiones referidas a la enfermedad que exceden el plano médico: “se hace necesario, sobre todo, atender a las repercusiones sociales y sexuales de este consternador problema, que atañe a las relaciones entre los cuerpos y sus afectos” (p. 13).

Si para muchxs de nosotrxs la historia del VIH/Sida supone una experiencia vivida, lo que Francisco Lemus señala, en el artículo que abre este dossier, es la posibilidad de que para las generaciones más jóvenes se actualice un saber –bajo nuevas coordenadas– en torno a lo que “es el miedo a una enfermedad desconocida, que en ocasiones desarma la capacidad de acción, la vida en comunidad”. Una de las singularidades de la epidemia del sida fue la de atacar los cuerpos jóvenes. De ese impacto –previo a la aparición de los tratamientos farmacológicos que posibilitaron el devenir crónico de la enfermedad en el año 1996– han quedado innumerables registros. Todo el material de ACT UP –entre otros grupos activistas–, pero principalmente la narratividad de la película francesa *120 pulsaciones por minuto* (2017) escenifica la acción demoledora de la enfermedad sobre los cuerpos jóvenes y activa también un saber para las nuevas generaciones. Así, la pandemia

no sólo convoca un aparato de decodificación científico para entender su funcionamiento y un marco de lectura previo para que nosotrxs intentemos explicarnos nuestro presente, sino que activa también una suerte de *trasmisión transgeneracional*, un reservorio de saberes que parecía estar guardado en cuerpos anteriores y se pasa como legado a los que vienen. En coordenadas más próximas, las crónicas de Marta Dillon (2004) establecen correspondencias entre el trauma de las guerras, las desapariciones de la dictadura y las pérdidas de lxs afectadxs por la epidemia: “el sida le trajo a una nueva generación, el saber que los jóvenes, los amigos, también mueren. Así lo aprendieron nuestros padres cuando la dictadura genocida recortó su generación. Y antes también los que vivieron las guerras. Este dolor nos modela y nos enfrenta a lo que tenemos” (p. 73).

A partir de una serie de artistas que expusieron en la década del 90 en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas de la ciudad de Buenos Aires, lo que la intervención de Lemus subraya es una *activación micropolítica*, en la que la pérdida se convierte en potencia e invención de modos de continuar en ese tiempo finito. Las biografías que Lemus convoca –especialmente la de Omar Shiliro y Feliciano Centurión– revelan el corte abrupto de una vida sesgada por la enfermedad, al mismo tiempo que la apuesta estético-política que sus trabajos formulan. “Que en nuestras almas no entre el terror” dice una obra de Feliciano Centurión, que Lemus elige para acercarnos al espacio del hacer del artista y su fuga de la pintura de bastidor para optar por soportes textiles sobre los que borda y pinta. “Calor. Abrigo, protección. Soporte afectivo sensorial” son frases que, tramando la singularidad de un tiempo, se activan a modo de legado en el escenario actual. Además de su detención sobre estos artistas y sus contribuciones luminosas, Lemus recupera acciones puntuales como las que llevaron a cabo Roberto Jacoby y Kiwi Sainz en la campaña *Yo tengo sida* (1993-1995), a través de una agencia publicitaria ficticia denominada Fabulous Nobody. Las remeras estampadas con la leyenda, en un juego cromático que activaba instancias vitales, eran entregadas junto a un folleto que contenía información acerca del VIH. En un entorno en el que predominaban las fuerzas del estigma, la campaña era eficaz y habilitaba lazos solidarios con las personas que vivían con el virus.

La pregunta por *las formas del duelo* –que vuelve a conmovernxs hoy- atravesó la epidemia del VIH/Sida. La literatura sobre la enfermedad compuso respuestas tentativas, pero sobre todo -en la diagramación de ese tiempo pleno de afectos- contribuyó a generar un espacio colectivo para la elaboración del dolor. En una de sus puntuaciones, el artículo de Javier Guerrero que forma parte de este dossier, considera la figura de Lemebel para detenerse en el primer relato de *Loco afán. Crónicas de sidario* y leer, en la fotografía que Lemebel describe allí, el modo en que la enfermedad se activa como fuerza necropolítica.

Los saberes generados por la epidemia del VIH/Sida –cuyo virus todavía hoy coexiste entre nuestros cuerpos– se vuelven materia valiosa sobre este/nuestro presente en el que las pérdidas colectivas alcanzan nuevas aristas. Tal vez, volver hoy sobre este saber (siempre en su matiz diferencial) otorgue nuevas claves para interrogar los modos del duelo y la permanencia de un nosotrxs, en el marco de una pandemia en la que, en los casos graves, el final se precipita y la muerte sucede en soledad, muchas veces apenas mediada por dispositivos tecnológicos.

Relatos del fin de un mundo

La expansión de los contagios en la Amazonia –y la aparición de la cepa de Manaus– que los medios reportaron en los primeros meses de 2021 se conecta en la lectura de Jens Andermann con un encadenamiento de catástrofes –no solo epidémicas– que el crítico rastrea a partir del libro co-escrito por el intelectual, activista y chamán Davi Kopenawa y el antropólogo francés Bruce Albert, publicado en 2010. Testimonio, autobiografía individual y comunitaria así como relato de iniciación, *La caída del cielo*, nos introduce a la cosmología yanomami y desde allí ensaya un trabajo de traducción cultural que más que buscar equivalencias, propone navegar entre distintos órdenes. Se trata también de una pedagogía, de un esfuerzo por explicar a los blancos, eso que el extractivismo está haciéndole no sólo a ellos o a su mundo, sino al mundo. Efectivamente, el avance de la frontera de la explotación forestal destruye selvas y bosques, contamina los ríos y extermina a la tribu, ya que el contacto con los blancos propicia la circulación de enfermedades –gripe, sarampión, malaria, tuberculosis– para las cuales los yanomamis no tienen inmunidad. Surge de aquí, no sólo otra percepción de lo que existe, sino sobre todo, otra epidemiología posible. Al recorrerla, Andermann subraya –siguiendo a Viveiros de Castro– no tanto lo que podemos aprender *sobre* esta otra cosmovisión, sino más bien lo que podemos aprender *de* ella, *sobre* nosotrxs y *para* todxs. Detenernos en la epidemiología chamánica pone en escena, entre otras cuestiones, la tensión irreductible entre el individuo y la comunidad como conceptos operativos en el momento de producir intervenciones críticas, políticas y sanitarias. El individuo –que prevalece en el momento de reclamar la “libertad” de opción a vacunarse, el derecho a la “libre” circulación o la “educación” como servicio– fue algo que debió producirse entre los yanomami para llevar adelante las campañas de vacunación. Incluso la fotógrafa y activista Claudia Andujar ya en los años 80s había puesto su cámara al servicio de ese acto de identificación, que permitió

ligar un cuerpo y una historia clínica y sanitaria, para poner a andar una máquina de producir individuos, en una cultura en la que hasta el nombre propio es inestable y coyuntural. Si bien los yanomami son un grupo que resulta arrasado por enfermedades nuevas –que inmediatamente se vuelven pandémicas–, la cosmopolítica yanomami, basada en la comunidad parecería ser más adecuada para abordar esta catástrofe. Lo que el texto de Andermann revela es que *el sujeto biopolítico de la pandemia* es la comunidad, – inherente a frases como “inmunidad de rebaño”–, sujeto ausente, borroneado o lateral para el capitalismo contemporáneo.

A fin de cuentas, pensar los modos en que la pandemia transforma el mundo –desde la geopolítica contemporánea, las economías globales y regionales, las nuevas formas de circulación y cruce de fronteras, así como los detalles más inesperados de nuestra vida cotidiana– implica pensar primero –o también– qué entendemos por mundo. Forjado desde el humanismo y reinado de un sujeto que se atribuye el derecho de disponer de lo existente –para representarlo, explotarlo e incluso exterminarlo–, lo que llamamos “nuestro” mundo es nuestro, no porque nos pertenezca sino porque no es más que *un mundo posible*, resultado de una imaginación antropocéntrica cuyo agotamiento, la pandemia no hace más que subrayar con especial ferocidad. Y, a diferencia del mito de origen que ubica al virus como un experimento de laboratorio –que se escapó de ahí por error o voluntad perversa de oscuros intereses corporativos–, las explicaciones que conectan el pasaje del virus entre especies debido a los efectos de la destrucción sistemática de hábitats y barreras naturales, su circulación velocísima como efecto de un sistema económico globalizado y la imposibilidad de detener esa maquinaria productiva 24/7 para prevenir contactos y contagios, no le atribuyen la “creación” del virus a un agente humano. Pero sí, ubican la centralidad de lo humano y el mundo resultante, como condición para que el virus se haya vuelto pandémico.

En este sentido, la crisis global producida por la Covid-19, propone aquí Jorge Locane, sincroniza una percepción del fin del mundo como acontecimiento material e inevitable y las reflexiones sobre el fin de este/“nuestro” mundo, concebido por el –e instrumental al– desarrollo del capitalismo global. Definidas en el cruce entre la historia humana y una temporalidad geológica o planetaria, las nociones de capitaloceno, antropoceno e incluso tecnoceno –como prefiere Andrea Torrano– definen nuestro presente y son ya el nombre de un después. La pandemia entonces, podría pensarse en *una genealogía de acontecimientos que marcaron el fin de un mundo* –el que existía antes de la colonización europea, el que termina cuando surge la primera máquina de vapor o con la

bomba atómica, el de la Guerra Fría– y que exhiben la trama de esos mundos, sus lugares de enunciación y sus vocabularios.

Al revisar estos relatos surgidos del desastre –las crónicas del pueblo yanomami o de la civilización maya–, Andermann y Locane exploran las voces de los sobrevivientes. Esa paradójica condición del que perdura cuando su mundo se ha acabado exige, dice Andermann, la invención de nuevos lenguajes para entrar en alianzas con otros sobrevivientes. Por eso, la pregunta por el fin de un mundo también adopta *los tonos de la futuridad*.

Es difícil saber si de la pandemia saldremos mejores o incluso peores. Muchas voces imaginaron futuros post-pandémicos. Algunas señalaron la oportunidad que se abría para un cambio radical. Entre ellas, el notable vozarrón de Slavoj Žižek (2020) que sostiene que la pandemia es un golpe mortal para el capitalismo global y, al estilo *Kill Bill*, producirá efectos mortíferos pero no inmediatos. Son voces que señalan la oportunidad que brinda el presente para imaginar otros mundos, a partir de la solidaridad y la coexistencia, una suerte de terrapolis en la que las naturalezas y las culturas, los sujetos y los objetos no se consideren preexistentes a la red que los enlaza, como ya había proclamado Donna Haraway. Otras voces advirtieron, en cambio, acerca de las aristas más distópicas del fenómeno global. Entre ellas está la apresurada columna de Giorgio Agamben (2020) en la que se anuncia una ampliación autoritaria del estado de excepción, usando como excusa “una supuesta epidemia” (p. 17) y el más cauteloso ensayo de Byung-Chul Han. Allí, el filósofo surcoreano contrapone el fracaso europeo y el éxito de los países asiáticos en el manejo de la pandemia –en particular, el del “Estado policial digital” chino (p. 110)–, discute directamente con la interpretación de Žižek y anticipa, en cambio, una sociedad de control más precisa, basada en una biopolítica y una psicopolítica digital.

Lo notable fue el surgimiento de grupos que más que apostar por los beneficios de la nueva normalidad o señalar su dimensión catastrófica, bregan con insólita melancolía, por reinstaurar el mundo en el que vivíamos antes. En este punto, la pandemia visibiliza –pero también cohesiona–, como lo advierte Pablo Sánchez Ceci, una derecha que siempre había soñado con la restauración conservadora y que se había alzado, reclamando valores clasistas, patriarcales y xenófobos, en contra de las políticas de ampliación de derechos y de los movimientos de derechos humanos. Ahora, no sólo toma por asalto el espacio público –o incluso las instituciones democráticas, como ocurrió en Washington en enero de este año– sino que además se articula alrededor del odio como lazo fundante de su identidad política. Sánchez Ceci recorta el fenómeno de las marchas anticuarentena, desplegadas mundialmente, pero ancladas cada vez más en coordenadas singulares,

reacias y críticas a los gobiernos orientados al cuidado de la población mediante medidas sanitarias. Centrándose en el caso argentino, advierte la hiperlocalidad de este discurso cuando enlaza genealogías antiperonistas, antifeministas y toma como blanco el saber científico (ya lo hemos marcado antes, fuertemente urgido a leer el fenómeno pandémico y responder rápidamente), desacreditando las medidas de protección y construyendo a las vacunas como una amenaza o fuente de peligro. No es casual que estas manifestaciones se hayan realizado en las fechas patrias del calendario argentino: extendidos por todo el planeta, estos discursos del odio reivindican *significantes fetiches* del relato neoliberal (respeto, trabajo, libertad) pero articulados como *valores nacionales*. De hecho, cuando se detiene en la manifestación del 17 de agosto en la ciudad de Córdoba, Sánchez Ceci retoma las vueltas del odio tal como las piensan Gabriel Giorgi y Anna Kiffer (2020). Con el avance territorializado de los nuevos fascismos y la aceleración discursiva que le dan las plataformas digitales, esas vueltas interrogan frontalmente “los nuevos pactos democráticos con y a partir de los odios que hoy los dilaceran” (p.11).

Entre el odio y el cuidado, la pandemia redefine territorios, habilita sentidos, hábitos y vocabularios planetarios y, al mismo tiempo, instauro fronteras nacionales, provinciales y municipales. Se trata de un fenómeno que, tal como lo confirma la distribución de vacunas y como lo permite conjeturar el proyecto europeo de un pasaporte sanitario, redefiniría la geopolítica del planeta, para dejarnos un nuevo mapa, calcado y alterado, sobre el que dibujó la Guerra Fría durante cuatro décadas. Y sin embargo, dirá Marta Dillon en su diario de fuga, “Esto no es una guerra. Es un desguace. Un gigantesco desarmadero de la máquina de la humanidad. Una cáscara dura que dentro se desmorona”.

Vivir adentro

La pandemia volvió a subrayar –otra vez y de otro modo– las desigualdades entre los países ricos y pobres y en el interior de ellos, entre zonas prósperas y bolsones de pobreza, pero reinscribió esa desigualdad con el vocabulario de la bioingeniería y de la bioseguridad: quienes elaboran vacunas y quienes esperan comprarlas, quienes producen y acceden a insumos sanitarios y quienes no. Mientras esperaba el despliegue de un inmenso dispositivo de vacunación, el mundo estuvo guardado adentro. El cierre de fronteras y la limitación del desplazamiento abrió nuevas brechas entre las posibilidades de acceso a la tecnología –como salida virtual del espacio de aislamiento, para el desarrollo del trabajo y alguna forma de la vida social– y también redefinió los alcances de las tareas domésticas y

de cuidado, en algunos casos compartidas y en otros sobrecargando el trabajo de las mujeres. Andrea Torrano indaga justamente las relaciones de poder y género que se entretienen con la tecnología y el espacio. Su mirada se detiene para analizar el complejo carácter de un tiempo que *inmoviliza los cuerpos e intensifica el uso de la tecnología*. Subraya distintos aspectos en que la virtualidad se ha vuelto presente en una vida cotidiana mediada por aplicaciones que permiten desde el cobro de subsidios hasta la inscripción en el formulario de vacunación; y el modo en que la aceleración técnica permitió el desarrollo de las vacunas para la pandemia en curso. No obstante, el foco de su atención está puesto en las desigualdades sociales que, pre-existentes a la pandemia, se activaron y visibilizaron de otro modo.

A través de la obra de Mariana Robles, Torrano activa una instancia crítica en torno a la estrecha conexión entre tecnologías, cuerpos femeninos y espacios de encierro, iluminando lateralmente los conflictos surgidos cuando los hogares durante la pandemia se constituyen en espacios de opresión y riesgo. Lee en “Locura y técnica. Bordados de las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière” de Robles, una operación de desarticulación de la técnica fotográfica utilizada por Charcot como herramienta de representación, producción y gestión de la locura. Robles, en la lectura de Torrano, nos ofrece otro modo de mirar esas imágenes, a partir de la técnica del bordado. En el contrapunto entre la fotografía y el bordado lo que se moviliza es un pasaje desde un cuerpo capturado hacia otro que se resiste a la objetivación, o un desplazamiento en el que la quietud de la pose vibra de nuevos modos bajo una técnica que escenifica el cuerpo en movimiento. El bordado que en la obra de Robles devuelve el movimiento a las internadas de la Salpêtrière –y que en los reenvíos que habilita este dossier ya aparece en las intervenciones de Feliciano Centurión– actualiza una memoria de alianzas femeninas que confronta los modos de confinamiento y encierro.

Algo similar ocurre con las imágenes que Paz Errázuriz exhibió el año 2020 en la galería Il Posto de Santiago, bajo el título *Distanciamiento social*. En esa muestra, Errázuriz reunió las imágenes de *La manzana de Adán* (exhibida en 1987 y publicada en colaboración con Claudia Donoso en 1990) y *El infarto del alma* (de 1999, en colaboración con Diamela Eltit). Javier Guerrero aborda esas series, que capturaban los cuerpos producidos para desafiar el binarismo genérico y las barreras amorosas que podría imponer el hospital psiquiátrico. Movilizando una serie de pliegues de lo doble, que sobrevuela el maridaje entre la fotógrafa y las escritoras –y que van desde el espejo, la pareja, la noción misma de copia que funda el dispositivo fotográfico–, Guerrero arriesga una hipótesis acerca de ese nuevo doblez que agrega el título de la exposición de 2020 y que reinstala estas imágenes de los

80s y 90s en el centro de un conjunto de paradojas. Por un lado, advierte que el distanciamiento social es una medida anticuada y precaria –que no sólo viene del fondo de la historia y de los relatos sobre las pestes, sino mucho más cercana temporalmente, del modo en que las sociedades contemporáneas operan con la desviación de la norma–. Al presentarse como lo que está más a mano hasta la llegada de vacunas y tratamientos, el distanciamiento social exhibe la precariedad y la indefensión que todos tenemos ante lo inmanejable de la pandemia. Por otro lado, sostiene que esos “lugares” de donde proviene esa medida –el hospicio, el psiquiátrico– son espacio de un doble abandono y resultan ahora zonas de especial vulnerabilidad a los embates del virus. El presente se carga de anacronía, parece decir la muestra de Errázuriz, se vuelve un espacio y un tiempo plegado sobre sí mismo para recolocar en el corazón del ahora, espacios, temporalidades y formas de subjetivación que estaban confinadas en los márgenes de lo visible.



[Fotografía de Guido Piotrkowski]. (Buenos Aires, 2020). *Aquel abrazo*

Los géneros en cuestión

La pandemia genera una zona densificada de sentidos, múltiples discursos la nombran, vocabularios antiguos la revisitan, nuevos léxicos la modelizan. Desde su irrupción nos vemos atravesadxs cotidianamente por un sinnúmero de voces que afectan nuestro modo de estar, como si un nuevo espacio sonoro de diversas aristas se hubiera abierto, rodeándonos. Un espacio sonoro atravesado por el silencio, en un primer momento de la falta de lxs cuerpxs en el universo de lo público, en combinación con un ruido atronador que las escrituras en sus nuevos formatos virtuales intensificaron al extremo estableciendo nuevos cruces con el decir mediático de la prensa gráfica y la televisión.

¿Cuáles son los géneros de la pandemia? Obviamente, la noticia que promete jugosas primicias y conspiraciones, los discursos del odio fogoneados en las redes que – como propone Sánchez Ceci– gritonean formas de la ignorancia disfrazadas de valentía –en su inflexión antivacuna, conspirativa y anticuidados–, incluso el infograma con conteo de contagios y muertes. Por supuesto, el ensayo cultural y científico, académico y periodístico, tratando de producir marcos de inteligibilidad del presente. La referencia a la ciencia ficción es también recurrente: la literatura y el cine más recientes han producido imágenes que anticipaban la actual crisis planetaria. Entre el realismo y el cine catástrofe, películas como *Contagion* (2011) –a la que se refiere Jorge Locane– o *Virus* (2013) adelantaron algunas imágenes de la pandemia: el vaciamiento de las ciudades, la carrera por la vacuna, la guerra de fronteras y la inoperancia de ciertas administraciones de la crisis, incluso el posible origen del virus como efecto de la transmisión interespecies. Lejos del realismo o la anticipación, las sagas de zombies, que se multiplicaron en la última década, alimentaron una visualidad quizá más certera y desbordante sobre ciertos aspectos del presente: esa marca necropolítica a la que se refieren Locane y Andermann, su capacidad de reconfigurar comunidades y de instalar la figura del encierro y de la sospecha, su carácter sumamente regional y simultáneamente planetario, su dimensión apocalíptica y sus resquicios utópicos.

A diferencia de otras pandemias, la de la Covid19 está marcada por una increíble proliferación de fotografías de infraaficionadxs: ya no se trata de imágenes tomadas como parte de una práctica amateur que remeda a la profesional, sino de un continuo visual, que se integra ya no al mero registro sino incluso a la experiencia misma de la vida cotidiana, incompleta sin su imagen. Así, vimos la asombrosa anomalía: vimos cielos y ríos de otro color, sin polución, autopistas vacías y animales en urbes deshabitadas. Vimos imágenes simultáneamente utópicas y distópicas, porque mostraban cómo sería el mundo sin lo humano como fuerza de destrucción o sencillamente, cómo sería un mundo, futuro y

posible, sin nosotrxs. También vimos gente con barbijos en situaciones insólitas –paseando una mascota o mirando televisión–, parejas que se tomaban de la mano usando guantes quirúrgicos, festejos y velorios en plataformas virtuales. Tomada con una lente telescópica, una imagen emblemática de Guido Piotrkowski captura a una pareja besándose y nos recuerda otro tiempo en el que los roces entre los cuerpos no se recluían en el espacio privado sino que inmovilizaban el ajetreo de la calle, un tiempo en el que el ojo del fotógrafo acompañaba una caminata, en lugar de subrayar esta quietud de espía. Estas fotografías nos mostraron la alteración de la vida cotidiana, pero también su persistencia. Porque a fin de cuentas, las cosas seguían ocurriendo: celebraciones y protestas sociales, conferencias, conciertos y clases de yoga o de cocina.

Las imágenes de la pandemia están signadas por aquello que caracteriza a la visualidad contemporánea: la casi coincidencia entre el momento de la toma, el momento de su circulación y el momento de su recepción y comentario. El ritmo de la pandemia nos habilitó a leerlas como estampas del anticipo o de la retrospectiva: “esto era lo que pasaba acá hace un tiempo, esto es lo que pasará en los próximos meses” nos decían cada una de las fotos que giraban ante nuestros ojos. Y sin embargo, como sostiene aquí Javier Guerrero, la fuerza anticipatoria de la imagen –incluso su potencia de evocación, podríamos agregar– consiste justamente en su capacidad de no fijar sus sentidos, ni hacia atrás ni hacia adelante, sino de mantener ese efecto de latencia o de suspenso, esa promesa de una legibilidad inestable y recursiva, capaz de producir conexiones inesperadas. Si a fines de los años 80s, Laurie Anderson puso en el centro de su performance, la frase que William Burroughs había escrito veinte años antes –“language is a virus” –, el presente pandémico la reescribe en términos visuales: “la imagen es un virus”. Atravesando fronteras lingüísticas y culturales con una velocidad inédita, con su carácter global y su operatoria hiperlocal, la trama visual, replicándose a sí misma al replicar al mundo, nos ofrece algo del vocabulario con el que pensar el presente: una retórica de la viralización.

A contramano, la desaceleración de la escritura y su capacidad de captar lo que sucede en un aquí y ahora encuentra su lugar en ciertos dispositivos narrativos como la crónica y el testimonio, que tienen una larga tradición para narrar la enfermedad. Este dossier pone en diálogo las primeras crónicas de los indígenas sobre la llegada de los conquistadores, el relato de las oleadas intermitentes de enfermedades infecciosas que se vienen sucediendo en el territorio de la Amazonia y crónicas como las de Pedro Lemebel, que permiten leer la irrupción del sida en conexión con una serie de temporalidades no lineales en América Latina. “La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas y el sol por la gota congelada de la

luna en el sidario”, dice el epígrafe de *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996). El trabajo de Guerrero también trae la voz de Claudia Donoso, que introduce una fuerza más de destrucción sobre los cuerpos y el mundo: aquella que viene de la sacudida sísmica. “Llegamos a Talca una noche de julio (...) Sobre una columna de cemento, supuestamente una ruina, una loba romana. Rómulo y Remo rodarán mamando en el terremoto de 1985, un año después de nuestra estadía en la Jaula, el prostíbulo de Maribel, que también se convirtió en escombros durante el sismo”, dice Donoso en *La manzana de Adán*.

En esa articulación precisa entre lo singular y lo colectivo, entre un tiempo que se anticipa y algo retorna, la crónica posibilita no sólo la captación o el registro de la enfermedad, sus inscripciones políticas, sino también la indagación de sus formas singulares, la enumeración de los síntomas, el devenir de la experiencia del contagio. Llegadxs al escenario actual, en un escrito reciente, la escritora Alia Trabucco Zerán, mientras construye un relato de la experiencia del contagio, afirma: “es muy distinto enfermar sola que en el medio de una pandemia” (2020: párr. 26). La crónica posibilita entonces apuntar un decir que, diagramado desde lo individual, extiende sus formas para excederlo. La colaboración de Irina Garbatzky en este dossier se conecta con aquellas narraciones que, en clave singular, dan cuenta de la experiencia y de los síntomas de la Covid (una larga lista cuyos alcances no se terminan de definir mientras la pandemia está activa). La anosmia se encuentra entre los más extraños al mismo tiempo que entre los más extendidos. Certifica, aún antes de la respuesta del test, la presencia de la enfermedad. La escritura de Garbatzky extiende sus filiaciones a otros relatos sobre la pérdida del olfato y suma, sutil y puntualmente, dos ocurrencias maravillosas. Un tránsito que la lleva a los juegos de la tradición cubana y barroca sobre la comida y su escritura; y una evocación – que su sensibilidad, capta y lee– en torno a la imagen de un documental en la que Alejandro Urdapilleta es “invadido” por el recuerdo del cuerpo de Batato Barea que adviene a partir del olor. Y esta referencia a Batato reenvía otra vez a las pérdidas del VIH/Sida que retornan de innumerables modos a las páginas de este dossier y a nuestro presente.

Haciendo foco aún más en el detalle, puntuado por el ritmo del día a día y centrado en el Yo que escribe, el diario como género funciona como un recurso de supervivencia para transitar un tiempo marcado por lo incierto. Registro de lo minúsculo, el diario íntimo inspecciona las transformaciones de la vida cotidiana impactada en su centro, los modos de habitar, vestirse, estudiar, trabajar. El diario de Marta Dillon –incluído aquí– se instala en el pasaje entre dos ciudades: Berlín, a donde viaja, y Buenos Aires que, “a cinco horas luz de distancia”, la sigue llamando sobre todo en términos afectivos. El espacio de la casa que tanto ha aparecido en los relatos sobre esta pandemia oscila entre el lugar de protección

pero también de encierro y saturación. La casa que se desarma transitoriamente para iniciar el viaje, la nueva, “la asignada” cuyos muebles hay que mover y redistribuir para tornarla próxima, la que permanece activa en la memoria como ámbito abierto a la llegada de lxs otrxs, la que se imagina al final, ya no en la ciudad, para proseguir la fuga. Y sin embargo, lo que se había pensado como fuga reinstala, en otro escenario, los rituales cotidianos y presentifica los recuerdos de lo que quedó acá: cuando Dillon, junto con otrxs, inventaron, en el medio de la pandemia, una huerta transfeminista. La escritura de Dillon hace del compost de la huerta, una masa legible: “ese compost no es una metáfora de lo que hacemos a diario, inventar una vida común hecha de tareas, conflictos (...). Es una constatación. La prueba de que vivir es revolcarse, disolverse, estar en otrxs. Dañar, ser dañado, reparar. Abonar. Fundirse en el tiempo de la espera. Hacerse tierra en la tierra”.

Entre la fuga y el encierro, entre la vida común y el tiempo de la espera, entre lo absolutamente material y sus muchos sentidos, se dibuja la geografía del sueño como un territorio de sobresaltos y que capta algo de lo inquietante en un mundo cada vez más salido de sus goznes. Los sueños de Dillon, que contaminan el presente con mensajes del pasado, abren las puertas de este dossier y lo derraman incluso fuera de sus páginas. En la sección “Entrevistas” de este número de *Heterotopías*, José Platzeck dialoga con un grupo de artistas provenientes de Brasil que componen un “Archivo de Sueños de Pandemia”. El sitio digital, que alberga relatos de durmientes de más de 35 países, se activó –y sigue vigente– en los primeros meses del tránsito global del virus, cuando se comenzó a detectar, a partir de la experiencia del confinamiento, una intensificación de la actividad onírica. Tal como lo enuncian lxs integrantes del proyecto –Rafael Frazão, Fabi Borges, Livia Diniz, Thiago Pimentel– se trató de crear un repositorio de dominio público que registrara el movimiento de los sueños en ese primer momento de la pandemia, tan singular y abierto, a la emergencia de nuevas formas de la imaginación. El proyecto de carácter experimental y artístico excede la tradición psicoanalítica para diagramar enlaces con saberes provenientes de distintas sedes y tradiciones –el inconsciente maquínico de Guattari, los estatutos amerindios del sueño, los estudios espectrales– en un impulso por trabajar desde sistemas impuros y contaminados.

El archivo de sueños pandémicos, que señala la recurrencia de la persona y la casa, se desplaza de la mitología del individuo y el trauma para dejarse atravesar por la alteridad. Es una cartografía habitada por multiplicidades y sin la estratificación de la vigilia. Menos como metáfora y más como constatación, el universo de los sueños recicla materiales tomados de la imaginación visual y los relatos de y sobre la pandemia. Menos como teatro y más como fábrica, la politicidad de lo onírico recoge la anticipación y la anacronía y, a la

vez, las pone en suspenso para diseñar un tiempo distinto. Es una máquina de lectura que escapa del encierro y la monotonía y abre un tiempo de fuga hacia lo incierto, hacia algún porvenir y algún nuevo mundo.

(Córdoba / Monte Hermoso, junio 2021)

Bibliografía:

- Agamben, G. (2009). "What Is the Contemporary?". *What Is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford: Stanford University Press.
- (2020). "La invención de una epidemia". En P. Amadeo (Ed.), *Sopa de Wuhan. Pensamiento político en tiempos de pandemia* (pp. 17-19). Buenos Aires: ASPO, 2020. Publicado originalmente en *Quodlibet.it*, 26 de febrero de 2020.
- Berardi, F. (2020). *El umbral. Crónicas y meditaciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Charbonneau, H., Luciani, M.A. (productores) y Robin Campillo (director). (2017). *120 battements par minute / 120 pulsaciones por minuto* [Cinta cinematográfica]. Francia: Memento Films.
- Dillon, M. (2004). *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Norma.
- Giorgi, G. y Kiffer, A. (2020). *Las vueltas del odio: gestos, escrituras y políticas*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Han, Byung-Chul (2020). "La emergencia viral y el mundo del mañana". En P. Amadeo (Ed.), *Sopa de Wuhan. Pensamiento político en tiempos de pandemia* (pp. 97-111). Buenos Aires: ASPO, 2020. Publicado originalmente en *El País*, 22 de marzo de 2020.
- Lemebel, Pedro (1996) *Crónicas de sidario*. Barcelona: Anagrama.
- Perlongher, Néstor (1988) *El fantasma del sida*. Buenos Aires: Puntosur editores.
- Trabucco Zerán, Alia (2020) Me olvido de todo menos de mi cuerpo en Anfibia. Revista digital de la Universidad de San Martín. Buenos Aires. Recuperado de <http://revistaanfibia.com/cronica/me-olvido-de-todo-menos-de-mi-cuerpo/?fbclid=IwAR0Jly18gL80-8p-Uot5O-lcXe1XfRfaawgFgaUhnkP7CF2iBiRECvFch8>
- Sontag, Susan (1989) *El sida y sus metáforas*. Barcelona: Muchnik editores.
- Zizek, S. (2020). "El coronavirus es un golpe al capitalismo al estilo *Kill Bill* y podría conducir a la reinvención del comunismo". En P. Amadeo (Ed.), *Sopa de Wuhan*.

Pensamiento político en tiempos de pandemia (pp. 21-28). Buenos Aires: ASPO, 2020. Publicado originalmente en *Russia Today*, 27 de febrero de 2020.

Fecha de recepción: 1 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 10 de junio de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



ARTE Y VIDA. LOS AÑOS NOVENTA EN BUENOS AIRES

ART AND LIFE. THE 1990'S IN BUENOS AIRES

Resumen. A través de una serie de discursos, obras de arte y experiencias culturales que tuvieron lugar en Buenos Aires durante los años noventa, este artículo indaga en las relaciones estéticas y micropolíticas que presenta la emergencia del vih/sida. Se centra en el desarrollo de la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas y las diferentes formas de supervivencia y resistencia generadas en torno a la epidemia.

Palabras clave: arte contemporáneo argentino; micropolíticas; vih/sida

Abstract. Through a series of discourses, works of art and cultural experiences that took place in Buenos Aires during the 1990s, this paper explores the aesthetic and micropolitical relationships about the emergence of HIV/AIDS. It focuses on the development of the Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas and the different forms of survival and resistance generated around the epidemic.

Keywords: argentine contemporary art; micropoltics; HIV/AIDS

En abril de 1995, un mes antes de la reelección del presidente Carlos Menem, el crítico Pierre Restany visitó Buenos Aires por invitación de Jorge Glusberg, director en ese entonces del Museo Nacional de Bellas Artes. La ciudad experimentaba los contrastes de la sociedad bajo el signo del neoliberalismo. Franquicias extranjeras, grandes centros comerciales y barrios cerrados ostentaban el lujo artificial de la convertibilidad económica. En la otra vereda, los trabajadores sufrían la retracción de su salario y el desempleo. La reducción del gasto público y la política privatizadora hacían de la vida una experiencia inestable.

Habían sucedido dos atentados terroristas. El primero fue a la Embajada de Israel el 17 de marzo de 1992: 22 muertos, 242 heridos. El segundo fue a la Asociación Mutual Israelita Argentina el 18 de julio de 1994: 86 muertos, más de 300 heridos. Nada de esto impidió el triunfo electoral. El 3 de noviembre de 1995, hubo otro atentado en el que estuvieron implicados miembros de las fuerzas y algunos funcionarios de turno. Explotaron la Fábrica de Armamentos Militares de Río Tercero. La ciudad cordobesa amaneció repleta de esquirlas y municiones de guerra: 7 muertos, más de 300 heridos.

La lista podría continuar. Los años noventa fueron impunes y sangrientos. Faltaría un tiempo para que la imagen del gobierno se resquebraje por completo ante los escándalos de corrupción, el aumento de la deuda externa y el progresivo empobrecimiento.

Al momento de su visita, los vínculos entre Restany y el arte argentino eran estrechos. En 1964, el crítico participó como jurado de los premios de arte internacional y nacional organizados por el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. Un año después, publicó el artículo “Buenos Aires y el nuevo humanismo” en la revista *Domus*. El interés de Restany por el *pop*-lunfardo de Buenos Aires se materializó en un intercambio epistolar con la artista Marta Minujín (Gustavino, 2010). En 1988, volvió a visitar Buenos Aires para participar de las X Jornadas Internacionales de la Crítica organizadas por la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Aprovechando la oportunidad, Roberto Jacoby lo invitó a participar como jurado del Festival Body Art ideado por él junto con un numeroso grupo de colaboradores en la discoteca Paladium en el marco de los Museos Bailables de Coco Bedoya. Laura Buccellato, subdirectora del Instituto de Cooperación Iberoamericana, confidente de Restany durante la semana de 1995, cuenta que el panorama con el que se encontró el francés fue muy distinto al de los sesenta y la efervescencia de la posdictadura. Esta vez, todo le pareció decadente¹.

Entre cenas y copas, Restany visitó la galería Ruth Benzacar, la Fundación Banco Patricios y el espacio dirigido por su amiga. Una noche, asistieron los dos junto a Minujín a una fiesta en un restaurante de la costanera. Se celebraba el cumpleaños de la novia de uno de los ministros del presidente Menem (Restany, 1995). En la fiesta había famosos, políticos y empresarios. Marcas de lujo, cuerpos bronceados, cadenas de oro, pizza y *champagne* fueron parte del menú de la velada. Ante tanto derroche, Restany salió espantado. Al volver de su viaje, escribió para la revista *Lápiz* un artículo que escandalizó a la escena local: “Arte guarango para la Argentina de Menem”. El juicio del crítico quedó atrapado por el rechazo que le habían producido los rituales menemistas. La operación discursiva fue incisiva: colocó en una relación de causa y efecto los comportamientos suntuarios de la elite y el arte de una época. Borró lo específico del arte, su dimensión histórica y estética, en favor de construir una instantánea precaria del posmodernismo ilustrada en su mayoría por los artistas de la Galería del Centro Cultural Rojas, espacio dirigido por Jorge Gumier Maier que cobraba prestigio y enfilaba a un gran número de detractores². Restany desconocía cuáles eran las condiciones para hacer arte en Buenos Aires, cuán frágil era el horizonte de posibilidades en un país asfixiado por crisis sociales y económicas. Para los artistas, el glamour oficiado por el menemismo era

tan lejano como el neoconceptualismo y las propuestas artísticas de grandes esfuerzos institucionales de países como México y Brasil que se proyectaron con fuerza en las agendas globales.

En esta historia, hay una experiencia que pocas veces ha sido tomada en cuenta para entender el arte de la década: la del vih. Experiencia en tanto el virus es un agente de saberes, imágenes, afectos y temporalidades que muchas veces funcionan de manera orgánica, y otras veces se tensan, se contradicen, generan preguntas que aún no podemos responder. Hoy, que vivimos en una pandemia, podemos ser un poco más conscientes de lo que es el vih. No es que no lo sepamos, pero supongo que las generaciones jóvenes ahora saben lo que es el miedo a una enfermedad desconocida, que en ocasiones desarma la capacidad de acción, la vida en comunidad. El Covid-19 parece haber puesto en suspenso eso que conocíamos como *lo social*, las formas en las que las personas solíamos enlazarnos afectiva y materialmente. La peste subraya la vulnerabilidad de los cuerpos y nos empobrece mes a mes.

En cuestión de semanas, la actual pandemia marcó una temporalidad común que después se fragmentó y regionalizó según las oportunidades de cada nación, de cada grupo poblacional y clase. La crisis es global, pero tiene distintos calces. Durante el fin de siglo pasado, el vih produjo lo mismo. El tiempo simultáneo provisto por la figura de un paciente cero, buen mozo y cosmopolita, que conectó fronteras impensables, que unió a los ricos con los pobres a través de sus fluidos, rápidamente quedó desechado. El virus adquirió ritmos propios, se alojó de distinta manera en cada rincón del mapa. El fin de la historia —la promesa de una nueva era— mostró sus desajustes, generó un cortocircuito.

Entre los primeros años de la vuelta de la democracia y el transcurso de la década del noventa, la irrupción del vih transformó las relaciones sociales. El acelerado impacto sobre la población, en especial en los adultos jóvenes, propició la construcción de diferentes redes de activación a nivel nacional integradas por gais, trans, travestis y lesbianas, hombres y mujeres heterosexuales y familiares de personas con vih³. La inscripción cultural del virus entrecruzó saberes científicos, viejos mitos de la homofobia, discursos moralizantes y, como sostiene Gabriel Giorgi (2004), actualizó los sueños de exterminio que se proyectan sobre los disidentes sexuales. La presencia de activistas como los hermanos Carlos y Roberto Jáuregui, Ilse Fuskova y Rafael Freda en las calles y los programas de televisión fueron fundamentales para desactivar los estigmas generados por la prensa, las telenovelas y los estereotipos de las campañas oficiales.

Para mediados de la década, el grupo de artistas de la Galería Rojas se vio atravesado por el VIH. El escenario fue paradójico. A medida que los artistas lograban una mayor visibilidad, enfrentaban la proximidad de la muerte. En 1994, fallecieron de causas relacionadas al sida, Liliana Maresca y Omar Schiliro, dos años más tarde murió Feliciano Centurión. Junto a la muerte de amigos jóvenes, amantes y colegas se experimentaba incertidumbre, discriminación y desamparo institucional. Se generaron heridas colectivas y procesos de duelo que en la memoria se mezclan con las marcas de la represión de la última dictadura militar.

A diferencia de otras regiones donde el desarrollo crítico del virus se situó hacia finales de los años ochenta, en Argentina el crecimiento marcado de la enfermedad se presenta en el transcurso de años noventa. Hacia 1996, este proceso comenzó a modificarse a través de la implementación de la terapia combinada y un acceso gratuito que llevó años de nuevas luchas⁴. En un contexto condicionado por la racionalidad neoliberal, en el cual criterios como modernización, competencia, consumo y buena imagen se establecieron como una forma ideal de ciudadanía, la irrupción del virus puso un límite inmediato a la existencia. El día a día de los guarangos de Restany tenía que ver más con la supervivencia que con los beneficios directos de la convertibilidad económica.

A través de este panorama, en las páginas que siguen indago en una cuestión clave que atraviesa al arte argentino de los años noventa: la micropolítica⁵. Hay un doble movimiento, que no siempre es exacto, que caracteriza a las trayectorias de los artistas y sus obras, que entrelaza el arte y la vida sin las exigencias de la vanguardia. La subjetividad se proyectó en los temas, las operaciones, los materiales, los discursos y lo personal adquirió una jerarquía inédita en la representación. Esto no significó una retirada de la política con mayúsculas, tampoco la evasión total de lo público, sino el ingreso de la micropolítica como forma legítima de ordenar los signos de una época. Mientras estas transformaciones se afianzaron, el VIH avanzó sobre los cuerpos. Se creaba de manera vertiginosa, pero también se vivía al día. Me interesa indagar en ese anudamiento entre el uso informal de la política, la amistad y el sentimiento de un grupo reducido. ¿Cómo trazar puntos de encuentro y acuerdos con una sociedad que estigmatiza? Incluso, ¿cómo hacer arte cuando la enfermedad deteriora la vida?

El metro cuadrado

Una de las imágenes que aún circula entre los especialistas de los años noventa es la del *metro cuadrado*. Están los que han polemizado pensándola como una forma de individualismo y los que ven en ella la cultura de lo cotidiano que aún pervive en el arte contemporáneo⁶. El metro cuadrado fue una expresión utilizada por Marcelo Pombo durante una charla pública en la Fundación Banco Patricios en abril de 1994. El marco: la exposición *906090* curada por Elena Oliveras, una propuesta alejada del historicismo que estableció cercanías y distancias entre los referentes del Di Tella y los jóvenes artistas. En el catálogo de la muestra, Oliveras sostuvo una idea recurrente en años donde las teorías posmodernas acapararon las bibliotecas: el pasaje del espíritu utópico —asociado la modernidad— al espíritu de defensa de las nuevas generaciones ante la disolución de los programa radicales (Oliveras, 1994)⁷.

La charla fue moderada por el crítico Jorge López Anaya —que para ese entonces había acuñado la idea de arte *light*— y también participaron León Ferrari y Luis Felipe Noé⁸. En la mesa se desplegaron las miradas de los artistas sobre sus obras y el compromiso social del arte. Andrea Giunta, que formaba parte del público, años después relató brevemente el clima del encuentro. Ferrari señaló que la Biblia era el fundamento de la violencia en Occidente, Noé discutió con López Anaya, ya que el crítico dio a entender que era un artista póstumo de sí mismo, y Marcelo Pombo afirmó que “no le interesaba nada que sucediera más allá de un metro de distancia de él mismo” (Giunta, 2009, p. 247).

Como adelanté, en su momento esta afirmación fue tomada de manera negativa. Se adjuntó a los efectos discursivos del término *light* y se hizo extensiva a las preocupaciones de los artistas de la Galería del Rojas. La frase circuló de diversas maneras, siempre desprovista de las oraciones que permiten comprenderla mejor. A comienzos de 1995, Pombo mantuvo una larga conversación con Oliveras que fue grabada y transcrita en la trastienda de la exposición *1999: fin de siglo*, también realizada en la Fundación Banco Patricios. El artista aclaró a qué se refería con su interés por lo más próximo:

Lo dije porque me sentía como una isla, con todo lo que tiene de aislado una isla y pensaba que a mis semejantes les pasaba lo mismo, y también lo hice como reacción a un comentario de León Ferrari, que planteó una ética absolutamente solidaria y comprometida, y comenzó a enumerar las cosas con las que él se sentía consustanciado, como por ejemplo las mujeres golpeadas y los problemas

indígenas. Mi experiencia personal es otra; estoy desilusionado de los compromisos en abstracto. A mí, mi vida todo el tiempo me mueve el piso y me supera. Todo lo que tengo a mí alrededor es importante. Para mí lo prioritario es mi conducta ética y me retrotraigo a lo mínimo y elemental, que es con lo que puedo estar comprometido seriamente y no como una cosa declamatoria. Cuando hablo de este metro es que estoy a kilómetros del problema de un aborigen argentino. Sería absolutamente fácil y aliviador de mi consciencia algún tipo de declamación, firma o exposición en donde yo sea solidario con el aborigen. La talla de uno, la ética, se ve en el *ring* en que se está, en el chiquero, en el barro. Cuando hablo de ese metro, hablo de mis vecinos, de mis amigos, de mis amigos enfermos de sida, de mis colegas en la plástica. (Pombo, 1995, p.4)

En las palabras de Pombo subyace una moral minoritaria que es clave para comprender el protagonismo que adquirió la subjetividad en el arte de Buenos Aires (su ingreso real, descarnado, con pocas mediaciones intelectuales)⁹. La idea del metro cuadrado es la imagen del desplazamiento de los grandes temas —muchas veces gastados por los significantes vacíos, secuestrados por las masculinidades heroicas— en favor de gestos mínimos y personales que no se desligan de la primera persona —en tanto ésta es una garantía de la identidad— y tampoco renuncian a la capacidad de transformación de la cultura.

Un posible origen para esta idea, como emergente del discurso de los artistas del Rojas, puede encontrarse en las prácticas contraculturales y el activismo gay de artistas como Gumier Maier y Pombo en los primeros años de la vuelta de la democracia. Fue en esos años donde comenzó a construirse una matriz de imágenes y saberes marginales que se proyectó con fuerza en la escena de los noventa. Al interior del Grupo de Acción Gay (1983-1985)¹⁰ y en la cartografía donde éste se insertó, los artistas se distanciaron de las lógicas mayoritarias, en especial de los discursos que hicieron del pensamiento heterosexual una forma de vida dominante¹¹. En esa experiencia, como en tantas otras de los homosexuales que atravesaron su despertar sexual en una sociedad convulsionada por la lucha armada y el terrorismo de Estado, se produjo el rechazo a los comportamientos y los rituales que configuraban la política tradicional y los canales oficiales de circulación del arte y la cultura.

Justamente, uno de los efectos inmediatos de la vuelta de la democracia fue la posibilidad de acción, en diferentes grados y esferas, de personas hasta antaño relegadas por su género, su identidad sexual y también su condición de clase —como es el caso de Pombo, gay, profesor especial, proveniente de una familia de clase trabajadora que vivía en un monoblock de Boulogne, provincia de Buenos Aires (Cerviño,

2017) —. Para el sociólogo Didier Eribon (2004) la moral de lo minoritario es un conjunto de costumbres y normas que caracteriza a los sujetos atravesados por un interés profundo por lo cercano y una indiferencia por el imaginario social y político en el que son tratados de manera degradante. Esta moral traspasa lo gay, incluso la disidencia sexual, la podemos encontrar en grupos y sectores que ocupan una posición subalterna. Los alcances de esta moral fueron más allá de las relaciones sociales, no solo se situaron en las formas del *camp* y la cultura *underground*, sino en la producción de un discurso crítico con respecto al *status quo* y la apelación a imágenes carentes de prestigio en la autonomía moderna del arte. Se estableció un perfil de artista paradigmático en el arte argentino: artesano, decorador, *freak*, etcétera. Ante el desarrollo del giro social del arte en las agendas globales y el tratamiento homogéneo del multiculturalismo (Katzenstein, 2003 y Bang Larsen, 2016), el metro cuadrado involucró una posición sobre lo cercano, sobre la amistad y los vínculos creativos que se generaron en los contornos de lo local.

El metro cuadrado ilumina la posibilidad de modelación de los sujetos, minorizados por la cultura patriarcal, en una comunidad reducida que estableció políticas del cuidado y estrategias de supervivencia. Implicó un trabajo sobre lo más próximo, esto se evidencia en las respuestas artísticas al vih Las afinidades se presentan en las operaciones y los materiales elegidos, en la mirada positiva sobre formas desprestigiadas por su relación con el *mundo femenino*, la *baja cultura*, las superficies cotidianas, la intimidad que puede resultar ominosa: una indefinición estética y disciplinar que el arte contemporáneo ha sabido jerarquizar.

Al interior del metro cuadrado subyace la capacidad de representar mundos personales en los que el drama es atenuado con el humor y el gesto errático de las imágenes se distancia de la nobleza de los comportamientos. Esta actitud no solo reorganizó los signos del arte, sino también propuso nuevos modos de hacer público lo personal y recuperar la belleza desde un lugar popular sin idealismos.



Marcelo Pombo, *Baldosa*, 1996, baldosa pintada con esmalte sintético y moños de acetato sobre exhibidor de plástico, 20 x 20 cm. Colección particular.

Salud

¿Quién fue Omar Schiliro? Es una pregunta que circula de manera frecuente en el mundo del arte y entre tantos otros que se han cruzado alguna vez con su obra. Poco es lo que sabemos de él, su paso fue fugaz. En 1991, cuando tomó noticia de su diagnóstico de vih positivo, Schiliro se involucró en el arte y comenzó de manera frenética a producir obras. Expuso por primera vez ese mismo año en la muestra colectiva *Bienvenida primavera* en la Galería del Centro Cultural Rojas y luego en otras salas de Buenos Aires. Falleció a los 32 años como consecuencia del sida. Gumier Maier, su pareja, conservó en su casa gran parte de sus obras y resguardó en una pequeña caja unos pocos documentos que dan cuenta de su labor en los primeros años noventa. Otros papeles —

quizás los más tristes, pero llenos de dicha— evocan la despedida que recibió de sus amigos. Schiliro dejó una marca en la memoria artística de Buenos Aires.

Hay algo en torno a su figura que resulta indescifrable. A primera vista sus obras son enigmáticas, nos atraen, no sabemos por qué pero generan encanto. Luego, cuando empezamos a ver con más atención los materiales con los que están hechas, nuestra relación se vuelve más cercana. Poseen un trabajo artesanal excéntrico: se asemejan a esos objetos que uno conserva en su casa por su rareza y porque, cada vez que alguien los ve, ocurre una revelación. Podrían ser parte de una escenografía de ciencia ficción, lámparas de alguna decoración estrambótica y el cáliz de una religión misteriosa. No lo son pero están ahí, el tiempo pasó y se volvieron más frágiles, sin embargo su exuberancia se mantiene intacta.

El recorrido de Schiliro está atravesado por distintas precariedades que nos proponen un desafío. Es un artista que produjo durante un período muy breve pero que fue crucial para el desarrollo del programa artístico de la Galería del Rojas. José Esteban Muñoz (2009) indaga en ese anhelo redentor y utópico que encontramos en los momentos más efímeros de la intimidad, incluso en las experiencias estéticas que a veces escapan al ojo historicista; gestos *queer* que sostienen la vida en contextos que atentan contra la existencia y que apuestan por la belleza en tiempos compartidos por grupos pequeños. Por lo general, podemos ver esta condición imaginativa en personas que han vivido por fuera de los marcadores sociales convencionales. Schiliro es un artista arquetípico de la Galería del Rojas porque expandió los límites de su imaginario — gracias a una posición ajena al mundo del arte— al mismo tiempo que diseñó una forma de supervivencia. Esta fue una de las respuestas al virus: la invención de una vida más bella. Esta idea no significa inscribirse en una posición romántica con respecto al arte, sino todo lo contrario, pensar cómo la identidad, la sexualidad y la enfermedad funcionan como un nexo de producción, una manera de afirmarse para compensar los efectos de una realidad poco favorable.

Schiliro nació en un hogar pobre de Villa Lugano sostenido por una madre soltera. Su madre era testigo de Jehová, religión que él no profesó pero que marcó un interés hacia diferentes religiosidades y corrientes como la *New Age*; formas místicas que atraviesan a su producción. En los primeros años de los ochenta, trabajó como disc-jockey y bailarín en discotecas del Gran Buenos Aires. Más adelante empezó a confeccionar collares y pulseras, objetos únicos sin ningún patrón que comercializaba en locales y ferias del país que recorría en colectivo. En 1985, conoció a Gumier Maier en la

redacción de la revista *Diferentes*. Al igual que varias publicaciones de la época, esta revista contenía una sección de anuncios de citas para personas gay. Un día Schiliro fue a dejar su aviso y quién abrió la puerta fue Gumier Maier, que trabajaba allí como periodista. Arreglaron para volver a encontrarse y a las pocas semanas comenzaron a salir. Este encuentro produjo un desvío en la trayectoria de Schiliro, lo acercó por primera vez a un universo distinto. Schiliro se mudó a la casa de Gumier Maier y comenzó a participar de la escena *under* de la posdictadura. Producía joyas con fantasías de plástico, asistía a las fiestas en el Club Eros organizadas por Roberto Jacoby y Sergio Avello y compartía las tardes con Batato Barea, que falleció por causas relacionadas al sida en 1991. Ese mismo año Schiliro se enteró de que vivía con el virus. El diagnóstico fue otro punto de inflexión en su vida. En la inmediatez de la muerte decidió ser artista y hacer obra con algunos de los materiales que tenía en su casa. Hacer arte con nada:

Yo hacía *bijouterie* y pensaba en la plástica, pero nunca me había lanzado. Pasó el tiempo, me enfermé de sida y estaba muy deprimido y Gumier me invitó a participar de la muestra *Bienvenida primavera*, para la cual hice una obra que veo como una explosión de angustias, depresiones que se tornaron primaverales. Esto lo relaciono con síntomas míos, llagas, manchas en la piel; todo se transformó en eso. Mi intención es manifestar un estado de hiper alegría, incluso yo trabajo con el virus, lo pongo afuera de distintas formas, porque el virus se transforma... La intención general es transmitir lo mejor. (Ameijeiras, 1993, p.40)

En esta primera obra, Schiliro pegó cuentas y perlas de plástico en la tapa de un ventilador. Generó una textura granulada similar a las mutaciones que sufre la piel a partir de la enfermedad. A medida que la obra crece en altura, unas cuentas se agrupan en formas orgánicas, otras desaparecen y algunas se vuelven más pequeñas y dan lugar a finos tubos y conos que salen como flores y anteras. Endeble y colorida, la obra está entre la artesanía y el *ready-made* casero. En poco tiempo, Schiliro perfeccionó este procedimiento para encastrar recipientes domésticos y luego ornamentarlos con piedras y luces.

La *peste rosa*, por su asociación al color rosado de los sarcomas de Kaposi que aparecían en las pieles de los pacientes homosexuales, fue uno de los tantos enunciados virulentos desparramados por la prensa. El sentido común más peligroso se instaló en la vida cotidiana. El miedo se trasladó a la saliva, el tacto y a compartir objetos con otros. Algunos religiosos adjudicaron un castigo divino como el de Sodoma, los médicos recomendaron las relaciones monogámicas, los sexólogos aconsejaron la masturbación y el ratoneo telefónico. Poco se sabía, sin embargo, había mucha letra al respecto. Ante la ausencia de una medicación que volviera crónica la enfermedad o que no deteriora los

órganos del cuerpo, las personas con vih practicaron terapias alternativas, integraron grupos de contención y leyeron libros de autoayuda. Los artistas asumieron la espiritualidad alternativa como una forma de supervivencia capaz de evadir el dispositivo médico que muchas veces se comportaba de manera hostil y disciplinante.



Omar Schiliro, *Bienvenida primavera*, 1991, objeto de elementos de plástico, vidrio, madera, cuentas de plástico y tapa de ventilador ensamblados, 146 x 56 cm. Colección particular. Fotografía de Pablo Messil. Cortesía de la Colección AMALITA, Buenos Aires, Argentina.

“Que en nuestras almas no entre el terror”, dice una obra de Feliciano Centurión. La frase está bordada sobre una servilleta adherida al recorte de una frazada barata que la encuadra y la protege. En 1992, Feliciano se enteró que tenía VIH y lo mantuvo en secreto hasta poco tiempo antes de morir, solo algunos amigos lo sabían. Abandonó la pintura sobre bastidor —un lenguaje masculinizado con el que estaba en crisis— y comenzó a pintar sobre frazadas grandes que compraba en las tiendas del barrio del Once en Buenos Aires (Lemus, 2020). Ese mismo año, expuso por primera vez de manera individual en la Galería del Rojas. Como metáfora de este cambio a un soporte doméstico, la muestra se tituló *Pinturas*. Sin parar, pintaba sus sueños, animales, flores, usaba los motivos y las texturas de las mantas. Al mismo tiempo que supo que tenía algo entre las manos, la enfermedad avanzó sobre su cuerpo. Sumó piezas de tejido crochet y ñandutí que le regalaban las mujeres de su familia de Asunción del Paraguay. Las disponía como ornamentos que decoran una pared. “Calor. Abrigo, protección. Soporte afectivo sensorial” (Centurión, 1990), a través de estas palabras Centurión definía las sensaciones que producía su trabajo: una comunión poética entre el origen de sus piezas textiles y su esperanza de vida.

Hacia 1996, la salud de Feliciano desmejoró. Esta situación lo obligó a trabajar desde la cama en obras más pequeñas. Servilletas, fundas de almohadas y otros soportes blandos dieron lugar a frases en las que se mezclan sus creencias, sus temores, las afirmaciones positivas que anotaba en su diario íntimo, los poemas que le regalaban sus amigos. Su amiga, la periodista Marta Dillon (2004), cuenta que lo que Feliciano no podía decir, por temor, por tabú, lo bordaba. Si bien Feliciano mantuvo diálogos continuos con su ciudad natal, exponía regularmente en galerías y centros culturales, en su obra está el gesto del arte argentino de los años noventa: encontrar en los objetos cotidianos una imagen sagrada.

Al morir, el taller de Feliciano estaba repleto de obras con frases bordadas de manera rápida, obras que se le escapaban de las manos, que revelaban el mundo privado que se traza entre las cuatro paredes de una casa y un grupo de amigos. Había encontrado un modo de aferrarse a la vida y, a la vez, construir un legado. Esto era una preocupación constante para los artistas que ante esta situación anhelaban dejar una huella de su existencia.

Como curador de la Galería del Rojas, Gumier Maier fue quien puso palabras a estas experiencias. En cada seminario que dictó en la Universidad de Buenos Aires y en otras ciudades del país y en los textos que publicó, Gumier Maier hizo explícita la

mención al virus para dar cuenta de las condiciones afectivas y materiales de los artistas, incluso, para confrontar con los juicios peyorativos que se desprendieron del término *light* (Gumier Maier, 1997). Esta posición se presenta de manera contundente en el borrador de una exposición que no llegó a realizarse, “Tres artistas con sida” (1995), para la cual Gumier Maier había seleccionado obras de Alejandro Kuropatwa, Liliana Maresca y Omar Schiliro. El objetivo del proyecto era denunciar el silencio institucional frente a la enfermedad. Las ideas de mayor claridad sobre este tema fueron desarrolladas en un texto curatorial sobre Centurión que acompañó la primera exposición antológica del artista en Asunción¹². Aquí, un fragmento:

La aparición del sida generó en los países del hemisferio norte diversas manifestaciones en el mundo del arte. Desde la elaboración de una gráfica militante y combativa como la de los anónimos artistas que trabajan para ACT UP, hasta el testimonio lacerante del derrotero de la enfermedad en los cuerpos y en las vidas. Lo artístico fue reconsiderado como herramienta, espacio fecundo para luchar por lo que siempre pareció excederlo: la vida misma. En nuestras latitudes los artistas afectados no hicieron inicialmente pública su condición. Tampoco sus obras hablan de ello de modo manifiesto. Pero este engañoso repliegue podría ser la ocasión de profundidades maravillosas. (Gumier Maier, 1999)

Al igual que en otras intervenciones, Gumier Maier aprovechó para sentar una vez más su posición sobre el valor autónomo del arte, no como gesto elitista, sino como posibilidad estética de lo personal. Plantea una distancia con un tipo de producción excesivamente testimonial y dramática sobre el tema que por esos años se extendió en el arte contemporáneo y los museos de los países del primer mundo. En un viaje a Nueva York con otros artistas, para participar de la exposición colectiva *The Rational Twist* (1995) curada por Carlos Basualdo en Apex Art, Gumier Maier visitó distintas galerías en las que puedo ver el tipo de producción que define líneas arriba: imágenes hospitalarias, retóricas sangrientas, cuerpos fotografiados o filmados, un ingreso excesivo del lenguaje de la ciencia, etcétera¹³. El sida no era un tema ajeno para él, meses antes de ese viaje había fallecido Schiliro. Pese a esto, consideraba que las poéticas de los artistas del Rojas habían logrado conciliar el arte y la enfermedad a través de la pregunta por la belleza y la puesta al día del hacer artístico por medio de la cultura de lo cotidiano.

Una postura cercana, más combativa, mantuvo el historiador de arte Douglas Crimp, miembro fundador de ACT UP, en su ensayo “Retratos de gente con sida” publicado por primera vez en la compilación *Cultural Studies* (1992). A partir de los retratos realizados por los fotógrafos Nicholas Nixon y Rosalind Solomon¹⁴, Crimp (2005) sostuvo que ese tipo de registro contribuía a la estigmatización en tanto los sujetos eran

mostrados demacrados, solitarios, pasivos, desprovistos de sus nombres reales, de sus comunidades y grupos de pertenencia. En su momento, los retratos fueron vistos por la crítica como honestos, no sentimentales y comprometidos, pero Crimp, vio todo lo contrario: en esas imágenes no había lugar para la agencia, lejos estaban de respetar la diferencia, eran la mera apropiación. En su afán documental, las fotografías se hacían eco de una imagen mediática, y, a veces, escabrosa. La sexualidad y el deseo estaban borrados, tampoco había una chance para la belleza de los cuerpos más allá de la enfermedad, se privilegiaba el estereotipo de la víctima o el paciente por sobre la persona¹⁵.



Feliciano Centurión, *Que en nuestras almas no entre el terror*, 1992, bordado en tela, 37 x 42,5 cm. Familia Feliciano Centurión. Cortesía de The Americas Society, Nueva York.

Yo tengo sida

A diferencia de la mezcla de los años ochenta, donde la contracultura, el activismo y el arte convivían de diferentes formas y se tensaban en el contacto con las instituciones, en los años noventa las prácticas artísticas entraron en una zona de desconexión con respecto al activismo del vih. Atrás quedaron proyectos como *Mitominas 2. Los mitos de la sangre* (1988), exposición organizada por la artista feminista Monique Altschul que tuvo como objetivo concientizar acerca de la violencia de género y la emergencia del vih (Rosa, 2014). Al filo del cambio de década, el virus logró aunar intereses artísticos y activistas entre feministas, gays, artistas, escritores, actores y una gran público que participó de las actividades que proponía la muestra en las salas del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires —hoy Centro Cultural Recoleta—. *Mitominas* desbordó los límites de lo que se entiende por una exposición. Al mismo tiempo que dio lugar al arte feminista, amplió las imágenes del vih, pensó la problemática de manera interseccional.

En parte, las palabras de Gumier Maier dan cuenta de la distancia que se generó entre el campo artístico y el territorio de acción que muchos activistas eligieron en esos años. Esta desconexión tuvo que ver con la profesionalización de las artes visuales. Lo que había funcionado en el *underground* y en el ejercicio de la política minoritaria, con el paso del tiempo se segmentó, adquirió sus propios canales de circulación. En la escena del arte fue constante el choque entre fuerzas transformadoras, efecto inminente de la vida en democracia, y fuerzas conservadoras propias de las elites y remanentes de la cultura en dictadura. En esa disputa, el margen de acción tuvo sus límites. El vih se concebía como una experiencia ominosa. Fue la televisión de los noventa —hipersexualizada y amarillista— la que habilitó las declaraciones más contundentes de los activistas. Decir que se era gay y que se vivía con vih traspasaba la mera salida del clóset, era una toma de posición radical en la esfera pública, un gesto de resistencia a la imagen prístina que estableció el neoliberalismo. La desconexión hizo que las obras no estén atravesadas por la eficacia del activismo y sí, ancladas a una genealogía del arte contemporáneo en la que prevaleció la autonomía del campo. El precio fueron las impugnaciones, la imposibilidad de anudar, hasta hace unos pocos años, el arte con la micropolítica, el virus con una estética.

En un texto publicado en la revista *Ramona*, Roberto Jacoby (2003), un artista interesado en la generación de nuevas formas de vida y sociedades experimentales, propone pensar este proceso gestado en la Galería del Rojas como un acto de resistencia. Se corre de la idea de supervivencia, o por lo menos, amplía su alcance:

Contra lo que se sostiene en forma irresponsable, el Centro Cultural Rojas es un caso ejemplar y probablemente único desde el punto de vista político. Fue un acto de resistencia a la eliminación, emprendido por un pequeño grupo de seres sensibles y talentosos que buscaban la belleza en su entorno y el amor en sus amigos, pero más aún el Rojas instituyó cierta poética que hizo más tolerables las limitaciones de la enfermedad, de la pobreza, de la posición subalterna, de la desdicha: en cierto modo inventó su propio mundo, sus propios criterios, por otra parte muy amplios. (Jacoby, 2003, p.60)

Siguiendo de cerca la vulnerabilidad que afrontaban muchos de los artistas, Jacoby y Kiwi Sainz crearon la campaña *Yo tengo sida* (1993-1995) a través de una agencia publicitaria ficticia que llamaron Fabulous Nobodies¹⁶. En ocasiones, definió estas experiencias como microtopías: equipamientos que poseen una existencia pequeña, fugaz y aislada pero que expanden al infinito la imaginación (Ali-Brouchoud, 2007).

La campaña consistió en la producción de remeras impresas con la leyenda “Yo tengo sida”. Las remeras fueron repartidas y vendidas entre amigos, artistas y usadas por Jacoby y Sainz para andar por las calles de Buenos Aires. Eran entregadas junto a un volante explicativo acerca del VIH. En un principio, el proyecto iba a contar con el apoyo económico de la Fundación Huésped, sin embargo, por diferencias sobre el tipo de comunicación que ofrecía la obra, decidieron realizarlo de manera independiente¹⁷. En un contexto en el que prevalecía el desconocimiento sobre el virus y proliferaban los estigmas, las remeras desplegaron un componente que escaseaba en la comunicación de la época: la solidaridad con las personas que vivían con el virus. Como señala Marta Dillon (1997), por esos años las campañas estaban únicamente destinadas a la prevención y regulación de las prácticas de las personas con VIH. Usar una camiseta con esa leyenda tenía como objetivo deconstruir la ajenidad del virus para borrar los límites entre lo propio y lo impropio. A través de la primera persona, los Fabulous Nobodies buscaron llevar el virus al terreno de lo común: decir “Yo tengo sida” es anticiparse al llamado policial sobre los cuerpos. Aunque sea por un segundo, la afirmación deja sin efecto la construcción del estigma, le gana de mano, hace política con el cuerpo vestido.

Este proyecto traspasó los contornos del medio artístico y logró notoriedad en algunos diarios y revistas gracias a su lenguaje eficaz. Los artistas recurrieron a un principio clave de los medios, generar la identificación en el receptor a partir de un anuncio sugestivo. Pero no recurrieron al dramatismo que caracterizaba a otras representaciones del virus, las camisetas fueron confeccionadas en colores llamativos

como verde, azul y rojo y en tallas para todas las edades. La frase fue diseñada con letras minúsculas en una combinación de colores pasteles fáciles de situar en las imágenes más alegres y juveniles. El temerario uso de la sigla SIDA, en mayúsculas y color rojo, fue reemplazado por una imagen vital que intenta hacer del virus una experiencia cotidiana con la cual no es posible mantener distancia alguna.



Fabulous Nobodies (Roberto Jacoby y Mariana "Kiwi" Sainz), *Yo tengo sida*, 1994, remera con serigrafía. Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

Coda: ahora que vamos a vivir

Las narrativas históricas del virus cambiaron su curso en 1996, año en el que tuvo lugar la XI Conferencia Mundial sobre el sida en Vancouver. Los médicos llamaron a este evento la "Conferencia de la Esperanza" porque se divulgaron los resultados del tratamiento capaz de reducir la carga viral del virus a niveles indetectables. Si la

emergencia del vih adquirió un tiempo específico en cada región, en el Sur la vuelta crónica de la enfermedad estableció una nueva lucha por la accesibilidad a la medicación que en algunos países aún no logra saldarse (Meruane, 2012). El primer ciclo del vih comenzaba a cerrarse.

¿Cómo será la vida ahora que vamos a vivir? Esta es la pregunta que subyace en las fotografías de la serie *Cóctel* tomadas por Alejandro Kuropatwa cuando logró acceder al tratamiento (Jacoby, 1996). Kuropatwa se convirtió en uno de los portavoces que le exigía a un Estado, desplazado por el mercado, la distribución y la regulación de los recursos para los antirretrovirales. El impacto que generaron sus fotografías tomadas en el transcurso de 1996, la participación en programas de televisión y la publicación de una solicitada en el diario *Clarín*, generaron una inflexión en esta historia de las imágenes que parecía cerrarse sobre la lógica del campo del arte al mantener distancia con el activismo. En *Cóctel*, las cápsulas de nevirapina, indinavir, entre otras drogas, fueron dispuestas sobre un pimpollo de rosa, junto a un vaso, entre toallas, en un pastillero, en la boca del fotógrafo. La nueva vida conectada a los fármacos por tiempo indeterminado fue mostrada como un producto de lujo encerrado en una composición perfecta. A primera vista, parecen sacadas de un catálogo de compras. Al mirarlas otra vez, vemos las vanitas de un virus que comenzaba a adquirir otra forma en esta parte del planeta. El tiempo de la supervivencia, ganado a la historia, ahora era el tiempo de las prótesis químicas que proveían de inmunidad al cuerpo¹⁸.

Sobrevivir y resistir en épocas donde la vida quedó despojada de sus marcas de protección fue el llamado de estos artistas; una experiencia alojada en lo minoritario que se multiplicó en diferentes imágenes y formas de acción. Entre el gesto personal y la solidaridad colectiva, se trazó una estética que desestabilizó la lectura convencional del vivir de las personas que conviven con el virus. La cercanía de la muerte incentivó el hacer artístico como una manera de anclarse a la vida. Esto no significa que el vínculo entre el arte y la enfermedad haya sido terapéutico, tampoco estrictamente contestatario. Si hay algo que fue definitorio para esta escena es el afianzamiento de las relaciones con lo más próximo, una experiencia que no se sitúa de manera exclusiva en la representación, sí en la producción de subjetividad.



Alejandro Kuropatwa, de la serie *Cóctel*, 1996, fotografía color, 130 x 100 cm. Archivo Alejandro Kuropatwa, Buenos Aires.

Referencias

¹ Laura Buccellato, en entrevista con el autor, Buenos Aires, marzo de 2019.

² En los inicios de la posdictadura Jorge Gumier Maier integró el Grupo de Acción Gay y formó parte de revistas culturales como *El Porteño*, *Cerdos & Peces* y *Fin de siglo*, en esta última comenzó a escribir sobre muestras de arte. Por esos mismos años, exhibió sus primeras pinturas. En 1989, fue nombrado Coordinador del Departamento de Artes Plásticas del Centro Cultural

Rojas, cargo que rápidamente fue sustituido de manera informal por el de curador de la Galería de Artes Visuales. A finales de 1996, abandonó su actividad como curador de la galería habiendo desarrollado exposiciones individuales y colectivas de numerosos artistas como también dictado seminarios y escrito textos sobre el estado del arte de la época.

³ En el transcurso de los años noventa, el activismo y la gestión institucional sobre el VIH se acrecentó a partir de la labor de grupos y organizaciones como Sociedad de Integración Gay Lésbica, Gays D.C, Comunidad Homosexual Argentina, ACT UP Buenos Aires, Red Argentina de Personas viviendo con VIH/SIDA, Fundación Huésped, Fundación Spes, entre otras. La emergencia del virus implicó el desarrollo temprano de legislaciones cuyos objetivos, al día de hoy, son la detección, investigación y prevención del virus, la no discriminación, la cobertura de tratamientos farmacológicos (obras sociales y prepagas) y el acceso al test con consentimiento informado. Una primera bibliografía sobre los nuevos actores sociales en relación al desarrollo de la epidemia en Argentina se presenta en Cecilia Biagini y Marita Sánchez (1995).

⁴ Durante el período 1990-2009, las defunciones anuales por sida en Argentina se acrecentaron y pasaron de 286 a 1423. Hubo un crecimiento marcado a principios de los noventa que culminó en el año 1996 con más de 2000 defunciones anuales. Durante los inicios de la década de los noventa, la tasa de mortalidad en varones superaba en cinco veces a la de las mujeres. Cfr. Carlos Guevel, et al. (2009). En 1997 se implementó la provisión y acceso gratuito al TARGA (Tratamientos Antirretrovirales de Gran Actividad) en el sistema público de salud y en las obras sociales, convirtiéndose en un punto de inflexión de los indicadores epidemiológicos específicos del VIH/sida. Cfr. Adriana Duran, et al. (2014).

⁵ El libro *Micropolítica. Cartografías del deseo*, publicado en 1986 por Félix Guattari y Suely Rolnik, es una bitácora clave para pensar las transformaciones artísticas y políticas que tuvieron lugar en Buenos Aires a partir de la vuelta de la democracia, en especial, las zonas de afinidad que tuvieron lugar en el campo cultural, atravesado por la diferencia y el distanciamiento de las lógicas mayoritarias que, hasta en ese entonces, configuraban el curso de la política y la cultura con mayúsculas. Guattari y Rolnik (2013) dan cuenta del clima de agitación social que acontecía en Brasil a partir de la apertura política, ese largo camino trazado por alianzas ciudadanas, partidos, agrupaciones y manifestaciones populares, en el cual los devenires minoritarios amplificaron las resonancias de la época. Si bien la posdictadura argentina posee características específicas de su coyuntura, el ejercicio la micropolítica forma parte de una cartografía común en América Latina que se caracteriza por experiencias de ruptura, acontecimientos de diferente grado que habilitaron la creación de imágenes y formas de acción que se dirimieron en el terreno del arte.

⁶ Federico Baeza (2017) sostiene que la posición de Pombo no solo da cuenta de las condiciones materiales y afectivas de los años noventa, sino también de una genealogía del arte contemporáneo de los primeros años dos mil asociada al porvenir de la vida cotidiana. Por su parte, Claudio Iglesias (2014) analiza la frase del artista como un grado de *autoconciencia* extensivo a su trabajo y al de sus pares definitorio para la impronta local del arte de los años noventa.

⁷ La exposición contó con una importante difusión en la prensa gráfica y el desarrollo de actividades públicas, entre ellas distintos desfiles de moda en los que participaron diseñadores jóvenes como Sergio De Loof, Cristian Dios, Andrés Baño, Gabriela Bunader, Pablo Simón, entre otros. El aporte de coleccionistas de arte y funcionarios públicos, entre ellos Marcos Curi, Jorge Helft y Guido Di Tella y la galerista Ruth Benzacar, permitió exhibir obras emblemáticas de los años sesenta.

⁸ En agosto de 1992, el crítico de arte Jorge López Anaya publicó en el diario *La Nación* una reseña titulada "El absurdo y la ficción en una notable muestra" con motivo de la exposición *Gumier Maier Alfredo Londaibere Benito Laren Omar Schiliro* en el Espacio Giesso del barrio de San Telmo. En su texto, López Anaya trazó un punto de inflexión en la legibilidad del arte de los años noventa a partir de la introducción del término *light* para dar cuenta de la sensibilidad *posmoderna* que se presentaba en las obras exhibidas. Esta palabra fue utilizada de manera degradante por algunas voces autorizadas del campo artístico para referir a la irrupción de la cultura gay, la feminidad y las estéticas de la diferencia en el arte (Lemus, 2015; 2017 y Pineau, 2017).

⁹ A través del concepto de *extimidad* de Lacan, Tamara Kamenszain (2016) ubica un gesto similar en la literatura de contemporánea.

¹⁰ El Grupo de Acción Gay generó experiencias disidentes y reflexiones críticas sobre la integración de la homosexualidad a la sociedad patriarcal. A la vez que produjo una imagen singular —establecida por los códigos más abyectos de la cultura gay y el *camp*—, se interiorizó en los saberes de las tradiciones intelectuales marginales y estableció diálogos entre activistas gais, feministas y distintos sujetos que en los años ochenta pulsaron por sus derechos y los modos de vida alternativos (Cuello y Lemus, 2016).

¹¹ Al respecto, Mario Pecheny (2008) sostiene que la heteronormatividad se presenta como un principio que tiende a organizar el orden de las relaciones sociales política, institucional y culturalmente de acuerdo a la heterosexualidad reproductiva. Funciona como parámetro desde el cual se juzga —acepta o condena— la diversidad de prácticas, identidades y relaciones sexuales, afectivas y amorosas existentes.

¹² La exposición se tituló *Feliciano Centurión. Últimas obras*, fue curada por Gumier Maier y Ticio Escobar en el Centro Cultural de España “Juan de Salazar” entre mayo y junio de 1999.

¹³ Jorge Gumier Maier, en entrevista con el autor, Delta del Paraná, marzo de 2013.

¹⁴ La exposición de Nixon se llamó *Retratos de gente* (1988). Activistas de ACT UP realizaron una pequeña protesta en la sala del Museo de Arte Moderno de Nueva York donde se exhibían las fotografías. Repartieron un panfleto titulado “No más imágenes sin contexto”. La muestra de Solomon tuvo lugar en la Grey Art Gallery de la New York University, bajo el nombre de *Retratos en tiempos del SIDA* (Crimp, 2005).

¹⁵ Para analizar las fotos de Solomon, Crimp (2005) cita las lúcidas palabras de William Olander, curador del New Museum fallecido de causas relacionadas al sida en 1989: “La mayoría de los modelos aparecen solos; muchos están en el hospital; o en casa, enfermos, en la cama. Un 90 por 100 son hombres. Algunos son fotografiados con sus padres, o al menos con sus madres. Sólo se ve a cuatro con sus amantes o amigos masculinos [...] Ninguno aparece en un ambiente laboral; sólo unos pocos aparecen en el exterior. Ninguno de los modelos aparece identificado. Sólo tienen como identidad la de ser víctimas del sida (p. 144).

¹⁶ Entre 1992 y 1994, los Fabulous Nobodies crearon avisos publicitarios en los que auspiciaron sucursales inexistentes ubicadas en capitales del mundo y participaron de diferentes eventos públicos. Jacoby se presentaba vistiendo un traje smoking y Sainz llevaba un vestuario realizado por el artista Omar Schiliro a partir de baldes, palanganas y caireles. En 1993, junto a la artista Liliana Maresca, produjeron el aviso *Maresca se entrega a todo destino* que salió publicado en el N° 8 de la revista erótica *El Libertino*. La artista aparece con poca ropa, junto a su número telefónico. Las fotografías utilizadas fueron tomadas por Alejandro Kuropatwa, el estilismo estuvo a cargo de Sergio De Loof y el maquillaje en manos de Sergio Avello. Ese mismo año, Jacoby y Sainz comenzaron a planear la campaña *Yo tengo sida*.

¹⁷ En noviembre de 1993, Jacoby publicó un texto en *La Hoja del Rojas* que da cuenta de la posición del artista en relación a las campañas oficiales, la falta de información sobre el virus y las dificultades del proyecto *Yo tengo sida* para obtener fondos para su financiamiento.

¹⁸ La ausencia de carga viral en el cuerpo a la vez que extiende la vida impone una nueva relación, Daniel Link (2006) apela a la figura del *cyborg* para definir este tipo de existencia contemporánea vinculada de manera permanente con los beneficios de la biotecnología.

Bibliografía

Ali-Brouchoud, F. (2007). Roberto Jacoby. Cómo ganar amigos. *Otra parte*, 11.

Recuperado de

<https://www.revistaotraparteimpresa.tk/n%C2%BA-11-oto%C3%B1o-2007/roberto-jacoby-c%C3%B3mo-ganar-amigos>

- Baeza, F. (2017). *Proximidad y distancia. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los dos mil*. Buenos Aires: Biblos.
- Bang Larsen, Lars (2016). *Arte y norma. La sociedad sin atributos y otros textos*. Buenos Aires: Cruce.
- Biagini, C. y Sánchez, M. (1995). *Actores sociales y Sida. Nuevos movimientos sociales, nuevos agentes de salud*. Buenos Aires: Editorial Espacio.
- Centurión, F. (mayo-1990). Muestra de pintura sobre "frazadas". *Hoy*. Asunción del Paraguay.
- Cerviño, M. (2017). Marcelo Pombo: condiciones de formación de un artista improbable. *Tiempo social*, 29 (3), 287-291. Recuperado de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702017000300287
- Cerviño, M. (2012). La herejía del Rojas. Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires en la posdictadura. En Wortman, A. (Comp.). *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa* (pp.129-147). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Crimp, D. (2005). Retratos de personas con sida. En Crimp, D. (Comp.) *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (pp. 137-154). Madrid: Akal.
- Cuello, N. y Lemus, F. (septiembre, 2016). "De cómo ser una verdadera loca." Grupo de Acción Gay y la revista *Sodoma* como geografías ficcionales de la utopía marica. *Badebec*, 11 (6), 250-275. Recuperado de <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/222/202>
- Dillon, M. (abril-2004). El mandato de los sueños. *Página 12*. Buenos Aires. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1350-2004-04-11.html>
- Dillon, M. (1997). *Convivir con virus. Página 12*. Buenos Aires.
- Duran, A., et al. (2014). Mortalidad por sida en Argentina. Perfil de las personas fallecidas por sida en el área metropolitana de Buenos Aires durante el año 2010. Recuperado de <https://bancos.salud.gob.ar/sites/default/files/2020-07/mortalidad-por-sida-en-la-argentina-2010.pdf>
- Eribon, D. (2004). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama.

- Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación de la homosexualidad en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Giunta, A. (2009). Te saco el Pombo y te pongo el Sacco: el debate de los noventa. En (Comp.)Giunta, A. *Poscrisis: arte argentino después del 2001* (pp. 244-248). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2013). Minorías: los devenires de la sociedad. En Guattari, F. y Rolnik, S. *Micropolíticas. Cartografías del deseo* (pp. 105-180). Buenos Aires: Tinta Limón.
- Guevel, C., et al. (2009). *Mortalidad por sida en la Argentina: análisis de tendencias y estimación de subregistro*. Recuperado de https://bancos.salud.gob.ar/sites/default/files/2018-10/0000000142cnt-2013-06_mortalidad-sida.pdf
- Gumier Maier, J. (diciembre-marzo, 2000-2001). ¡Abajo el trabajo! *Ramona*, 9 (10), 22-23. Recuperado de http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0168/600263fb.dir/r9y10_16nota.pdf
- Gumier Maier, J. (1999). Feliciano Centurión. En *Feliciano Centurión* (cat. exp.). Asunción: AECI-Centro Cultural de España “Juan de Salazar”.
- Gumier Maier, J. (1997). El Tao del Arte. En *El Tao del Arte* (cat. exp.). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta-Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Gumier Maier, J. (1995). *Tres artistas con sida* (inédito).
- Gustavino, B. (2010). Críticos y artistas. Algunos intercambios epistolares. *Figuraciones. Teoría y crítica de arte*, 10, 2-9. Recuperado de <https://1library.co/document/q06r6nxq-criticos-y-artistas-algunos-intercambios-epistolares.html>
- Iglesias, C. (2014). Marcelo Pombo y la topografía del metro cuadrado. En Iglesias, C. (Comp.) *Falsa conciencia. Ensayos sobre la industria del arte* (pp. 47-64). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Jacoby, R. (abril, 2003). Enfadado snob, contrariedades de legitimación y linajes suplen el análisis crítico. *Ramona*, 31, 60-72. Recuperado de

http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01a0/3e46c3bc.dir/r31_12nota.pdf

- Jacoby, R. (1996). Cóctel. En *Alejandro Kuropatwa* (cat. exp.). Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar.
- Jacoby, R. (noviembre-1993). Folleto fallido para un folleto sobre sida. *La Hoja del Rojas*, 49.
- Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Katzenstein, I. (diciembre, 2003). Acá lejos: arte en Buenos Aires durante los noventa. *Ramona*, 37, 4-15. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/files/r37.pdf>
- Lemus, F. (2020). Soul's Divine Light. Francisco Lemus in conversation with Ana López, Marcelo Pombo, and Cristina Schiavi. En Iglesias Lukin, A. y Marta, K. (Eds.). *Feliciano Centurión* (pp. 69-77). Nueva York: Americas Society-ISLAA.
- Lemus, F. (2018). La supervivencia de Omar Schiliro. En Cerviño, M. et al. *Ahora voy a brillar: Omar Schiliro* (pp. 69-76). Buenos Aires: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat.
- Lemus, F. (octubre-2015). Sobre el color rosa: arte argentino de los años noventa. *Argus-a. Artes & Humanidades*, 8, 1-22. Recuperado de <https://www.argus-a.com/archivos-dinamicas/sobre-el-color-rosa.pdf>
- Link, D. (2006). Enfermedad y cultura: política del monstruo. En Bongers, W. y Tanja Olbrich (Comps.). *Literatura, cultura, enfermedad* (pp. 249-265). Buenos Aires: Paidós.
- López Anaya, J. (agosto-1992). El absurdo y la ficción en una notable muestra. *La Nación*, 8.
- Meruane, L. (2012). *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York-Londres: New York University Press.
- Oliveras, E. (1995). La representación del presente. En *1999: fin de siglo* (cat. exp.). Buenos Aires: Fundación Banco Patricios.
- Oliveras, E. (1994). Noventa sesenta noventa. En *906090* (cat. exp.). Buenos Aires: Fundación Banco Patricios.
- Pecheny, M. (2008). Introducción. Investigar sobre sujetos sexuales. En Pecheny, M.,

- Figari, C. y Jones, D. (Comps.). *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina* (pp. 9-17). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Pineau, N. (2017). Jorge López Anaya. En Szir, S. y García, M. A. (eds.). *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina Siglo XX* (pp. 316-323). Sáenz Peña: EDUNTREF.
- Restany, P. (noviembre, 1995). Arte guarango para la Argentina de Menem. *Lápiz*, 116 (13), 50-55.
- Rosa, M. L. (2014). *Legados de libertad: el arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos.

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2021



Licencia Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-

sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**LA NOCHE DE LOS XAWARARI: NOTAS SOBRE EPIDEMIOLOGÍA
AMAZÓNICA
THE XAWARARI'S NIGHT. NOTES ON AMAZONIC EPIDEMIOLOGY**

Resumen. La pandemia de Covid-19, en particular desde el auge de la llamada variante Manaus o P1, ha tenido en la región amazónica uno de sus epicentros más recientes, con consecuencias devastadoras para las comunidades indígenas y campesinas de la región quienes frecuentemente carecen de acceso a los más elementales servicios de salud. El impacto agravado del coronavirus sobre los pueblos amazónicos, por otra parte, no hace más que reactualizar e intensificar un ciclo muchas veces ininterrumpido desde el *primer contacto* con la sociedad blanca, como revelan con elocuencia los retratos de miembros del pueblo Yanomami tomados por Claudia Andujar a principios de los ochenta en el marco de una campaña de vacunación contra las epidemias causadas por la apertura de la Transamazónica y el *boom* aurífero en la región. En este ensayo, analizo el libro-testimonio *La caída del cielo*, co-escrito por el chamán y activista Davi Kopenawa y el antropólogo Bruce Albert, como el esbozo de una epidemiología amazónica. En contraste con —aunque no necesariamente en contra de— una biopolítica humanitaria que (como la serie fotográfica de Andujar) busca inmunizar a cuerpos individuales en función de blindar a la población de los efectos de la máquina necropolítica extractivista, esta epidemiología piensa a las enfermedades en clave cosmo-política, como un desafío a la extensa red de *transculturaciones narrativas* entre existentes que forman el mundo-bosque, y que el propio texto de Kopenawa y Albert procura rehacer desde y sobre la catástrofe.

Palabras clave: *inmundo*; extractivismo; cosmopolítica; fotografía; yanomami

Abstract. The Amazon has been a recent epicenter of the Covid-19 pandemic, particularly since the rise of the so-called Manaus or P1 variant, with devastating consequences for Indigenous and peasant communities in the region who frequently lack access to the most basic health services. The aggravated impact of the coronavirus on the Amazonian peoples, on the other hand, does nothing more than update and intensify a cycle many times uninterrupted from the *first contact* with white society, as the portraits of members of the Yanomami people taken by Claudia Andujar in the early eighties in

the context of a vaccination campaign against the epidemics caused by the opening of the Transamazónica and the gold rush in the region so eloquently show. In this essay, I analyze *The Falling Sky*, a book co-written by the shaman and activist Davi Kopenawa and the anthropologist Bruce Albert, as outlining an Amazonian epidemiology. In contrast with —though not necessarily against— a humanitarian biopolitics that (like Andujar's photographic series) seeks to immunize individual bodies in order to shield the population from the effects of the extractive necropolitical machine, this epidemiology thinks about diseases in a cosmo-political key, as a challenge to the extensive network of *narrative transculturations* between existents that make up the forest, and that the text of Kopenawa and Albert tries to remake in the face of catastrophe.

Keywords: *inmundo*; extractivism; cosmopolitics; photography; yanomami

La serie *Marcados*, compuesta por más de mil retratos del pueblo Yanomami realizados por la fotógrafa de origen suizo-húngaro Claudia Andujar entre 1980 y 1984, es un acto biopolítico en el sentido más clásico del concepto, donde una “anatomopolítica del cuerpo humano” (Foucault, 1977) se entrecruza con, y “toma a su cargo una serie de intervenciones y controles reguladores: una biopolítica de la población” (Foucault, 1977, p.168). Como parte del equipo médico organizado por la Escuela de Medicina de la USP en conjunto con la Comisión Pro Yanomami, también conocida como CCPY (Comissão para a Criação do Parque Yanomami) de la que Andujar fue co-fundadora, la fotógrafa recorrió el vasto territorio de este pueblo amazónico en la frontera con Venezuela, colaborando con la documentación de la emergencia sanitaria desencadenada por el contacto cada vez más frecuente con brasileños blancos y mestizos. En las décadas anteriores, la apertura del tramo norte de la Transamazónica y las incursiones de buscadores de oro (*garimpeiros*) habían puesto fin al relativo aislamiento de los Yanomami. Como muchas sociedades cazadoras-recolectoras, éstos carecían de defensas inmunológicas contra dolencias epidémicas como la varicela, el sarampión, la rubeola, la tuberculosis y la malaria, cuyos estragos ya desde los años 50 del siglo veinte habían provocado cambios profundos en la distribución, hábitos y organización social de los diversos grupos que habitan el vasto territorio comprendido entre los ríos Negro y Branco en la Amazonia norte y los afluentes australes del delta del Orinoco. A consecuencia de las primeras epidemias ocasionadas por la aparición de misiones religiosas en la zona, las poblaciones más apartadas y fuera del alcance de cualquier asistencia médica fueron diezmadas muchas veces en su totalidad, o forzadas a buscar

lugares de residencia más estables y cercanos a las misiones y puestos de la FUNAI (la agencia estatal de asuntos indígenas del Brasil), lo que a su vez generaba núcleos poblacionales más densos y por tanto más vulnerables a infecciones contagiosas (Albert, 2013, p.465).

El proyecto de relevamiento de los años ochenta en el que participaba Andujar buscaba, entonces, obtener un cuadro comprehensivo de este nuevo padrón poblacional y de la situación sanitaria en las diferentes regiones, las relaciones entre ésta y la extensión de rutas y minería en la zona, así como realizar un registro de las vacunas administradas por el personal médico en el transcurso de las expediciones. Cada individuo vacunado fue registrado así en una ficha clínica donde constaban, además de las inmunizaciones recibidas, los principales datos físicos (sexo, altura, peso y edad aproximada, además de observaciones clínicas variadas). Había, sin embargo, un problema fundamental para organizar un censo de salud de este tipo: la idea del nombre propio es ajena a la cultura Yanomami, donde la referencia a individuos específicos, en cambio, se realiza a través de sus relaciones de parentesco, es decir, por una suerte de apellidos altamente variables según el lugar y contexto en que una persona está siendo nombrada (Nogueira, 2018, p.238). Un mismo nombre podía así figurar en múltiples fichas (aun cuando estas permitían entrar varios nombres para un mismo individuo), y el nombre estampado en una ficha particular podría llevar a un equipo médico futuro a confundir el supuesto referente con otro individuo, con una historia clínica e inmunológica diferente.

La función inmediata de las fotografías de Andujar, donde un retrato de cara y busto de una mujer, hombre o niño se combina con un número que cada uno lleva colgado del cuello, es entonces cercana a un acto de nombrar. Para suplantar la falta del nombre propio, o al menos para agregar un valor específico, calculable, a la presencia en la ficha de un nombre apenas genérico y contingente, los retratos realizan un acto de *identificación* similar a las fichas policiales. Incluso cuando algunos retratados realizan gestos que salen del régimen rigurosamente estandarizado de rostros mirando a cámara y abren la boca o levantan el brazo para revelar dentaduras carcomidas o cicatrices, el propósito de estos actos, a pesar de su expresividad afectiva, es puramente de registro: de individuación de ese cuerpo particular a la vez que de su inscripción en la serie catastral. De ahí el número, que atribuye un valor *particular* a la vez que lo inscribe en la serie de retratados/vacunados. Los números son de apenas dos dígitos, de modo que deben combinarse en la ficha con el nombre de la aldea en la que fue tomada la foto,

además de los datos clínicos del *individuo* que, en realidad, recién es producido en y por esta yuxtaposición de tecnologías (el registro médico y la fotografía).

A diferencia del resto de la obra de Andujar en la Amazonia, en donde el uso de sobreimpresiones y coloración, el claroscuro y la cuidadosa composición tanto de la imagen como del espacio profotográfico, aspiran no tanto a una mirada etnográfica sino, más bien, a convertir a la propia fotografía en un ambiente transcultural de diálogos y cruces, aquí la artista ha puesto su máquina al servicio de un aparato mayor —y uno, además, que no dista demasiado (como afirma la misma Andujar en sus anotaciones) del que *marcó* cuarenta años antes a su padre y toda su familia judío-húngara, para deportarlos y asesinarlos en los campos de exterminio nazi—. Pero quizás lo complejo de la serie (su indiscernibilidad a la que alude también el título deliberadamente ambiguo que Andujar sobreimprimirá años más tarde sobre algunos de los retratos: “Marcados para...”) —su indiscernibilidad, decimos— adviene precisamente de ese eco de una biopolítica llevada hasta sus últimas consecuencias. No es sino ese trasfondo necropolítico (para valernos de la expresión de Achille Mbembe) el que subyace aun en lo que otros teóricos como Roberto Esposito han intentado pensar como una biopolítica afirmativa y regida por una noción de comunidad (*communitas*) donde —como en la campaña de vacunación impulsada por la CCPY— la responsabilidad y el cuidado recíproco reemplazarían al escudo inmunitario entre vidas a cuidar y vidas a abandonar (Mbembe, 2011). Que esta tensión aparezca, justamente, en el marco de una campaña médica de *inmunización* (de vidas indígenas contra las pandemias introducidas por los mismos blancos que administran las vacunas), solo aumenta su compleja carga ético-política.

A nivel de las imágenes, esa misma tensión reaparece a partir del dilema que enfrenta nuestra mirada, entre el poder afectivo que ejerce sobre ella algún rostro particular, por un lado, y la responsabilidad que nos otorga la serie, por el otro; de atender con el mismo detenimiento la foto siguiente y la que sigue a esta, etcétera. Las fotografías de Andujar, de ese modo, más allá de su función catastral (o, precisamente, *a partir* de ella) también nos interpelan en tanto sujetos a lo que Ariella Azoullay ha llamado el *pacto civil de la fotografía*. Para la crítica israelí, el retrato fotográfico carece de autor, y más bien tiene en el operador del dispositivo a un depositario-testimoniante de la interpelación mutua entre el retratado y el aparato, acto que la fotografía pone a circular en un campo abierto de nuevos depositarios/firmantes de su particular contrato. Dicho de otra forma, la imagen fotográfica es el depósito que transmite un reclamo que alguien alguna vez confió, no tanto a la cámara o a su operador, sino más bien a la ciudadanía de

la fotografía en tanto comunidad abierta y horizontal. El pacto civil de la fotografía, al que entramos desde cualquiera de las posiciones-sujeto que asigna (fotógrafo, fotografiado, espectador), es por tanto un campo de gobernados sin soberano, al mismo tiempo que nos impone el deber de cuidar y defender esa horizontalidad ante cualquier intento por fijar de una vez los sentidos de la imagen. Si cada fotografía nos exige asumir nuestra condición de ciudadanos fotográficos (a través de actos de expectación activa), cada foto —aun la más inconspicua— al hacernos entrar al contrato civil de la fotografía conlleva también un reclamo implícito contra la limitación de las ciudadanía reales. La fotografía, sugiere Azoullay, milita contra la exclusión soberana, la apertura de una zona de no-derecho que ha acompañado desde sus comienzos al pacto civil moderno.

Si me he detenido en las reflexiones de Azoullay sobre la ética del retrato fotográfico, es para llamar nuestra atención, sin embargo, a la manera en que *Marcados* complica y cuestiona la idea de un *pacto* horizontal y abierto. Porque, si la serie de retratos *numerados* de cuerpos indígenas (cuya *marca*, invisible en casi todas las fotos, es también la de la inyección inmunizante que cada retratado habría recibido poco antes o después de la sesión fotográfica) representa, una y otra vez, al *reclamo de emergencia* por una ciudadanía ausente e incompleta, ¿quién estaría pronunciando este reclamo? Siguiendo a Azoullay, sería a través de Andujar —la testimoniante o depositaria— que el reclamo se habría puesto en circulación, convirtiéndonos en co-depositarios y testimoniante secundarios. Sin embargo, ¿a nombre de quién se habría hecho ese depósito, si estos *marcados sin nombre*, en realidad, no han tenido su nombre *borrado* sino, por el contrario, se siguen *resistiendo* a ser nombrados y, así, a confirmar su entrada en el espacio de la ciudadanía? Dicho de otro modo, ¿cómo pensar la agencialidad enigmática de los *Marcados* de Andujar, si no es —o no es solo— como reclamación de una ciudadanía *plena* que se les habría negado al privarlos de acceso a vacunas y asistencia médica básica? En este texto, propongo la noción de una epidemiología amazónica como una manera posible de pensar esa *respuesta* por parte del pueblo Yanomami a la mirada biopolítica que aún subyace en la serie fotográfica de Andujar. Para ello, pasaré de la imagen a la palabra, más precisamente a *La caída del cielo*, el texto testimonial y profético co-escrito por el intelectual, activista y chamán Davi Kopenawa con un colaborador frecuente de Andujar en la CCPY, el antropólogo francés Bruce Albert. Antes, sin embargo, es necesario situar ese texto en su marco particular de enunciación, como un *relato de sobrevivida* y una visión del *inmundo que adviene*.

Últimas noticias del fin del mundo

La caída del cielo, texto publicado por primera vez en francés en 2010 (con ediciones en inglés y portugués de 2013 y 2015, respectivamente), representa también un reclamo de emergencia. Diez años después de que Andujar embarcara en el primero de sus viajes que dieron lugar a *Marcados* y en el contexto de otra campaña médica, esta vez para contrarrestar los efectos catastróficos del *boom* minero en la Serra do Paraima, Kopenawa y Albert se reunieron para una serie de sesiones grabadas en las cuales el primero elaboraba sobre el análisis profético y político que había empezado en unas grabaciones de 1989 (Albert, 2013). En esta visión apocalíptica, una de cuyas versiones abre el libro, Kopenawa advertía sobre los efectos nocivos del *humo tóxico de los metales* que iba a secar los ríos y la tierra y ahuyentar a los *xapiri*, los espíritus o imágenes de los animales y otros seres vivos en su ancestral forma humana que el chamán, en sus visiones, convoca a danzar sobre el espejo del cielo. Una vez que éstos se hayan ido del bosque agonizante, concluía la profecía:

sus padres chamánicos ya no serán capaces de llamarlos y hacerlos danzar para protegernos. Ya no tendrán el poder de repeler los vapores epidémicos que nos devoran. Ya no podrán contener a los seres malignos que empujarán el bosque al caos. Moriremos uno tras otro, los blancos lo mismo que nosotros. Finalmente, todos los chamanes perecerán. Entonces, cuando ya no sobreviva ninguno para sostenerlo, se caerá el cielo. (Albert y Kopenawa, 2013, p.XVI)

Kopenawa había sido un niño cuando los primeros *blancos* (una comisión geográfico-militar para establecer el límite con Venezuela) arribaron a su grupo, y había sido testigo y sobreviviente de sucesivas olas de epidemias en las que falleció la mayoría de sus familiares. Más tarde, ante la escalada de violencia producida por el avance minero y una emergencia sanitaria agravada ya no solo por infecciones contagiosas sino, además, por la contaminación de ríos y napas de agua con mercurio y otras sustancias tóxicas, decidió ejercer su aprendizaje chamánico y su experiencia como activista, intérprete y mediador en el empleo de la FUNAI al servicio de una pedagogía transcultural de alto riesgo. *La caída del cielo*, el texto resultante¹, efectivamente desborda, en consecuencia, al género testimonial donde, a primera vista, pareciera inscribirse. Porque, si bien sigue las pautas del género al poner en relación la *autobiografía* del testificante con la *historia* de su comunidad, de la cual éste se convierte en *representante* tanto en sentido de portavoz como de una *vida ejemplar* en la que se reflejan las de todos, el libro también nos introduce a la cosmología Yanomami para releer ambas tramas como apenas una parte de la red mucho más extensa y compleja de entes que forman el mundo-bosque. El texto, en otras palabras, entra y sale continuamente de mundos y de géneros ofreciéndonos (en tanto lectores blancos) la

brújula de la primera persona autobiográfica y la del *Bildungsroman* como uno de sus ejes narrativos. Pero esta *formación* (que no es otra que la iniciación chamánica) también nos obliga una y otra vez a abandonar al *sujeto* producido por esa forma de textualidad para acompañar el viaje hacia un *otro* saber y hacia el mundo que ese saber abarca. Este mundo habitado por los Yanomami es uno *humanizado* en su totalidad y donde —al inverso de las *ontologías objetivas* actuales que abogan por una agencialidad material por afuera de cualquier *correlación* con la mente humana (Harman, 2018, Meillassoux, 2010)—, la humanidad misma se extiende por toda la red viviente, como esencia compartida a través de sus encarnaciones contingentes. En palabras de Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro (2017): “La humanidad es consubstancial al mundo o, más bien, *objetivamente* “co-relacional” con el mundo, relacional *en tanto* mundo. No hay “correlación” entre epistemología y ontología, entre pensar y ser, sino inmanencia real entre existencia y experiencia” (p.76). Esta ontología amazónica, como veremos, conlleva no sólo una historiografía y una cosmo-política, sino también una epidemiología distinta de la occidental.

La caída del cielo es así un acto constante y frágil de equilibrio: por un lado, Kopenawa lleva adelante una lucha desesperada contra la *desimaginación* activa de los Yanomami por parte de la alianza extractivista entre gobiernos, capitales mineros e industria agro-ganaderil que los convierte, en la expresión de Rob Nixon (2011), en *deshabitantes virtuales* anticipando ya su eventual desaparición física. Y Kopenawa lo hace por medio de las únicas credenciales que un orden *geontológico* reconoce como válidas, según argumenta la antropóloga Elizabeth Povinelli: aun en un régimen gubernamental y acumulativo fundado en la extracción de materias primas como el actual, el *Animista* es merecedor de compensación en reconocimiento de que, para él, la materia tiene *otro valor*—esto es, re— y desconociendo en un mismo acto su disenso de la *doxa* fundante sobre la inercia, la cositud, de la materia, al reducir esa diferencia a un valor de equivalencia calculable. Cuanto mayor sea la creencia del *Animista* en la animación, o incluso en la divinidad, de la *materia prima*, mayor recompensa le corresponde en regalías. Kopenawa, así, reclama su derecho de audiencia precisamente porque, dice, ha visto en el trance chamánico como *las cosas* tienen alma: “Soy un chamán y veo todas esas cosas con el *yākoana* y soñando. Mis espíritus *xapiri* nunca se quedan quietos... A través de sus palabras, puedo entender todas las cosas del bosque” (Kopenawa, 2013, p.259). Pero ahí donde, para una soberanía extractivista fundada sobre “la separación fundamental entre la vida y la no vida” (Povinelly, 2016, p.35) se abre una necesidad de negociar con el otro *Animista* un valor de compensación, para

Kopenawa, los mismos *espíritus* que animan a las cosas del bosque y así lo habilitan a tomar la palabra en su nombre, también lo *inhabilitan* a negociar su valor. Los *xapiri*, explica Kopenawa (2013), “constantemente hacen que las palabras crezcan en mí, palabras que se niegan a abrir nuestro bosque a los blancos” (p.259). Cambiando radicalmente los términos de conversación, Kopenawa exige que lo acompañemos hacia otro régimen transnacional, donde en vez de *relativizar* —de poner en equivalencia— sus *creencias* respecto al orden imperante de la modernidad, lo primordial es el orden cósmico de *uhiri*, el mundo-bosque:

Todo lo que crece y se mueve en el bosque o bajo las aguas, así como todos los *xapiri* y los seres humanos, tiene un valor demasiado importante para la mercadería y el dinero de los blancos. Nada es lo suficientemente sólido como para restaurar el valor del bosque enfermo. Ninguna mercancía puede comprar a todos los seres humanos devorados por los humos epidémicos. Ningún dinero podrá devolver a los espíritus el valor de sus padres muertos. (Kopenawa, 2013, p.281)

El punto aquí no es tanto que no hay dinero que pueda devolver los muertos a la vida (y menos todavía los espíritus huérfanos de sus *padres* terrenales). El absurdo obvio de semejante ecuación, en cambio, apunta a un problema diferente y más sustancial: el de los límites de traducibilidad entre distintos órdenes del ser. Así, cuando Kopenawa dice: “Lo que llamamos *xawara* son el sarampión, la gripe, la malaria, la tuberculosis y todas esas otras enfermedades de los blancos que nos matan para devorar nuestra carne” (Kopenawa, 2013, p.291), no quiere sugerir apenas que *xawara* sea el nombre Yanomami para las enfermedades infecciosas traídas al bosque por los blancos, ni que sea la forma en que ellos *animan* lo que, en realidad, es obra de agentes virales y microbiológicos. Más bien, y aunque tenga plena conciencia de que una epidemia de sarampión que acabó con casi toda su familia fue el resultado de un caso de infección en una familia de misioneros, y su propio roce casi fatal con la tuberculosis el de la convivencia con una persona gravemente enferma en un puesto de la FUNAI, Kopenawa también insiste en que, en sueños, él ha visto:

la imagen de los seres epidémicos, los *xawarari*. Son los seres *t^hokori* de la tos, que nos cortan la garganta y el pecho, y los seres *xuukari* de la diarrea, que devoran nuestras tripas, pero también los seres *tuhrenari* de la náusea, los seres *waitarori* de la fetidez y los seres *hayakorari* de la debilidad. (2013, p.291)

Estos seres, que “se parecen a los blancos, con sus ropas, sus anteojos y sus sombreros y viven en casas rebosantes de mercancías y de comida como los campamentos de los *garimpeiros*” (2013, pp.291-92), viajan a bordo de los vehículos y a cuestas de las máquinas y las herramientas de estos, “vienen a instalarse en nuestras casas como huéspedes invisibles escoltando los objetos de los blancos” (2013, p.293).

Así como los *xapiri* —según explica Viveiros de Castro (2007) — no son representaciones, en su *verdadera* forma corporal humana, de los espíritus animales, sino *imágenes no representativas*, representantes *que no son representaciones* y que por ende apuntan hacia “la síntesis disyuntiva que conecta-separa lo actual y lo virtual, lo discreto y lo continuo” (2007, p.153), tampoco los *xawarari* encarnan la esencia del sarampión, la tuberculosis o la varicela. Más bien, apuntan hacia una zona de “síntesis disyuntiva”, esto es, un área de indiscernibilidad que es accesible solo en el devenir-otro chamánico y donde se está librando la guerra cosmo-lógica, el choque entre fuerzas que, en otro orden, se manifiesta en forma de emergencias médicas. Ambos hechos son perfectamente *reales* dado que, para los Yanomami, en lugar de oposición entre apariencia y ser hay una relación de contigüidad, de comercio, entre ambos. En *La caída del cielo*, Kopenawa y Albert aspiran a un modo de *traducción cultural* que evite la lógica de equivalencia y en cambio abra un espacio de síntesis disyuntiva, como área de negociación y de transacciones a través de fronteras lingüísticas y ontológicas, que no es a fin de cuentas tan distinto del que los propios Yanomami están acostumbrados a atravesar en sus intercambios con diversas clases de alteridad —animal, material y espiritual— que los acompañan en el bosque. *La caída del cielo*, más que un testimonio o una autobiografía, es un tratado de cosmopolítica, un acto de diplomacia experimental que echa mano de la *piel de papel* para proponernos un pacto más radical y complejo que el cívico o el fotográfico, e incluso que la lucha enarbolada por Andujar y Albert por los derechos humanos de los indígenas.

Aun así, la decisión de Kopenawa de convertirse en *autor* y dirigirse a los blancos no deja de ser un reclamo de extrema emergencia: un acto desesperado. Kopenawa, según nos explica, está apostando todo lo que tiene al movilizar los *xapiri* que lo visitan en el trance, para construir con ellos una lengua nueva, un habla de sobrevivientes que podamos entender hasta quienes ya estamos habitando el afuera del mundo, el *inmundo*, en que estamos transformando sin darnos cuenta el propio mundo-bosque. Kopenawa tiene plena consciencia de que “hablarles a los blancos” (2013, p.299) implica un paradójico ejercicio de practicar, como diría Adorno, la verdad en la no-verdad. Si aprender el *hereamuu*, el buen habla, explica Kopenawa, entre los Yanomami es un aspecto central de la formación chamánica a lo largo de una vida, rememorando a través de los recuerdos transmitidos por los ancianos de la comunidad las historias de origen, el avance minero y la deforestación provocada por el avance de la frontera agrícola hizo que, “desde muy joven, (tuviera) que aprender a hablar frente a extraños” (Kopenawa, 2013, p.300). Así, antes de haber podido aprender las habilidades básicas y espirituales

del *hereamuu* —antes de saber hablar a los suyos— Kopenawa ya se vio obligado a “hacer que (la gente blanca) escuche los pensamientos de los habitantes del bosque y les hable con firmeza hasta que la palabra llegue a sus mismas ciudades” (2013, p.307).

Hablar con blancos plantea un desafío extremo que sólo es concebible en una situación de emergencia, de amenaza terminal que pesa sobre el mundo. Es que, para hacer frente a la catástrofe, Kopenawa el chamán-intelectual ya no puede, como quienes lo han iniciado en ese arte, basarse en la autoridad de la experiencia acumulada que orienta el discurso del *hereamuu*. Pero al mismo tiempo, para que su palabra sea persuasiva, tiene que echar mano de su poder espiritual aun enfrentando la novedad, lo radicalmente des-acostumbrado, como son las epidemias y la contaminación de los ríos. Para hablar de esto a propios y ajenos, tendrá que traducir y transformar un tipo de discurso basado en la repetición (o en la *recitación* de lo que han dicho y cantado otros chamanes) en una forma de anticipar lo aún por venir. La poética profética que bosqueja Kopenawa es, en realidad, nada menos que una teoría de *transculturación narrativa*, para tomar prestada la famosa expresión de Ángel Rama. Como Rama medio siglo antes, también Kopenawa reflexiona sobre la manera en que formas y matrices *tradicionales* de la narración permiten construir una visión del choque entre mundos que representa el avance de la frontera extractiva. Pero esta novedosa práctica transculturizadora, improvisada a costas de un momento de derrumbe existencial y ante la necesidad urgente de construir nuevas alianzas, también va más allá de las literaturas modernas que proporcionaban el *corpus* de la tesis ramaniana. Kopenawa y Albert, en vez de llevarla a un marco formal establecido, como el de la novela o la autobiografía, forjan a partir de la síntesis disyuntiva como modalidad preponderante de mediación un espacio enunciativo que se aproxima al de la propia práctica chamánica y así, abren un espacio donde la voz del pueblo Yanomami pueda ser escuchada aun por fuera de su marco de enunciación ancestral. Como explica Viveiros de Castro (2007):

Si el chamanismo es esencialmente una diplomacia cósmica dedicada a la traducción entre puntos de vista ontológicamente dispares, entonces el discurso de Kopenawa no es solo una narración construida con contenidos chamánicos particulares —es decir, los espíritus que los chamanes hacen hablar y actuar— sino que es, más bien, una *forma* chamánica en sí misma, un caso de chamanismo en acción, donde un chamán habla de espíritus a los blancos e igualmente de los blancos en base a espíritus, y ambas cosas a través de un intermediario blanco. (pp.144-145)

Lo que hemos empezado a pensar como un relato de sobrevida no es, entonces, sino esa novedosa construcción de un habla capaz de interpelar a un mismo tiempo a los

blancos y a los *xapiri*: esto es, de reestablecer una lengua común que aún podría apartar la destrucción de todo que existe, la caída del cielo.

Como apuntan Danowski y Viveiros de Castro, el horizonte de finitud, de un tiempo que ya se desliza hacia su propia extinción, que hoy designamos con el nombre de Antropoceno, ya era moneda corriente entre los pueblos indígenas de las Américas, quienes “se hallaron convertidos en *humanos sin mundo*: náufragos, refugiados, inquilinos precarios en un mundo al que ya no pertenecían porque ya no podía pertenecerles. Y, sin embargo, *aconteció que muchos de ellos sobrevivieron*” (Danowski y Viveiros, 2016) (cursivas de los autores). Sobrevivir es aquí la paradójica condición de perdurar cuando se ha acabado el mundo: es subsistir en el *inmundo* en condición de una vulnerabilidad extrema, de *vida precaria*, y esta condición exige la invención de nuevos lenguajes a fin de entrar en alianza con otros sobrevivientes. Como propone la antropóloga Anna Tsing Lowenhaupt, el arte de sobrevivir requiere de una actitud crítica y una voluntad transformadora de las relaciones con quienes se encuentran similarmente afligidos por la *precarización terrestre*:

El problema de la sobrevida precaria nos hace ver lo que está mal. La precariedad es un estado de reconocimiento de nuestra vulnerabilidad hacia otros... Si la supervivencia siempre requiere a otros, también es necesariamente sujeta a la indeterminación de las transformaciones del yo y de otros... La contaminación produce la diversidad. (Lowenhaupt, 2015, p.29)

Hacer danzar a Xawarari: transculturación y cosmo-política

Pero este bricolaje, recombinao vestigios y resquicios, que es el arte de la sobrevida en el inmundo, también requiere de un esfuerzo, literalmente, sobrehumano. Lo que empezamos a pensar como una epidemiología amazónica es, como ahora podemos comprender, ante todo un ejercicio complejísimo de transculturación narrativa: es encontrar un modo de representar la propia catástrofe en términos de la ontología Yanomami para la cual ésta constituye una amenaza no sólo física sino también, y sobre todo, cosmológica. Desde su mismo título, el texto de Kopenawa y Albert lanza una apuesta que no podría ser mayor: relatar la ruptura, y relatarla en los términos propios de un discurso chamánico, lo que equivale a reanudar la continuidad e integridad de ese discurso aun reconociendo lo profundo del corte espacio-temporal que debe confrontar. Ya no hay, dice Kopenawa (2013), sino sobrevivientes entre los suyos: “Hoy los pocos ancianos que quedan en las casas del Río Lobo d’Almada y en *Watoriki*, la casa de mi suegro donde vivo ahora, son sobrevivientes de... epidemias” (p.238). Pero aun así, volver a reanudar el relato de lo acontecido equivale a combatir sus efectos y así

reconvertir en vida a la sobrevida, y en mundo al inmundo. La sanación y su relato son (o más bien serán, si en efecto se pueden alcanzar) una misma cosa.

De ahí que, desde los primeros momentos del texto, hay un intento por articular la historia clínica con la historia a secas, por reponer en relación al interior y exterior de cuerpos y acontecimientos como para volverlos nuevamente susceptibles a una analítica chamánica. Y el vehículo de esa articulación no es ni puede ser otro que el que media el *primer contacto* con los blancos: las mercaderías que, al cambiar de mano, también desencadenan la espiral de enfermedad y muerte que suceden a ese encuentro. Los ancianos, relata Kopenawa, una vez que habían superado el susto inicial ante la llegada de extraños peludos y malolientes, se sentían atraídos por sus herramientas de metal y otros objetos relucientes (hasta entonces, los Yanomami solo habían podido obtener utensilios de metal a través del intercambio con pueblos vecinos de mayor proximidad al mundo blanco): “Una vez que obtenían las cosas preciosas y la comida que codiciaban, se enfermaban rápidamente y luego fallecían uno tras otro...Nuestros ancianos fueron cautivados por toda esa mercancía, y eso mató a cada uno de ellos” (Kopenawa, 2013, p.177). No se trata tanto de que la atracción que ejerce la mercancía sobre los Yanomami los hace entrar en relaciones peligrosas con los blancos contagiosos, sino más bien del propio poder de contagio que emana de estos bienes. Lo que causa el brote epidémico es el humo de las herramientas de metal, al que llamaron *poo pë wakëxi* y también aquél que emiten los textiles que empiezan a regalar los misioneros para que los Yanomami dejen de andar desnudos:

Estas son mercancías malignas tejidas muy lejos de aquí, en la tierra de los ancestros de los blancos, con el algodón de los árboles epidémicos, los *xawara hi* [...] Los objetos de los hombres blancos eran muy peligrosos para nuestros ancianos... Los interiores de sus cuerpos eran muy vulnerables al humo de todas esas mercancías. (Kopenawa, 2013,179)

Desde el principio, entonces, existe para Kopenawa una relación directa entre los objetos materiales que entran y rápidamente transforman al mundo social y económico del pueblo Yanomami y los entes invisibles que atacan sus cuerpos. Estos, los *xawarari*, son pensados como pertenecientes a un orden parecido al de los *xapiri* —las imágenes no representativas de los seres y fuerzas que pueblan el bosque— pero también como fundamentalmente diferentes de éstos. A partir de las primeras incursiones mineras en la región, además, Kopenawa empieza a explorar más sistemáticamente ese vínculo entre materialidad y enfermedad. Por un lado, los *xawarari* ahora empiezan a relacionarse de manera más clara con la creciente presencia de los blancos, con quienes mantienen una relación simbiótica (que los blancos, a diferencia del chamán, parecen ignorar ya que *no*

sueñan y en consecuencia desconocen a las entidades espirituales que bailan en torno de ellos): esta vez —relata Kopenawa (2013) sobre los brotes epidémicos que suceden a la apertura del tramo perimetral norte de la Transamazónica— “los seres epidémicos *xawarari* simplemente acompañaban a las máquinas y los camiones de los forasteros al bosque. Estos seres malignos tienen la costumbre de seguir a los blancos adonde vayan, porque los blancos son sus suegros” (p.238). Su ambiente, el aura en donde viven y de donde salen a la noche en busca de la grasa humana que es su alimento, son:

los vapores de las máquinas y motores (que) son peligrosos para los habitantes del bosque. Estos también son humo de metal, humo tóxico. Nosotros nunca habíamos aspirado una cosa así hasta que llegaron los blancos. Somos otros. Nuestra carne no tiene la marca de vacunación, y no tenemos medicina para las epidemias *xawara*. (2013, p.238)

Los blancos —inmunes a la ferocidad de esos espíritus caníbales, devoradores de grasa humana, quienes habitan el aura de las mercancías y el humo tóxico de las máquinas— también se valen de su poder mortífero en su afán por extraer las cosas de la tierra. Poco después de haber encontrado por primera vez, dice Kopenawa (2013), “varios agujeros cavados en la arena de un lado al otro” (p.226) de una pequeña playa al borde de un *igarapé*, vestigios de una prospección aurífera, todos los habitantes de la casa grande de *Weriki sihipi u* empezaron a temblar de fiebre y, al poco tiempo, a morir uno tras otro, incluso quienes trataban de escapar de la aldea al bosque. “¿Qué vinieron a hacer los blancos...?” —se pregunta Kopenawa— “¿Es verdad que aquello que quemaron contaminó a la gente del río *Weripi sihipi u*?” (p.226).

Si las epidemias que suceden a los primeros encuentros con blancos y el trueque de bienes materiales dan lugar, entonces, a una crítica de la mercancía, la ola de enfermedades aun más tremenda que sigue al *boom* aurífero agrega a ésta una reflexión aguda sobre el nexo entre extractivismo y emergencia sanitaria. “Las cosas que los blancos se empeñan en extraer de las profundidades de la tierra” dice Kopenawa en el capítulo titulado “Oro caníbal”:

los minerales y el petróleo, no son comidas. Son cosas malignas y peligrosas, saturadas con toses y fiebres [...] Los blancos, ignorantes de las palabras de nuestros *xapiri*, no saben que el bosque que ellos *excavan como armadillos gigantes*, es en realidad la piel de nuestro mundo, el revés del cielo anterior que había caído para dar origen a nuestro tiempo: Aquello que los blancos llaman “minerales” son los fragmentos del cielo, de la luna, del sol y las estrellas, que cayeron en el comienzo del tiempo. (Kopenawa, 2013, p.283) (Cursivas mías)

Son estos vestigios hostiles y todavía *calientes* de mundos anteriores que la tierra, las rocas y los árboles “mantienen en la frialdad del suelo... como un refrigerador gigante de vacunas” (Kopenawa, 2013, p.285). Solo el bosque con su sombra nos protege del

peligro que emana de ese calor emitido por los restos del mundo anterior (que es extraño al nuestro tal y como el nuestro lo será para el próximo que surgirá tras la caída de nuestro cielo), de modo que, una vez que:

los blancos las arranquen del suelo, (las cosas malignas) ahuyentarán al viento fresco del bosque y quemarán a sus habitantes con sus vapores epidémicos. Ni los árboles ni los ríos, ni tampoco los *xapiri*, serán capaces ya de contener su calor. (2013, p.285)

Además, una vez que haya contagiado y exterminado a todos los seres del bosque, eventualmente el calor de los restos del cielo anterior se disipará, privando al suelo de la tibieza que necesitan las cosas vivas para rebrotar del desastre y, en cambio, arrastrando a los sobrevivientes restantes al submundo:

Al cavar tan profundo, los blancos eventualmente acabarán por arrancar hasta las raíces del cielo que también son mantenidas en su lugar por los metales [...] El cielo se va romper una vez más y hasta el último de nosotros será aniquilado. (Kopenawa, 2013, p.287)

La epidemiología amazónica que viene bosquejando Kopenawa no se detiene, por tanto, en los límites del cuerpo y de la especie: epidemiología y ecología, cosas vivas y materialidades inertes, son inseparables unos de otros ya que, dice Kopenawa (2013), “las palabras de la “ecología” son nuestras palabras antiguas, las que Omama les dio a nuestros ancestros en el comienzo de los tiempos” (p.393). Kopenawa, como explica Peter Gow (2014), *sabe eso porque el bosque viene a su casa a contárselo*. En el trance chamánico:

las cosas no son el objeto del habla, las que hablan son ellas. El personaje principal de este libro es *uhiri*, “el bosque”, que no es, como Kopenawa deja bien claro, el equivalente Yanomami de nuestras nociones de naturaleza o de medio ambiente sino, en cambio, un mundo viviente para el pueblo Yanomami. (2014, p.305)

Por poder acceder al habla de las cosas, nosotros los chamanes —explica Kopenawa— también podemos ver en los humos y vapores que emanan de la mercadería y de los lugares invadidos por los mineros, las constructoras y las rutas, “la imagen de los seres epidémicos, los *xawarari*: estos seres malignos se parecen a los hombres blancos, con su ropa, sus anteojos y sus sombreros, pero ellos aparecen envueltos en humo denso y tienen dientes caninos muy largos y afilados” (Kopenawa, 2013, p.291). Los *xawarari*, como sus suegros los blancos, practican la acumulación: “viven en casas desbordadas de mercancía y de comida” (2013, p.292), y es por eso que las epidemias aparecen y prosperan en los grandes centros urbanos, ahí donde “los blancos hacen sus mercaderías y las acumulan. Su humo emana de esta mercancía y de

las usinas donde se cocinan los minerales para producirla” (2013, p.292). De ahí, de los centros metropolitanos lejanos, los *xawarari*:

viajan siguiendo los pasos de los blancos, invisibles para nosotros, en sus barcos a motor, sus aviones y sus coches. Los grandes ríos, las rutas y las pistas de aterrizaje son sus caminos y sus puertas para entrar en la selva [...] La mercancía tiene el valor de la epidemia *xawara*. (2013, p.293)²

Kopenawa no quiere decir —o no quiere decir solamente— que el haber entrado en relaciones de intercambio con los blancos haya sido un negocio fáustico cuyo precio real fueron las epidemias. A lo que apunta, más bien, es que los *xawarari* son unos entes cuya sociabilidad es peligrosa y hasta mortífera para los Yanomami (aunque no para los blancos) porque está asociada intrínsecamente con un régimen de producción y convivencia extraño a los habitantes del bosque, tal y como los *xapiri* están en relación con los seres que habitan la selva. La mercancía es equivalente a *xawara* porque ambos nacen de una relación extractiva y objetivizante con la tierra y las cosas. De ahí, también, que, por más que el trance chamánico le permite a Kopenawa reinsertar la experiencia disruptiva, catastrófica, de las epidemias en el conjunto de un discurso bien formado, un habla *hereamuu*, esa recuperación de soberanía narrativa, no asegura todavía la sanación: “La epidemia *xawara* es muy difícil de combatir porque es la huella de otras gentes. Ella no proviene de nuestro bosque. Sus seres malignos *xawarari* son más numerosos que los *garimpeiros* e incluso más que todos los hombres blancos” (Kopenawa, 2013, p.294). Siendo ontológicamente diferentes, los *xawarari* no responden al poder chamánico de invocación. Así, el único recurso es invocarlos en forma de *xapiri*, esto es, imaginar a las epidemias *como si fueran uno más de los seres del bosque*, con el efecto de que esta imagen híbrida (ese producto de un acto extremo de transculturación narrativa) pueda ser lanzada a combatir a las imágenes-espíritus foráneas y hostiles:

Cuando realmente hay demasiado peligro y tienen que salvar a su pueblo de la muerte, nuestros ancianos chamanes incluso hacen danzar a la propia imagen de la epidemia, que ellos también llaman *Xawarari a*. Es la imagen de la epidemia, pero una vez ella se ha vuelto un espíritu *xapiri*, ella lucha con coraje contra el humo peligroso del metal de los blancos y se junta a los espíritus *napénapëri* de nuestros ancestros en su combate contra éste. (Kopenawa, 2013, p.294)

Este pasaje también resume, en un momento autorreflexivo de alta complejidad, el propio procedimiento de *La caída del cielo*, texto que —como explica Albert en su posfacio— surgió de un proceso dialógico de encuentros, primero para grabar la voz de Kopenawa y luego para editar y organizar en conjunto el manuscrito, en el que también participaban otros interlocutores como el suegro y mentor chamánico de Davi, así como las voces de las *imágenes* de ancestros animales y otros seres cosmológicos que *habitan*

las casas de ambos. De esta manera, propone Bruce Albert (2013), “nuestros intercambios (no fueron) meramente entrevistas etnográficas. Desde su punto de vista, nuestros intercambios eran, aunque sutilmente, polílogos chamánicos interculturales, alternando con sesiones tradicionales sobre los hombres blancos que mantenía con su suegro y otros chamanes de *Watoriki*” (p.448). El texto convoca, en otras palabras, tal y como lo hace el discurso de la cura chamánica, a una *junta médica* de interlocutores humanos y más-que-humanos de cuyo diálogo (que es un constante traducir del trance a la palabra y viceversa) surge el relato que vuelve a poner en orden y en continuidad narrativa a la comunidad revuelta de las cosas. Poner a danzar a la imagen de la epidemia, *Xawarari a*, no es otra cosa que ese enlazamiento de lo ajeno en la trama cosmológica Yanomami, haciéndola entrar y salir de esta (volverse *xapiri* al mismo tiempo que se la mantiene presente como otredad maligna o *humo de los metales*). Es lo que, a otro nivel, hace también el texto que leemos cuando va y viene del relato *autobiográfico* y cronológico a las enseñanzas cosmológicas, con el efecto de que las enfermedades mantienen ahí una presencia doble —como síntoma corporal— aludido por su nombre clínico, y como imagen cosmológica, sometida a las reglas del discurso visionario del chamán hasta volverse finalmente uno más de sus espíritus danzantes, un *xapiri*.

Efectivamente, entonces, hay en esta *epidemiología amazónica* la propuesta de una cosmopolítica alternativa a la biopolítica que subyace aún en los retratos de Andujar. Como ésta, esa cosmopolítica interviene en los niveles del cuerpo y de la población, articulando a ambos, pero con la diferencia de que esa entrada y salida del cuerpo aquí está mediada por la visión y el relato (que es el análisis dialogado de ésta). Si la visión es inducida por la incorporación, a través del *yākoana* alucinógeno, de la *cosmopoliteia* de seres que conviven en el bosque con los Yanomami, su puesta en relato re-establece el *pacto cívico*, las relaciones diplomáticas entre todos estos entes, que es el resultado de la larga negociación que esta secuencia de visión-narrativización representa y en la que también se inscribe como un conjunto mucho más vasto y extendido. No es una política inmunitaria, aunque no rechaza las vacunas y los tratamientos médicos occidentales que, por el contrario, Kopenawa en su papel de activista y de funcionario de la FUNAI se ha empeñado constantemente en procurar y distribuir a la parte más extensa posible de su pueblo. En cambio, podríamos pensarla como biopolítica e incluso como geo- o cosmopolítica comunitaria que busca la sanación no al nivel del cuerpo humano individual ni tampoco como restringida a la comunidad de la casa grande o aldea, sino tratando de cicatrizar la herida cósmica que han dejado en la *communitas* del bosque la entrada de los blancos y del capitalismo extractivo. Es por eso, precisamente, que esta

epidemiología amazónica ha podido entrar en diálogo con la medicina social y con una *política sanitaria* del tipo de las campañas de vacunación como las que ayudaron a propagar en su momento Claudia Andujar y Bruce Albert a través de la CCPY: vistos desde una perspectiva chamánica, ambas no son mutuamente exclusivas, siempre y cuando se encuentren articuladas en una misma práctica dialógica y militante. La actual situación de emergencia, con la rápida y mortal expansión del virus de COVID-19 en territorio Yanomami y otras tierras indígenas de la Amazonía así como el apoyo abierto del gobierno fascista brasileño a la expansión de las concesiones mineras y petroleras y a la ocupación de tierras por parte de consorcios agro-industriales transnacionales, solo refuerzan la necesidad urgente de estos diálogos y activismos.

Referencias.

¹ O, más bien, su primer resultado: el más reciente es el largometraje *A Última Floresta* (2021), co-escrito por Kopenawa con Luiz Bolognesi, que acaba de estrenarse en el festival de Berlín de este año.

² No deja de ser llamativo que las conclusiones de Kopenawa sobre la ecología social de las epidemias coinciden en un alto grado con las de la biología evolutiva de los patógenos llamados enfermedades masivas (*crowd diseases*) las cuales, a diferencia de las enfermedades crónicas, requieren para su proliferación la formación previa de poblaciones humanas densas y concentradas que solo empezó a darse con el auge de la agricultura y, más adelante, con la formación y el crecimiento de las ciudades como centros de comercio del *stock* acumulado. Como lo resume el zoólogo Jared Diamond (1997), si “el auge de la agricultura y ganadería fue una bonanza para nuestros microbios, aún más lo fue el de las ciudades, gracias al cual poblaciones humanas todavía más densamente concentradas se enconaban en condiciones sanitarias aún peores. Solo a principios del siglo veinte la población urbana europea había logrado volverse autosostenible: hasta entonces, era necesaria la inmigración constante de campesinos saludables para compensar las muertes imparables por enfermedades masivas de los moradores de ciudades. Otra bonanza fue la apertura de rutas comerciales globales que en la era de los romanos efectivamente había juntado a las poblaciones de Europa, Asia y África del Norte convirtiéndolas en un único y gigantesco campo de cría de microbios” (p.205). Efectivamente, gran parte de las epidemias surgen entonces del intercambio entre centros urbanos y periferias rurales y silvestres, por medio del intercambio de bienes que pone en contacto y en circulación a nuestros cuerpos anfitriones.

Bibliografía:

- Albert, B. (2013). How This Book Was Written, in: Kopenawa, D. & Albert, B. *The Falling Sky. Words of a Yanomami Shaman*. Cambridge, MA: Belknap Press.
- Albert, B. (2013). The Yanomami in Brazil, in: Kopenawa D. & Albert, B. *The Falling Sky. Words of a Yanomami Shaman*. Cambridge, MA: Belknap Press.
- Azoullay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.
- Danowski, D. & Viveiros de Castro, E. (2016). *The Ends of the World*. United Kingdom: Polity Press.

- Diamond, J. (1997). *Guns, Germs, and Steel. The Fates of Human Societies*. New York: Norton.
- Esposito, R. (2008) *Bíos. Biopolitics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault, M. (1997). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. México, DF: Siglo XXI.
- Gow, P. (2014). "Listen to Me, Listen to Me, Listen to Me, Listen to Me"... A brief commentary on *The Falling Sky* by Davi Kopenawa & Bruce Albert. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4(2).
- Harman, G. (2018), *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. London: Penguin.
- Lowenhaupt, A. (2015). *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton: Princeton University Press.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Traducción de Elisabeth Falomir Archambault.
- Machado, A. (2020) *Xawara. Tracing the Deadly Path of COVID-19 and Government Negligence in the Yanomami Territory*. São Paulo: Instituto Socioambiental. Recuperado de https://www.socioambiental.org/sites/blog.socioambiental.org/files/nsa/arquivos/coy_ingles_r03_2020117.pdf
- Milhorance, F. (2021). Covid Deaths of Yanomami Children Fuel Fears for Brazil's indigenous Groups. *The Guardian*, 8 de febrero.
- Meillassoux, Q. (2010). *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. London: Continuum.
- Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. (Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Nogueira, T. (2018). *Claudia Andujar. A luta Yanomami*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.
- Povinelli, E. (2016). *Geontologies. A Requiem to Late Liberalism* (Durham, NC: Duke University Press.
- Rama, Á. (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Viveiros de Castro, E. (2007) "The Chrystal Forest: Notes on the Ontology of Amazonian Spirits". *Inner Asia* 9(2), 153-172.

Fecha de recepción: 16 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2021



Licencia Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-

sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



NOTAS SOBRE PANDEMIAS, MUNDOS Y LITERATURAS

NOTES ON PANDEMICS, WORLDS AND LITERATURES

Resumen. Estas notas proponen una reflexión sobre la enfermedad, pensada en su dimensión colectiva, y su abordaje en algunos textos narrativos. Dentro de este marco, se analiza la percepción de *fin del mundo* asociada con la propagación de enfermedades contagiosas. Mediante el contraste de dos *escenarios*, uno relacionado con la pandemia contemporánea de COVID-19 y otro con las epidemias de viruela y otras enfermedades causadas por la invasión de América por parte de los europeos, se reflexiona sobre el *fin del mundo*. A partir de la polisemia del término *mundo*, se argumenta que el interrogante sobre qué es lo que se da por concluido y a quiénes compromete ese fin resulta clave.

Palabras clave: pandemia; mundo; enfermedad; modernidad; *pachakuti*

Abstract. These notes reflect on illness, considered in its collective dimension, and its approach in some narrative texts. Within this framework, I analyse the perception of the *end of the world* associated with the spread of contagious diseases. By contrasting two *scenarios*, one related to the contemporary pandemic of COVID-19 and the other to the epidemics of smallpox and other diseases caused by the invasion of America by Europeans, I propose a reflection on the *end of the world*. On the base of the polysemy of the term *world*, I argue that asking what is considered as concluded and who is involved in this end constitutes a crucial question.

Keywords: pandemic; world; illness; modernity; *pachakuti*

Este trabajo surge de un seminario donde los organizadores propusimos reflexionar críticamente sobre la enfermedad más allá de la perspectiva individual o del fenómeno localizado en el sujeto aislado. La tarea de examinar articulaciones entre la manifestación individualizada de la enfermedad y la literatura la viene llevando a cabo, desde el libro seminal de Susan Sontag (1978), una cada vez más prolífica perspectiva interdisciplinaria a caballo entre la medicina y los estudios literarios¹. Sin embargo, desde

que el virus COVID-19 se ha propagado por todo el mundo, lo que hemos experimentado es que ninguno de nosotros es una mónada. Así, si hay algo que la subjetividad occidental moderna, fundada en el mito burgués del sujeto emprendedor y autónomo, ha empezado a sospechar en los últimos meses es que, para bien o para mal, en tanto seres humanos, constituimos una unidad colectiva que desborda no solo los cuerpos individuales sino también las construcciones nacionales e incluso los límites geofísicos que establecen mares o montañas.

Como ya se ha sugerido y cambiando la perspectiva, también podríamos decir que somos un virus o un parásito que ha colonizado y devastado ese organismo que en la *doxa* conocemos como Tierra o mundo, pero que también puede ser considerado el organismo huésped que nos alojará hasta que colapse o estemos en condiciones de reproducirnos en otro. Lo cierto es que de la misma manera que el virus no tiene o no le asignamos identidad individual, quizás tampoco se la deberíamos atribuir al ser humano. Si esta consideración es posible, entonces, la perspectiva centrada en el sujeto aislado es ideológica o, dado el caso, una operación analítica válida, pero de ninguna manera excluyente.

Además de la enfermedad, pensada en su dimensión colectiva, y la literatura, las siguientes páginas pretenden abordar el elemento *mundo*. Más específicamente, lo que me interesa indagar es la simbiosis entre la propagación de enfermedades contagiosas y la percepción concomitante de *fin de mundo*. Para los fines de mi propuesta, el mundo es una entidad ambivalente. Lo debemos entender desde diferentes ópticas y en su ambigüedad semántica: como expresión material objetiva, pero también como un instrumento retórico diseñado por el proyecto liberal, o fundamentalmente liberal, para expandir los alcances del mercado y/o —en su refinamiento ético, pero a su modo complementario— para superar las compartimentaciones étnicas y nacionales. El mundo, solo para empezar, puede ser la suma de todas las configuraciones humanas y no-humanas que habitan la Tierra, pero, en casos, también es una elaboración discursiva, está hecho de palabras en la medida que es efecto de un enunciado teórico —en mi opinión— demasiado voluntarista. Desde el ingreso en la actual fase de la globalización, al mismo tiempo que se desintegraba el mundo bipolar de la Guerra Fría y los Estados nación modernos comenzaban a ceder soberanía frente a corporaciones e instituciones transnacionales, este enunciado teórico, anclado por regla general a los centros de gestión cultural del Norte global, ha devenido, curiosamente, recurrente. El mundo, entonces, es también un objeto simbólico diseñado en las secciones de estudios

culturales o literatura comparada de algunas universidades hegemónicas que ha servido tanto para ampliar el alcance del humanismo occidental así como para respaldar la utopía liberal de crear un mercado de alcance global. Voy a tratar de profundizar en algunas de estas complejidades en los desarrollos que siguen.

Dos citas pueden ser consideradas el punto de partida para mis planteos. La primera es a su vez citada por Stewart (1962) y dice así: “Si hoy apareciera por mutación un nuevo virus mortal... Nuestros rápidos transportes podrían llevarlo a los más alejados rincones de la Tierra, y morirían millones de seres humanos” (Stanley, 1947).

Estas palabras introducen la novela *Earth Abides*, de George R. Stewart, traducida al castellano como *La tierra permanece* y publicada en Buenos Aires por la alguna vez célebre editorial especializada en géneros especulativos Minotauro. Se trata de una novela de ciencia ficción distópica. El mundo que retrata es uno posterior a la extinción casi total del ser humano a causa de un virus letal. Stewart no publicó la novela en 2021 sino en 1949. El epígrafe que cito es del virólogo y Premio Nobel de química Wendell Meredith Stanley y opera como el disparador conceptual de la novela. Me interesa destacar el epígrafe por su indiscutible actualidad y porque permite desplegar todo tipo de argumentos sobre el poder visionario de la literatura. La ficción especulativa anuncia mundos posibles y, en algunos casos, no falla. Todos vimos la película *Contagion*. La mayoría de nosotros en el 2020 y como una película más o menos realista aunque —como se sabe— no es más que una ficción de 2011. *Contagion* al igual que *Earth Abides* imaginaron mundos que en 2020 parecieron materializarse en nuestra realidad empírica.

La segunda cita es la que sigue:

se difundió entre nosotros una gran peste, una enfermedad general. Comenzó en *Tepeílhuitl*. Sobre nosotros se extendió: gran destructora de gente. Algunos bien los cubrió, por todas partes (de su cuerpo) se extendió. En la cara, en la cabeza, en el pecho.

Era muy destructora enfermedad. Muchas gentes murieron de ella. Ya nadie podía andar, no más estaban acostados, tendidos en su cama. No podía nadie moverse, no podía volver el cuello, no podía hacer movimientos de cuerpo; no podía acostarse cara abajo, ni acostarse sobre la espalda, ni moverse de un lado a otro. Y cuando se movían algo, daban de gritos. A muchos dio la muerte la pegajosa, apelmazada, dura enfermedad de granos.

Muchos murieron de ella, pero muchos solamente de hambre murieron: hubo muertos por el hambre: ya nadie tenía cuidado de nadie, nadie de otros se preocupaba.

A algunos les prendieron los granos de lejos: esos no mucho sufrieron, no murieron muchos de eso.

Pero a muchos con esto se les echó a perder la cara, quedaron cacarañados, quedaron cacarizos. Unos quedaron ciegos, perdieron la vista. (Portilla, 2007, pp.112-113)

Más allá de la diferencia de enfoque, también en este caso se trata de un relato sobre la propagación de una enfermedad. Se podría pensar que el virus que anuncia la primera cita, gracias a *rápidos transportes*, llega a *un alejado rincón de la Tierra* y arrasa con la población local. Tomo el pasaje del hoy canónico libro *Visión de los vencidos*, compilado por Miguel León Portilla, el cual puede ser considerado uno de los muchos testimonios que dejaron por escrito los cronistas españoles o mestizos sobre la llegada de los conquistadores a América y, con ellos, epidemias devastadoras. Solo que, en este caso, la experiencia de la conquista es narrada desde la mirada indígena². Por eso, a diferencia de lo que sucede en la primera referencia, acá no hay ficción especulativa. Se trata de un documento de no-ficción, un testimonio, que se proyecta descriptivamente hacia el pasado inmediato. Compárese el uso de los tiempos verbales. La primera cita remite a un futuro potencial; esta, al pasado. En el primer caso —se podría sostener— el fin del mundo es algo que potencialmente acontecerá en el futuro. En el segundo, —vale decir— ya aconteció. A continuación, a partir de estas dos citas, propongo ingresar en dos escenarios y profundizar en algunos argumentos relativos a la enfermedad, pensada desde su carácter comunitario, y el (fin del) mundo.

Escenario 1

Este primer escenario corresponde a nuestra actualidad. Muchas ficciones, como, entre otras, la película ya mencionada *Contagion* (2011), la novela *Station Eleven* (2014), de la canadiense Emily St. John Mandel, o *Mugre rosa* (2020), de la uruguaya Fernanda Trías, venían presagiando lo que podemos llamar la distopía de nuestra generación. En todos estos casos, un virus o una peste se propaga por el mundo y termina acabando, o al menos pone en jaque, lo que conocemos como la civilización humana. Siempre, por regla general, hay sobrevivientes o testigos que asumen la responsabilidad de contar la historia. Estas narrativas son parte de un caudal discursivo más amplio relativo a una crisis generalizada e irreversible. De algún modo, el virus letal que se extiende por todo el mundo aparece en la historia universal como el punto final del antropoceno y, por lo tanto, como clausura de una crisis escalonada centrada en el ser humano en tanto el agente

que, en el reducido periodo que va de la modernidad a esta parte, logró condicionar la vida en y de la Tierra.

Todas las sociedades desarrollan un relato escatológico, desde el apocalipsis hasta el ragnarök son evidencia de esto. Sucede, sin embargo, que en nuestra distopía parecen haberse alineado discursos que habían sido rivales. Los enunciados, por ejemplo, de las ciencias de la Tierra y la climatología —que se pueden considerar traductoras de mensajes de la naturaleza— coinciden con postulados de la ficción especulativa y también con los de la filosofía de pensadores como Donna Haraway o Bruno Latour. La propagación de un virus *real* por todo el mundo, como lo había anunciado el Premio Nobel Stanley en 1947, agrega evidencia empírica recreada, además, permanentemente por los medios de comunicación de todos los países. Así, se sincronizaron no solo los discursos sino también las temporalidades de la experiencia del fin. El virus, presente a través de los medios y las redes sociales en las vidas de todos en todos los lugares del planeta, reafirmó la idea de que sí es posible que el mundo se acabe y que se acabe, en principio, para todos, al menos los seres humanos.

Al desmantelamiento de los estados benefactores, el desastre ambiental —desde la acidificación de los mares a la devastación forestal y el calentamiento global— y los desplazamientos humanos masivos y forzados, entre otras expresiones de crisis, ahora se agrega un virus de alcance mundial. A este virus, además, ya en el siglo XXI, lo habían preanunciado la gripe aviar y la fiebre porcina. La percepción, por lo tanto, es que hoy en día el fin del mundo es más inevitable o material que nunca. La crisis ahora es más que ambiental o económica: ha adquirido un carácter existencial. No solo el orden económico o la estabilidad ecosistémica se manifiestan como frágiles, sino también la vida humana y por extensión el mundo en su totalidad (Dein, 2021).

El mundo, sin embargo, tiene varias complejidades semánticas. Voy a tratar de examinar algunas de ellas con mayor detalle al final del trabajo. Quiero destacar acá que la pandemia de COVID acentuó la crisis del mundo en dos de sus varios sentidos. Por un lado, en su dimensión biológica, por lo menos en lo que refiere al ser humano. Ahora que todos devinimos “expertos” en enfermedades infecciosas, sabemos o intuimos que un virus, efectivamente, puede exterminar la vida humana, que eso no solo pasa en las novelas o en las películas. Pero, por otro, también afecta al mundo como horizonte del proyecto liberal, tanto en su expresión mercantil, es decir, en lo que refiere a la representación idealista del mundo como un mercado sin fronteras, como en las formulaciones normativas del humanismo radical o —en términos de John Rawls

reutilizados por Walter Mignolo (2012) — de los “liberales honestos”. Debido a la pandemia, las fronteras nacionales que, a la luz de ciertos discursos demasiado voluntaristas parecían extinguidas, se reconstituyeron rápidamente, y la utopía de un Estado no-interventor así como la libre circulación de personas se revelaron como flagrantes fantasías. La condición de extranjero está más vigente que nunca. Puesto que muchos derechos han quedado reservados para nacionales o residentes legales, puesto que las condiciones de subsistencia se han precarizado, ¿dónde y cómo viven ahora las numerosas personas que no pueden probar residencia legal en las ciudades del Norte global o en cualquier otra? Mi lugar de residencia es Oslo, Noruega. Desde hace unas semanas, de acuerdo con información que provee cierta prensa, el público está al tanto de que “el 50% de los infectados de COVID son extranjeros”. El HIV era —decía ese mismo tipo de prensa— una enfermedad de homosexuales. Y, como es sabido, recientemente en EE.UU. la guerra étnica la ha alentado ni más ni menos que el Estado.

Me gustaría cerrar este escenario con una breve reflexión sobre el mundo hecho de palabras. Con esto me refiero al proyecto cosmopolita que, iniciado con Immanuel Kant a fines del siglo VXIII, hoy cuenta con destacados referentes como Pheng Cheah y Mariano Siskind. Para esta vertiente de pensamiento, el mundo, en realidad, no existe. Antes, es una proclama normativa. “Since one cannot see the universe, the world, or humanity”, escribe Cheah (2008), “the cosmopolitan optic is not one of perceptual experience but of the imagination” (p. 26). Mundo, en todo caso, es el nombre que puede recibir una utópica confraternización universal, y la literatura, en la medida que produce *sentido de mundo*, puede contribuir a ello. No obstante, la experiencia histórica de debacle generalizada ha llevado a Siskind a escribir, recientemente, sobre *el fin del mundo*. “World”, de acuerdo con Siskind (2019),

named the modern and modernist symbolic structure that supported humanist discourses of universal emancipation through global connections, translations, interactions, displacements and exchanges; “world” as the symbolic realm where demands of justice, emancipation and universal inclusion (whether political, cultural and/or aesthetic) were meant to be actualized (p. 207).

Esta utopía de armonía universal ha fracasado. Ya no hay condiciones de posibilidad que permitan imaginar un mundo. El mundo, en todo caso, no está interconectado, y la justicia para todas las entidades humanas y —me permito agregar— no-humanas está lejos de haberse alcanzado. Asistimos, por lo tanto, a “the symbolic closure of the horizon of universal justice and emancipation that had defined the

modern/modernist relationship between cosmopolitan politics and culture” (Siskind, 2019, p.209). Bien, hasta acá, entonces, el primer escenario.

Escenario 2

El segundo escenario tiene más de quinientos años de historia. Empieza —para ser exacto— el 12 de octubre de 1492 cuando los europeos pisan tierras americanas y se inaugura, así, la modernidad occidental. La cita presentada al comienzo es una entre muchas posibles que dan cuenta del desajuste biológico que produjo la colonización. Junto con la brutalidad de las armas y la evangelización forzada, los invasores —sin saberlo exactamente— se valieron de las enfermedades contagiosas para someter a las poblaciones vernáculas. Un arma biológica especialmente efectiva fue la viruela que — como documentan los estudios de Mann (2006), Crosby (1991) y Ashburn (1981) con base en información extraída de las crónicas de la conquista— se propagó, junto con los españoles, desde las Antillas hacia lo que hoy es México y, luego, hacia el Sur hasta llegar al Tawantinsuyu.

Las imágenes que proveen las crónicas son verdaderamente apocalípticas. El dato decisivo es que los pueblos americanos no habían estado expuestos ni a las enfermedades que traían los españoles ni tenían siquiera información previa acerca de la existencia de la cultura invasora. Para los nativos, el descubrimiento de esos sujetos que, además, venían montados en caballos y portaban armas de fuego —entre muchos otros elementos desconocidos en América— se dio al mismo tiempo que la llegada de pestes devastadoras. Así, los invasores fueron considerados entidades no terrenales que llegaron a sus dominios para imponer la aniquilación por medio de recursos ininteligibles. Los europeos —vale mencionar— estaban, por regla general, inmunizados. Ya habían obtenido lo que hoy todos conocemos y ansiamos: inmunidad de rebaño. Las enfermedades contagiosas, por lo tanto, se propagaban velozmente entre los indígenas, pero no afectaban a los europeos. De acuerdo con Alfred Crosby (1991),

Donde la viruela ha sido endémica, ha resultado un asesino seguro, constante, responsable del 3 al 10 por ciento de las muertes. Donde azotó a grupos aislados, el porcentaje fue terrible. El análisis de las cifras de unos veinte estallidos de viruela muestra que la mortalidad en una población sin vacunar es de un 30 por ciento aproximadamente. Puede suponerse que en grupos que no han tenido ningún contacto previo con la viruela ésta afectará a casi la totalidad de los individuos. (pp. 49-50)

Las sociedades americanas pertenecen a la última categoría. La viruela llegó con algún portador y, rápidamente, comenzó a circular entre los nativos hasta convertirse en

una letal epidemia. Desde luego, estas sociedades tampoco desarrollaron métodos preventivos como nuestro distanciamiento social, el tapaboca o el aislamiento que se había implementado en la Edad Media europea.

Veamos, ahora, el siguiente pasaje:

Enorme trabajo será la carga del *katun* porque será el comenzar de los ahorcamientos, el estallar del fuego en el extremo de los brazos de los blancos, los *ibteeles* de la tierra que llegarán con sus *sabanos* y sus *reatas* aquí sobre el mundo, cuando caiga sobre la generación de los Hermanos Menores el rigor de la pelea, el rigor del tributo, cuando les venga la gran entrada del tributo en la gran entrada del cristianismo, cuando se funde el principio de los Siete Sacramentos, cuando comience el mucho trabajar en los pueblos y la miseria se establezca en la tierra. (Barrera Vásquez 1969, p.71)

Esta cita pertenece al *Chilam Balam*, una serie de informes recogidos durante el periodo de la conquista que, de algún modo, retrata el devenir histórico de la civilización maya³. No hay en esta cita referencia a la enfermedad, pero sí a otros flagelos que padecieron los mayas durante la invasión: los ahorcamientos, el fuego en el extremo de los brazos de los blancos, el rigor del tributo, el mucho trabajar. Lo que me interesa destacar de este pasaje son los términos mundo y tierra. Como se advierte, desde la perspectiva maya, los *blancos*, es decir, los españoles no pertenecían al mundo. El mundo —cabe inferir— era el territorio conocido por los mayas. El mundo, por lo tanto, siempre sería *un* mundo; a menos que se pase a un plano especulativo, siempre tendría un valor deíctico: es esto que está *aquí* donde el sujeto pronuncia su enunciado. Los españoles, por lo tanto, llegaron, de algún lugar incierto, en cualquier caso, más allá del mundo, y establecieron la miseria en la *tierra*, esto es, en lo que los mayas consideraban *toda* la tierra, lo que equivaldría a decir/escribir la Tierra.

El resultado demográfico de este inesperado arribo lo resumen muy bien Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro (2019):

La población indígena del continente, mayor que la de Europa en aquella misma época, puede haber perdido (por la acción combinada de los virus —la viruela fue espantosamente letal—, del hierro, de la pólvora y del papel —los tratados, las bulas papales, las encomiendas y, por supuesto, la Biblia—) hasta el 95% de su efectivo a lo largo del primer siglo y medio de la conquista, lo que correspondería, de acuerdo con algunos demógrafos, a 1/5 de la población del planeta⁴. (p.190)

Contrastemos, pues, estos números y los que al día de hoy arroja la pandemia de COVID-19. No se trata de minimizar nuestra distopía, pero sí de iluminarla desde una óptica descentrada y relativizarla.

En la región andina la invasión y destrucción llevada a cabo por los europeos se conoce como *pachakuti*. Es un término de difícil traducción, pero que ya ha ingresado en el vocabulario de los estudios poscoloniales. Implica un giro abrupto en el acontecer histórico. Un vuelco, una reconfiguración radical del orden vigente hasta el momento. “The closest I can get to the limit of *Pacha Kuti* through the imaginary of modern epistemology (which I cannot avoid)...is to translate it as “final judgment” ” (Mignolo, 2011, p.158).

El escenario 2, por lo tanto, sería un escenario clausurado por un juicio final concreto y con fechas muy precisas. Como señala Ailton Krenak (2019),

O simples contágio do encontro entre humanos daqui e de lá fez com que essa parte da população desaparecesse por um fenômeno que depois se chamou epidemia, uma mortandade de milhares e milhares de seres. Um sujeito que saía da Europa e descia numa praia tropical largava um rasto de morte por onde passava. O indivíduo não sabia que era uma peste ambulante, uma guerra bacteriológica em movimento, um fim de mundo; tampouco o sabiam as vítimas que eram contaminadas. Para os povos que receberam aquela visita e morreram, o fim do mundo foi no século XVI. (p. 34)

“Y, no obstante,” —agregan Danowski y Castro (2019) — “inesperadamente, muchos de ellos sobrevivieron. Pasaron a vivir en *otro mundo*, un mundo de otros, sus invasores y señores” (p. 190). La experiencia de pérdida del mundo está, no obstante, registrada en las memorias indígenas comentadas arriba; y sus luchas actuales contra el extractivismo, por ejemplo, son formas de rechazo a ese otro mundo concebido e impuesto por el proyecto civilizatorio occidental.

Fin

Creo que la puesta en paralelo de los dos escenarios es un procedimiento útil para abordar mejor algunas complejidades de nuestra distopía. La noción de pandemia, por otro lado, hoy más que nunca está estrechamente relacionada con el concepto de mundo. Bien se podría sostener, sin embargo, que, desde la perspectiva de un sujeto individual o colectivo, toda enfermedad contagiosa es una pandemia mundial. La *epidemia* de viruela, que, como tal, no afectaba a los europeos, para lo mayas fue absoluta, arrasó con *su mundo*. Por lo tanto, habría que concluir que, desde la perspectiva de estos, tal *epidemia* fue, además de un juicio final, una pandemia mundial. La viruela, aliada con armas y *La Biblia*, acabó con *su mundo*.

Puesto que el término es polisémico y escurridizo, coincido con Danowski y Castro (2019, p.53) en que un buen punto de partida es preguntarse por el lugar de enunciación, por quién dice “nosotros”, a quién incluye ese nosotros y, por lo tanto, qué se debe entender por mundo. El mundo, además, sería un patrimonio compartido y, por lo tanto, en disputa. La operación de asignarle significados supone delimitarlo y rediseñarlo en función de un proyecto específico.

Es cierto que el antropoceno ha conducido a una crisis generalizada. Las aporías del estrecho mundo occidental, al haberse impuesto este como paradigma universal, hoy comprometen incluso materialmente a todo el planeta. Sin embargo, no sería acertado perder de vista que el mundo humano no deja de ser *un* mundo. El fin de la humanidad puede ser, por ejemplo, la emancipación o el triunfo de tantas especies no-humanas amenazadas por la acción del ser humano. Quién dice “nosotros” y qué incluye ese nosotros es, por consiguiente, un asunto crucial. Entiendo que el fin del mundo hecho de palabras, el del proyecto cosmopolita kantiano que se debía reflejar en la *Weltliteratur* de Goethe y el de los liberales honestos es también el fin de *un* mundo. Un mundo que, acuñado en Europa, tomó la forma del ideal moderno que hoy tiene vigencia universal. Sin embargo, incluso en la forma progresista y éticamente irreprochable del humanismo radical, es un mundo construido sobre un cementerio ya que se asienta en la producción de alteridades y en su exterminio: el de alteridades no-humanas, más-que-humanas y humanas.

Como se sabe, la modernidad occidental le declaró la guerra a la naturaleza, a las fuerzas cosmogónicas inmateriales y a las subjetividades anómalas, marcadas o disfuncionales. El fin de este mundo, por lo tanto, puede ser interpretado como el ocaso de un proyecto de carácter netamente destructivo, es decir, de la expansión europea que comenzó en 1492 y que en la metrópoli se conoce como modernidad, pero que en los territorios devastados tomó el nombre de *pachakuti*. O también se puede pensar como la forma radical que tomó el proyecto civilizatorio occidental desde la Caída del Muro y el fin del diseño bipolar. En cualquier caso, para que haya un fin del mundo, antes tiene que haber habido un mundo, aunque sea como proyecto. Anunciar o indagar el fin del mundo da por supuesto una instancia previa donde el mundo fue una entidad efectivamente existente, ya sea en términos concretos o imaginarios. No es vana, entonces, la pregunta por cuál fue ese mundo y quién lo enunció. Uno de esos mundos fue el de los años 90, la imagen exitista del liberalismo triunfante una vez derrotado el proyecto comunista y también las luchas armadas antiimperialistas. El mundo del fin de la historia y los grandes

relatos ¿No es este un mundo concebido en los centros de gestión del Norte global? ¿Es el fin de este mundo el que inquieta al humanismo radical? Para Timothy Morton (2013) hubo otros fines del mundo previos: el de 1784, cuando James Watt inventó la máquina a vapor, y el de 1945, cuando EE.UU. arrojó las bombas nucleares sobre Hiroshima y Nagasaki. ¿Esa modernidad destructiva de 1784 no es resultado de un fin del mundo previo, el de 1492 ya comentado? Quién enuncia y qué corresponde inferir por el mundo enunciado, y dado el caso extinguido, no son, pues, interrogantes sin importancia. Me pregunto, además, si es posible imaginar el mundo como una totalidad o trascendencia —más allá de su valor deíctico ya comentado— desde lugares de enunciación subalternos. La evidencia a disposición muestra que los *discursos mundializadores* de este tipo tienden a tener un anclaje en el Norte. ¿Habría que deducir de acá que el mundo como equivalente del planeta Tierra es hoy el horizonte de acción del poder? En la medida en que se lo enuncia de este modo, como objeto de análisis e incluso como reivindicación humanista, ¿no se está ejerciendo una violencia epistémica contra percepciones localizadas y en relación de oposición con cualquier forma de pensamiento occidental? ¿no sería, al fin y el cabo, un acto de apropiación simbólica — complementaria de la material— de las jurisdicciones culturales subordinadas?

La pandemia, e incluso la catástrofe climática o el encadenamiento de fenómenos escatológicos, puede ser una oportunidad para reflexionar sobre estas cuestiones, puede servir incluso para que las alteridades que produjo la modernidad occidental conciban otro mundo, diferente al de 1492, al de 1784, al de 1945 y al de 1990. Tal vez sea necesario e incluso prudente sacrificar al ser humano. Está por verse. Por lo pronto, me parece que no estaría mal que aprovecháramos nuestra experiencia del fin de *nuestro* mundo para reflexionar sobre nuestros errores.

Referencias

¹ Dentro de esta línea de investigación y entre las contribuciones más relevantes con atención a la literatura latinoamericana, se pueden mencionar Bongers (2006), Guerrero/Bouzaglio (2009), Meruane (2012), Vaggione (2013), Novillo-Corvalán (2015) y Locane (2021).

² *Visión de los vencidos* reúne escritos sobre la invasión de Tenochtitlan por parte de los españoles. Provenientes de diferentes códices, los textos fueron traducidos desde el náhuatl al castellano por José León Portilla. La primera edición fue publicada en 1959 e, inmediatamente, condujo a reconsiderar la historia de la conquista del actual México según la habían presentado las crónicas españolas. En poco tiempo, se tradujo a numerosas lenguas y en 1969 apareció una edición de Casa de las Américas, con lo cual el libro pasó por un proceso de asimilación al corpus de la literatura testimonial. Para mayores detalles al respecto, véase Curiel (2009).

³ Como libros del *Chilam Balam* se conoce una serie de documentos redactados en maya que informan sobre hechos históricos organizados de acuerdo con las periodizaciones del calendario

maya. Se conservan varios códices del periodo de la conquista originarios de las poblaciones yucatecas más importantes. Hay diferentes traducciones, compilaciones y ediciones.

⁴ Las mismas estadísticas se encuentran en Mann (2006).

Bibliografía

Ashburn, P. (1981). *Las huestes de la muerte. Una historia médica de la conquista de América*. México: Instituto Mexicano de Seguridad Social.

Bongers, W. y Tanja O. (comp.) (2006). *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires: Paidós.

Cheah, P. (2008). What Is a World? On World Literature as World-Making Activity. *Daedalus*, 137(3), 26-38.

Crosby, Alfred W. (1991). *El intercambio transoceánico. Consecuencias biológicas y culturales a partir de 1492*. México: UNAM.

Curiel, F. (2009). Medio siglo de *Visión de los vencidos*. *Estudios de cultura Náhuatl* 40, 389-394.

Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundos por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.

Dein, S. (2021). Covid-19 and the Apocalypse: Religious and Secular Perspectives. *Perspectives. Journal of Religion and Health*, 60(1), 5-15. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.1007%2Fs10943-020-01100-w>.

Barrera Vásquez, A. (ed.) (1969). *El libro de los libros de Chilam Balam*. México: Fondo de Cultura Económica.

Guerrero, J. y Nathalie B. (coords.) (2009). *Cuerpos enfermos/Contagios culturales. Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 17(33/34).

Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras.

León Portilla, M. (2007). *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Locane, J. (coord.) (2021). Literatura + enfermedad = literatura. *Revista Letral* 25/26.

Mann, C. (2006). *1491. Una nueva historia de las Américas antes de Colón*. Madrid: Taurus.

-
- Meruane, L. (2012). *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. (2012). De-colonial cosmopolitanism and dialogues among civilizations. En Gerard Delanty (ed.). *Routledge Handbook of Cosmopolitanism Studies* (pp. 85-100). Abingdon/Nueva York: Routledge.
- Mignolo, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke UP.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press.
- Novillo-Corvalán, P. (ed.) (2015). *Latin American and Iberian Perspectives on Medicine and Literature*. Nueva York: Routledge.
- Siskind, M. (2019). "Towards a cosmopolitanism of loss: an essay about the end of the world". En Gesine Müller y Mariano Siskind (eds.). *World Literature, Cosmopolitanism, Globality* (pp. 205-236). Berlín/Boston: De Gruyter, 2019, <https://doi.org/10.1515/9783110641134-015>.
- Sontag, S. (1978). *Illness as Metaphor*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- Stanley W. (1947, 22 de diciembre). *Chemical and Engineering News*.
- Stewart, G. (1962). *La tierra permanece*. Buenos Aires: Minotauro.
- Vaggione, A. (2013). *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: Editorial del Centro de Estudios Avanzados.

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2021



Licencia Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa)

: No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**UN CLAMOR EN LA ZONA LIBERADA. IDENTIFICACIÓN
MELANCÓLICA, DISCURSO DE ODIO Y REGOCIJO NECROPOLÍTICO EN
LAS MARCHAS ANTI-CUARENTENA**

**AN OUTCRY IN THE FREE ZONE. MELANCHOLIC IDENTIFICATION,
HATE SPEECH AND NECROPOLITICAL EXHILARATION AT THE ANTI-
LOCKDOWN DEMONSTRATIONS**

Resumen. Mientras que en distintas partes del mundo los estados nacionales decidieron aplicar medidas de confinamiento y distanciamiento social, diversos colectivos ejecutaron prácticas de oposición (cuando no llano negacionismo sanitario) caracterizadas por gramáticas afectivas estruendosas. El objetivo del siguiente trabajo es analizar los componentes de un corpus discursivo compuesto por enunciaciones de las manifestaciones en Argentina contra la cuarentena. Partimos de la apuesta interpretativa de que, en tanto escena de litigio por la estructuración del campo social, las marchas anti-cuarentena permitieron expresar las afinidades y diferencias de distintas identidades políticas unidas en la desobediencia. Consideramos que estos enunciados pertenecen al lenguaje de la oposición, a las pasiones de lo negativo, a la obstrucción. Desde una perspectiva que articula herramientas teóricas de la semiótica, la filosofía política post fundamento y el giro afectivo, nos proponemos abordar las particularidades y la intensidad de los afectos que circularon en un modo de decir/sentir a partir del cual diversas identidades políticas conservadoras y neoliberales encontraron para semantizar la pandemia y las medidas sanitarias. La idea de una desobediencia de derecha o resistencia conservadora se presenta como un oxímoron provocador que plantea una serie de interrogantes sobre el estado del discurso social, en particular por aquellos significantes que estructuran el campo político, la sensibilidad y la percepción en un momento crítico de la historia reciente.

Palabras clave: Discurso de odio; Marchas anti-cuarentena; Necropolítica

Abstract. While in different parts of the world the national states decided to apply measures of confinement and social distancing, various groups carried out oppositional

practices (when not plain sanitary denial) characterized by noisy affective grammars. The objective of the following work is to analyze the components of a discursive corpus made up of statements of the demonstrations in Argentina against quarantine. We start from the interpretive bet that, as a scene of litigation for the structuring of the social field, the anti-quarantine marches allowed to express the affinities and differences of different political identities united in disobedience. We consider that these statements belong to the language of the opposition, to the passions of the negative, to the obstruction. From a perspective that articulates theoretical tools of semiotics, post-foundation political philosophy and the affective turn, we propose to address the particularities and intensity of the affects that circulated in a way of saying/feeling from which various conservative and political identities neoliberals found to semantize the pandemic and sanitary measures. The idea of a right-wing disobedience or conservative resistance is presented as a provocative oxymoron that raises a series of questions about the state of social discourse, in particular about those signifiers that structure the political field, sensibility and perception at a critical moment in recent history.

Key words: Hate speech; Anti Quarantine marches; Necropolitics

Negacionismo sanitario

Las manifestaciones anti-cuarentena son un fenómeno global en su extensión, diverso en la orientación de demandas y gestos significantes que articula, heterogéneo en los actores políticos que agrupa y crítico de los gobiernos orientados al cuidado por medio del distanciamiento social. El clamor de la discursividad política de las identidades políticas reunidas en la sede del *anti-cuarentenismo* disputa sentidos y afectos con agentes del saber como la ciencia, personal de salud y también con actores estatales de distinto signo partidario. Estas expresiones escenifican el juego por la soberanía sanitaria: ¿quiénes son responsables de la enfermedad?, ¿Cuál es el límite de la responsabilidad con los otros? ¿Hasta dónde puede haber un sacrificio de una vida por otra? Cuando vemos el componente nacionalista-patriótico, anti-globalización y a veces xenófobo de estas marchas podemos pensarlas como un desafío a la visión de mundo, ¿qué tipo de mundo es este donde una pandemia mundial golpea la organización de lo existente, qué nuevo mundo es (in)deseable? Por otro lado, estos programas narrativos de la crisis en curso difuminan los límites de la gobernanza, las libertades y la ciudadanía, ¿cuál es la fuerza legítima del cálculo y la excepción de las medidas sanitarias?, ¿cuáles son las

ideas de *república*, *patria* y *libertad* que se dicen perdidas o en peligro? El contexto de crisis de las formas conocidas de la vida social, el carácter de estas preguntas, la profundidad de los cuestionamientos al campo político y a la organización social nos hacen pensar que estamos ante un movimiento de derecha que exige nuevas reglas de juego para la democracia por venir en la nueva normalidad.

La pandemia de Covid-19 en Argentina se inició con el primer caso confirmado a comienzos de marzo de 2020. El 19 del mismo mes, el poder Ejecutivo Nacional anunció el DNU que decretaba el aislamiento social, preventivo y obligatorio desde la medianoche hasta el día 31. Estas medidas fueron prorrogadas sucesivamente. El 25 de mayo (feriado nacional y día de conmemoración del primer gobierno patrio argentino) se realizó una de las primeras manifestaciones en contra de la cuarentena en distintas ciudades del país. El sábado 30 de mayo se llevó a cabo otra convocatoria que fue cubierta por diversos medios de comunicación en la que se destacó la particularidad de algunas consignas que denunciaban conspiraciones, o el ejercicio totalitario del Estado por la extensión del aislamientos y sus efectos en la economía. En los meses siguientes se replicaron convocatorias que trascendieron el espacio público al circular fragmentariamente por redes sociales y medios de comunicación.

La insistencia y la intensidad de las manifestaciones anti-cuarentena recuerda a los *caprichos autodestructivos* que Sontag (2012) encontraba en el tuberculoso. ¿Qué hay en ese gesto que llama la atención por su violencia y fundamentalmente por su desconocimiento de la vulnerabilidad del contexto sanitario? Este artículo pretende interrogar el vínculo entre discurso, emociones y espacio público en un conjunto de identidades políticas neoliberales, conservadoras, autoritarias, de derecha que se agrupan en el discurso anti-cuarentena, ese lenguaje que se enfrenta a las medidas sanitarias adoptadas como consecuencia de la pandemia de covid por considerarlas negativas, extremas, injustificadas, peligrosas, violentas o incluso resultado de un conspiración que pone en peligro los valores y afectos típicos de la vida política moderna en occidente como patria, república, constitucionalidad, libertad de expresión.

En primer lugar pretendemos reconstruir la grilla de inteligibilidad de ese grito, de esa fuerza fuera de ley y protocolo sanitario, de ese clamor. ¿Cómo se expresan las respuestas afectivas a la pandemia y las medidas de distanciamiento desde movimientos sociales conservadores y reaccionarios?, ¿Cómo es que las elites globales y afines procesan el trauma y la crisis de un ordenamiento social que desaparece (eso que se llama *nueva normalidad*)? A nivel de la política afectiva de derecha, nos preguntamos: ¿los órdenes normativos que regulan la responsabilidad emocional son los mismos para

las agendas y movimientos conservadores y neoliberales? ¿Hay una interna sensible solidaria o profundamente conflictiva entre las pasiones? ¿Podríamos trazar una línea de colaboración/oposición entre los distintos grupos que formaron parte de las convocatorias anti-cuarentena? ¿Cuáles son esas narraciones, imágenes, tópicos, objetos, retóricas y metáforas con los que elaboran esa reacción contra-sanitaria de profundas dimensiones e intensidades emocionales?

El clamor, ese rostro casi deforme de la exaltación de la enunciación de esta fuerza política, sostenemos tiene un efecto dominante: el odio. El discurso anti-cuarentena es la respuesta de una subjetividad que se siente amenazada por el Estado que dictó las medidas de distanciamiento, es una expresión de profunda disidencia ante el trauma de la pandemia. Alrededor de este núcleo de odio, se despliegan una serie de emociones, algunas vinculadas al nacionalismo (el orgullo, el patriotismo), otras al júbilo de la desobediencia y también a la melancolía. El imaginario político del discurso anti-cuarentena está conformado por una compleja economía afectiva, en la que el odio cumple un papel fundamental pero no es la única emoción en cuestión. Trataremos de describir parcialmente este paisaje.

En segundo lugar, nos preguntamos por la presencia de cuerpos demasiado juntos, ¿qué regímenes afectivos disloca esta ocupación de la calle? El vínculo entre espacio público y agentes de la derecha no es novedoso, pero siempre es problemático, ¿qué significa para un proyecto político de derechas la manifestación de cuerpo presente? Al comienzo del ASPO se suspendieron algunas manifestaciones políticas que históricamente ocupan el espacio público, como la marcha del Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia. Mientras que la *izquierda* o el *campo popular* acataron en su gran mayoría las medidas de distanciamiento. Si bien después de la fase uno el tabú sobre la ocupación política de las calles se diluyó con el tiempo, para los sectores que analiza este trabajo fue un factor central de su narrativa, ¿esto significa el ingreso de las identidades políticas conservadoras y neoliberales, y de derecha en los archivos de la desobediencia civil? Mientras otras fuerzas desistieron de la *performance* política en el espacio público, el anticuarentenismo sedimentó su narrativa desde la rebeldía, la épica y la queja, de cuerpo presente.

Sospechamos que en esa suspensión de la normativa establecida por la cuarentena y el distanciamiento social, se produjo lo que Dewey (2018) llama una *zona liberada*, un espacio social donde las autoridades suprimen la aplicabilidad de la ley vigente para intercambiar recursos materiales y simbólicos con otros sectores sociales.

En este caso ese intercambio es la polémica, la atmósfera discursiva por antonomasia de la política.

Finalmente, nos interrogamos sobre la temporalidad del fenómeno político en cuestión. ¿De qué lenguajes previos, de que rastros emocionales del pasado, de que heridas y expectativas, se conformó la retórica de las pasiones del discurso anti-cuarentena?, contra cierto archivo de discursos académicos que leen en la izquierda un profundo naufragio melancólico, estimamos que quizás sea interesante pensar en la melancolía de derecha. Aquella que extraña los tiempos dictatoriales, que desea una restauración conservadora y que polemiza con las políticas de memoria recientes y las reconfiguraciones contemporáneas del acceso a derechos y libertades civiles.

Por otro lado, esta melancolía nos resulta extraña. Es difícil creer que después de la dictadura (la *postdictadura*) pueda vivirse una forma de vida que no sea (al menos parcialmente) de derecha. El proyecto económico y cultural de los sectores que interrumpieron la historia argentina a mediados de los setenta no fue derrotado y enterrado, sus espantos permanecen mientras que las experiencias revolucionarias son hoy inconcebibles fuera de la elucubración utópica (Schwarzböck, 2016). ¿Cómo puede extrañarse lo que nunca se fue (del todo)? La melancolía de derecha que pretendemos analizar en este trabajo nos parece un componente central del régimen vital que Schwarzböck caracteriza como la postdictadura. En la tristeza de su gramática afectiva, el discurso anti-cuarentena abreva de los espectros de esa herida nunca saturada.

Tramas de la economía afectiva, peronismo, feminismo y ciencia

En Argentina la heterogeneidad del movimiento anti-cuarentena muestra una falta de liderazgo individual o partidario. Esto no quiere decir que políticos tradicionales como el expresidente Macri, la presidenta del Pro Patricia Bullrich, el diputado por Cambiemos Fernando Iglesias, el partido libertario y sus líderes, participaran presencial o discursivamente de las convocatorias de manera diversa. Otra característica propia del caso argentino son los días en los que estas expresiones tuvieron lugar, ya que se privilegiaron las fechas que coinciden con aniversarios que ofrecen densas tramas simbólicas.

Santiago Cafiero (2020), el jefe de Gabinete de Ministros de la Nación Argentina del oficialismo a cargo de la gestión de la pandemia, publicó una nota en la revista *Anfibia* en la que historiza el funcionamiento del discurso de odio en el país. En primer lugar, responsabiliza a un sector de la oposición que no siempre recurrió a esta modalidad

discursiva particular en el debate público: “quienes hoy envenenan de odio las pantallas de televisión, los titulares de los periódicos, las redes sociales y los discursos políticos eran ayer nomás los abanderados de la no confrontación” (Cafiero, 2020, párr.3), pero de ninguna manera constituye una novedad en el país sino que es parte de la historia de la ampliación de derechos y de la identidad política de la que forma parte (“como peronistas, fuimos testigos de cómo el discurso del odio se enquistaba en algunos sectores de nuestra sociedad” (2020, párr.7)). Entre sus argumentos Cafiero (2020) recurre al contexto global al citar a la canciller alemana, Angela Merkel, que también criticó públicamente los discurso de odio, para concluir que “el odio se contrapone con la democracia” (párr.1).

Por otra parte, el Diputado de la Nación Argentina por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fernando Iglesias, publicó una columna de opinión en el diario *La Nación*, a raíz de un comentario del presidente Fernández (2020) en el que proponía "terminar con los odiadores seriales" (párr.3). Para Iglesias, el odio es una herramienta típica del peronismo para desprestigiar a sus oponentes políticos: “usarán el odio contra los opositores como elemento aglutinador de la propia tropa y cortina de humo tras la cual ocultar las consecuencias de su incapacidad” (Iglesias, 2020, párr.10). La diferencia con Cafiero es evidente. Sin embargo, al igual que el jefe de gabinete, Iglesias elabora una genealogía política del odio vinculada a los orígenes del peronismo. Menciona así, los bombardeos de la Plaza de Mayo de 1955, el golpe del 76, la participación de Antonio Cafiero (abuelo del jefe de gabinete) en el último gobierno de Perón.

Sería muy interesante analizar en profundidad los usos del pasado en la enunciación política contemporánea y sus relaciones de interdiscursividad de adhesión, polémica e interpretaciones de los relatos de la historia en tanto construcción de memoria nacional. Pero lo que nos interesa de estas dos notas es problematizar el objeto de estudio de este trabajo, el afecto de odio en tanto modalidad del decir y también exponer un argumento central de este trabajo: las gramáticas afectivas son resultado de una larga sedimentación histórica en la que los orígenes del peronismo y la democracia argentina son centrales para entender la presencia de ciertos componentes discursivos en las manifestaciones anti-cuarentena.

No es que estas notas del campo mediático expresaran un nuevo sentimiento emergente en relación a la pandemia, sino que forman parte de la misma discursividad que lo define como un tema *tratable* y al que contribuye a configurar. Es decir, estos discursos no son causas sino efectos en una determinada hegemonía discursiva, en el cual un nuevo *pathos* parece constituirse.

Sobre el primer punto podemos decir que tanto Cafiero como Iglesias disputan en términos de la *doxa* política por un concepto de *discurso de odio* que podríamos calificar como liberal. En este trabajo el discurso de odio, en tanto categoría analítica no responde a una esencia. Giorgi y Kiffer (2020) sostienen la urgencia de pensar que “un equívoco de nuestra época sea imaginar un sujeto democrático como un sujeto “libre de odio”, capaz de sublimar sus pasiones en una práctica de consenso y deliberación” (p.66). Es decir, no todo discurso de odio es igual o necesariamente antidemocrático. No estamos lejos de plantear la clásica paradoja de la tolerancia de Popper. Por su parte, Butler (1992) sobre el discurso de odio, ya argumentó sobre el riesgo de posiciones liberales o esencialistas como las que se desprenden de la *doxa* de la que pretendemos separarnos. En tanto haya *agencia lingüística*, *reapropiación de la injuria*, indeterminación de la capacidad performativa del lenguaje de odio, y *consecuencias políticas ambivalentes* al momento de regular institucionalmente los discursos de odio, para la filósofa estadounidense es difícil suponer una relación tan mecánica, tan representacional entre acto de habla y realidad como la que suponen ciertas concepciones muy extendidas sobre la naturaleza del odio en el debate público. Ahora, que haya un hiato incalculable entre lo dicho y lo hecho, no significa que el discurso de odio no sea un problema central para la democracia. En cambio, sí consideramos necesario una interrogación por las modalidades, los matices, las diferencias susceptibles de articular un enunciado con un contexto.

Quizás de manera más radical, Giorgi (2020) argumenta que hay un discurso de odio que no es antidemocrático y que incluso es deseable refiriéndose al feminismo. Mencionamos esto, porque, como vemos, las disputas en torno al peronismo son centrales del discurso anti-cuarentena (en tanto es parte de una modalidad de odio antipopulista). Hay también un litigio con los sectores feministas. Si bien esto no es exclusivo del caso argentino, es una dimensión sustancial para observar la atmósfera afectiva en la que se presentan los discursos anti-cuarentena. Capraro y Barcelo (2020) han realizado investigaciones desde la economía del comportamiento que mostraron que “los hombres más que las mujeres están de acuerdo en que usar una cubierta facial es vergonzoso, no es genial, es un signo de debilidad y estigma” (p.1). Es notable que los encuestados mencionan razones afectivas y sensibles (vergüenza, debilidad, estigma) para explicar su disidencia contra las medidas sanitarias como el uso de barbijo. Es que el odio en el discurso anti-cuarentena no sólo es antipopulista/antiperonista, está cargado de profundos componentes masculinistas/antifeministas.

Un tercer blanco del discurso anti-cuarentena es el saber científico. Mientras que en la práctica desoye las recomendaciones epidemiológicas, en su argumentación esta

identidad política desrealiza el verosímil del dispositivo médico. Esto puede resultar extraño si consideramos que el neoliberalismo como discurso está orientado por una pretensión de racionalidad y tecnocracia contra *la política* y las emociones. Así encontramos la construcción de las vacunas como amenaza o una fuente de peligro, o que los barbijos y demás medidas no sirven. También proponen otras medidas de protección que refieren a sustancias o protocolos que fueron desaconsejados por el discurso médico. Esta dimensión del discurso anti-cuarentena disputa por el origen o el fundamento de las medidas sanitarias. En términos cuantitativos, según un informe realizado entre el 16 y el 19 de mayo de 2020 en habitantes argentinos mayores de 16 años, el 48% de la muestra encuestada declaró creer "que el virus ha sido creado de manera intencional en un laboratorio" (Zuban Córdoba y Asociados, 2020, s/p). De esto se pueden encontrar versiones de un espectro muy amplio que postulan una narrativa sobre el virus que entra en contradicción con lo postulado por expertos del gobierno argentino o de la Organización Mundial de la Salud.

El odio como fundamento del lazo social

El odio — como todo afecto — es contingente, precario, susceptible de ser configurado de maneras diversas. Suponemos una lectura que asume el odio como manifestación de una "naturaleza en proceso, en transformación, en devenir, capaz de convertirse en otra cosa, de descentrarse y de afirmarse en otras líneas y en otras posibilidades" (Kiffer y Giorgi, 2020, p.12).

Cada afecto puede estar configurado de distinta manera y entrar en relación con distintos objetos, temporalidades ya sean descriptivas del pasado o programáticas del futuro. Nos interesa indagar en cómo el odio que amenaza la continuidad de los protocolos democráticos se orienta en torno a ciertas formas de vida formando así un lazo social imaginario que entendemos como fundamento de la identidad política que reúne los grupos anti-cuarentena.

Al entender el odio como un fundamento del lazo social de una identidad política nos preguntamos: ¿cómo funcionan las comunidades cuyo lazo compartido está en odiar cada integrante la misma cosa?, ¿Cómo se imaginan el mundo, los objetos de odio y a sí mismos los sujetos que integran esta comunidad?

Ahmed (2015), siguiendo la teoría psicoanalítica, considera que el odio no puede oponerse al amor. Analizar el odio del discurso anti-cuarentena, no puede ser desprendido de una interrogación por ciertas figuras de amor, por ciertos *objetos de*

deseo endocéntricos y nucleares del corazón político de estas identidades. Estos se constituyen como *fetiches*, según Angenot (2010), como la libertad, la constitución, la patria.

Por otra parte, para Ahmed (2015), la noción de odio se establece como un vínculo negativo que conforma cuerpos, objetos y mundos, “como una defensa contra la lesión” (p.78). Así, este tipo de afecto produce discursos, sentidos, enunciados, formas de la lengua íntima y pública que, a partir de “la creación de la desemejanza” (2015, p.95), significan a una forma de vida como objetivo de exterminio, eliminación o expulsión. Se trata de un desplazamiento de signos que vuelven reconocible socialmente a una vida como amenazante, como portadora del mal. El odio produce argumentos, relatos, descripciones que objetivan en un cuerpo la representación de lo que está fuera de lugar en ese mundo. Como tal, el odio implica una visión de mundo invadido, infectado, en peligro por esa presencia, ese objeto de miedo/deseo.

Una semiosis terraplanista en la estructuración del campo político

Para acercarnos al discurso anti-cuarentena recurrimos a un corpus compuesto por materialidades digitales. El tono afectivo que nos llama la atención tiene su condición de posibilidad en su reproductibilidad técnica. En palabras de Gabriel Giorgi (2020) el discurso de odio:

escrito en territorios electrónicos, en un contexto de transformación tanto tecnológica como política, donde la emergencia de retóricas de restauración conservadora e imaginarios (neo)fascistas se lee en continuo con voces y subjetividades que encuentran en cierta transformación de las tecnologías de escritura su condición de emergencia. (p. 21)

A partir de la manifestación del 17 de Agosto (aniversario de la muerte de San Martín) de 2020 circularon distintos hashtag (#17ASalimosTodos, #17AOcupemosLasCalles, #17AContagiarse, #17AJuntosContraLaImpunidad, #17AYoVoy) que hicieron saltar la circulación de la mediatización del discurso anti-cuarentena. El periodista Andrés Oliva posteó en twitter dos fotos de la manifestación en la Ciudad de Córdoba frente el Patio Olmos en la que se vandalizó un monumento al sindicalista Agustín Tosco, entre los mensajes pueden leerse una tónica anticomunista/antimarxista: "Menos Marx y más Alberdi", "Fuera comunistas de Argentina", "Fuera 'médicos' kubanos", otra tónica de antikirchnerismo/antiperonismo: "Kirchnerismo enfermedad mental", "El peronismo es el virus", otras más específicas sobre el confinamiento: "Basta de kuarentena", "Civiles armados, chorros encerrados"(1).

Esta serie de imperativos que denuncian una invasión por parte de *comunistas* o agentes del mismo, recuerdan la idea de Ahmed de que el discurso de odio surge de una amenaza externa. En términos de Angenot (2010), podemos decir que estas enunciaciones que pretenden expulsar identidades extranjeras como los médicos cubanos, constituyen la manifestación del componente de “egocentrismo/etnocentrismo” que define su dimensión xenofóbica.

Otra usuaria de twitter, Brenda (2020) subió la foto de un cartel en la misma manifestación que dice: "Para vos ALBERTITERE, de parte del PADRE de la PATRIA Gral. Don José de SAN MARTÍN: 'Un hombre que carece de normas morales y que hoy hace lo que ayer criticaba, no puede NUNCA representar lealmente a sus conciudadanos'". Este mensaje evidencia la compleja trama de resemantizaciones que atraviesa la lucha por establecer una narrativa afectiva mientras que recurre a los mitos fundacionales de la nación para deslegitimar al oponente político.

Al día siguiente de la manifestación, el expresidente Macri (2020) tuiteó: “Orgulloso de los miles de argentinos que salieron ayer para decirle basta al miedo y al atropello, y sí al trabajo, al respeto y a la libertad”. Esta síntesis sobre los eventos ocurridos presenta una serie de afectos (orgullo, miedo) y significantes fetiche propios del discurso neoliberal (respeto, libertad, trabajo). A esto nos referimos cuando decimos que el odio (en su versión xenofóbica) es solo el núcleo del discurso anti-cuarentena. Para que exista el odio tiene que haber un *miedo*, algo que amenaza con perturbar la subjetividad de quien tiene que manifestarse.

En la fotogalería de Santiago Torrado para el medio autogestivo y comunitario cordobés, *Enfant terrible*, se recogen algunas escenas del 8N en la ciudad de Córdoba. Dos fotos resultan sumamente elocuentes. En la primera un grupo de manifestantes sostiene un cartel con las consignas: "creo en la igualdad ante la ley", "creo en la independencia de la justicia", "creo en la propiedad privada", "creo en la constitución", "creo en la libertad", "creo en el castigo a los corruptos", "ser patriota es producir". Esa cadena de creencias reúne los signos en disputa, lo interesante es que estos valores desembocan en una forma de *ethos* (ese *ser patriota*) de la producción. Es el salto de la política a la economía (si pudiéramos separar dos campos inseparables). Todo en lo que se cree (quizás salvo la *propiedad privada*) son las condiciones de posibilidad de esa subjetividad, de ese modo de vida patriota. La patria —lejos de ser el otro— es la producción.

La segunda fotografía que nos interesa es la del cartel que dice: "No a la vacuna, es transgénica". Esto forma parte de las tópicos que disputan el verosímil social con el

discurso científico. La idea de que la vacuna es un peligro (otra amenaza para legitimar el odio) se puede encontrar extendida a los otros dispositivos médicos como los barbijos y las medidas de distanciamiento. La enfermedad y el virus suelen presentarse como inofensivos, mientras que el riesgo proviene de lo recomendado por expertos.

En el resto de las fotografías de Torrado, fuera de la constante iconografía nacionalista-patriótica de colores celeste y blanco, banderas, escarapelas y similares; llaman la atención las distintas formas de escenificar formas de muerte, violencia o tortura. Esto corresponde a lo que en los siguientes apartados llamaremos regocijo necropolítico.

Identificación melancólica

Hay en la violencia ejecutada y representada por la discursividad anti-cuarentena una pasión triste dominante. El paisaje afectivo es de alguna manera desolador.

A partir de su lectura de Freud, Butler (2001) utiliza el concepto de *identificación melancólica* para caracterizar un modo específico a partir del cual se producen las identificaciones fundamentales para la formación del género. La identificación melancólica resulta esencial para el proceso por el cual el yo asume un carácter de género. La *formación melancólica del género* tiene consecuencias afectivas profundas en la elaboración del duelo que resulta imposibilitado, por ejemplo las "enormes dificultades para llorar la pérdida del vínculo homosexual" (Butler, 2001, p.148). La potencia crítica de esta categoría "lleva dentro de sí tanto la prohibición como el deseo" (2001, p.151), el repudio que sustenta la identificación produce un deseo de aquello que no se querría ser nunca.

Recurrimos al concepto acuñado por Butler para proponer un desplazamiento al terreno de la política afectiva de los grupos anti-cuarentena. Creemos que las marchas anti-cuarentena son un fenómeno elocuente para interrogar la formación melancólica de las identidades políticas conservadoras, neoliberales, de derecha y en particular del caso argentino antikirchneristas, antiperonistas o gorilas. Si la melancolía es un modo de las pasiones tristes fundamental en la formación de una subjetividad por medio de una mecánica que formula "el repudio de ciertas formas de amor" producido por "un duelo incompleto e irresoluble" (Butler, 2001, p.34), nuestro interés está en el contenido y las figuras particulares.

En este sentido, pensar en términos de melancolía nos permite pensar el plano del deseo de estos movimientos sociales. La melancolía toma la forma de *duelo reprimido* (Butler, 2006), una manera de borrar la representación de las vidas precarias (esas que

también se llaman factor de riesgo, pero también pobres, desposeídos) y el riesgo sanitario que pesa sobre ellas en una pandemia de escala global. Como afecto y discurso, la enunciación melancólica es la negación del duelo y la vulnerabilidad de otros. Por eso, describimos al discurso anti-cuarentena como negacionista sanitario, por que ignora la pérdida. La melancolía señala como chivos expiatorios los tópicos centrales del discurso neoliberal: el fantasma del comunismo, la corrupción típica del estado.

Por otra parte, este afecto triste tiene una relación fundamental con la formación de una imagen de sí, con una primera persona, una fantasía narcisista. Surge así la narrativa de un nosotros herido desde donde brotan y se articulan otros afectos como el odio. Esta preocupación narcisista del discurso anti-cuarentena forma un nosotros a partir del vínculo con el pasado, esas coordenadas fuera del aquí y ahora, antes de la pérdida del objeto o el momento de la herida. Así, se evocan con nostalgia un tiempo de institucionalidad, de héroes patrióticos. Al resemantizar los feriados que conmemoran el relato de la memoria nacional se expresa un tipo de identificación melancólica que es central para la identidad conservadora de derecha, pero también para neoliberales y neoautoritarios.

Regocijo necropolítico

En una conferencia reciente realizada de manera virtual en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Judith Butler (2020) caracterizó al movimiento anti-cuarentena estadounidense con el término "necropolitical exhilaration", que puede traducirse como "exaltación necropolítica" o "regocijo necropolítico". Preferimos seguir el camino de la segunda opción para pensar un fenómeno extraño: la reunión de un afecto alegre y la orientación mortífera la investidura libidinal propia de la organización necropolítica del campo político. La aceleración de la depredación ambiental, la democratización de la precarización global y la crueldad de los movimientos proto-fascistas en el presente encienden la duda por las emociones de la derecha en un mundo particularmente sensible a la posibilidad de una extinción. Hace años, el negacionismo climático se unió a la metafísica económica del discurso neoliberal como el fetiche del mérito y la mano invisible en el coro de la mitología de los movimientos de derecha.

El regocijo necropolítico no es otra cosa que placer y goce de perturbar la economía afectiva del adversario político al reclamar espacialidades atravesadas por lo público en el poder. En ese gesto de ocupación la presencia del cuerpo orientada por el goce de desafiar lo prohibido ante el riesgo de enfermar(se) crea una nueva superficie,

una tensión, una textura/textualidad. Como dice Ahmed (2015) "la dimensión pública del placer puede funcionar como una forma de agresión; como una declaración de "aquí estamos"" (p. 253).

Fisher explicaba el éxito de la derecha encarnada por Trump y el *brexit* en un *giro a la fantasía* que representaba el rechazo del realismo, pero no del capitalismo. Se trata de fuerzas políticas neautoritarias y neoconservadoras habitadas por un sentimiento de pérdida de omnipotencia. "En la fantasía del revival nacionalista, los "expertos" son reconfigurados, no como avatares del principio de realidad económica, sino como saqueadores y obstrutores, enemigos de la voluntad resurgente" (Fisher, 2020, p.533).

Sostenemos que el movimiento anticuarentena, tal como se hizo presente en Argentina, es la manera en que el anti-populismo o antiperonismo se actualizó a los modos de las derechas del hemisferio norte. Estas fantasías que impugnan el saber y los expertos se diferencian de la fetichización de la tecnocracia neoliberal, representando así una evolución de la retórica de la derecha vernácula.

Es evidente que por más elocuente que sean las palabras de Fisher sería imprudente desconocer las particularidades de cada fenómeno, sin embargo proponemos considerar estos *aires de familia* (Martínez, 2017), ya que las narrativas anticiencia no son exclusivas del caso argentino. Seguimos así la advertencia de Fabiana Martínez (2017): "convendría intentar pensar de modo más complejo la existencia de conjuntos migrantes de fórmulas discursivas que no se repiten de modo idéntico, sino que van reconfigurándose permanentemente a partir de una matriz parafrástica relativamente estable" (p. 29). Dado el estado actual del discurso para analizar las mutaciones en las modalidades del decir de derecha, atender a los vínculos amorosos y odiosos, las coaliciones y colisiones con distintos actores políticos dentro y fuera de las fronteras de la nación. Así podemos pensar que el discurso anti-cuarentena que sostuvo el PRO fue un signo más del romance que esta identidad política tiene con Vox en España y otras fuerzas de ultraderecha.

Por más *anti-solidario* que pueda ser el encuentro de cuerpos en el espacio público en el contexto de las medidas de distanciamiento por la pandemia de covid, o por más bizarro que sea el discurso de una parte de sus integrantes que desafía el verosímil que constituye el saber científico, estos no se presentan como sujetos anti-normativos. Por el contrario, quienes se manifiestan contra el exceso de las facultades de gobierno del Estado se presentan como agentes de la *rebelión de los mansos* o la ya conocida *ciudadanía*. Arrogándose así la representación de toda la comunidad bajo la iconografía

de banderas argentinas y el nombre de la *patria* o la *república*. Estamos ante sujetos normativos, pero críticos del Estado.

La racionalidad sanitaria y el “*pathos* del humanismo solidario” (Secul Giusti, 2021) expresado en el discurso oficialista —tanto en la enunciación en conferencias de prensa como en el entramado simbólico de las políticas públicas (Díaz, 2021)— fetichiza el saber como campo de inteligibilidad en la discusión política. No es raro entonces, que sus adversarios utilicen una modalidad del decir que “apunta al “*ethos* pedagógico oral” del presidente Alberto Fernández — según Vitale (2020). El registro conspirativo y anti-científico del discurso anti-cuarentena desplaza el saber como fuente de enunciación legítima. Fernández construyó, como correlativa a este *ethos* una ciudadanía razonable con capacidad de comprender sus argumentos y explicaciones lógicas (Vitale, 2020) pero, el discurso anti-cuarentena no se reconoce en esa ciudadanía, ni en esa racionalidad. Como estudiantes rebeldes o subjetividades indisciplinadas, el anticuarentenismo en sus formas discursivas es opuesto e inmune a las enseñanzas de Fernández.

(Re)versiones de la libertad

No hay salida fácil ante la pregunta por los límites o el contenido del significante libertad. A veces es el punto de apoyo y otras, el punto ciego de la vida democrática. El trauma de la pandemia y las medidas aplicadas en consecuencia modificaron de manera radical el estatuto de las libertades civiles. En términos de vigilancia y control, la cuarentena significó un momento de protagonismo para las tecnologías novedosas vinculadas a la explotación de datos personales por algoritmos, pero también de viejas y hartas cuestionadas tecnologías policiales. No es de extrañar entonces que esta disputa fuera central para el discurso anti-cuarentena, que como ya dijimos se sostiene en lenguajes políticos como los del neoliberalismo en los que el concepto de libertad es un componente central de la identidad política que articulan.

Los banderazos, cacerolazos, la iconomanía nacionalista y patriótica, las fechas de las manifestaciones que coincidían con efemérides (como las del 20 de junio, 9 de julio o el 12 de octubre), escenificaron una disputa por el significante *libertad* entendida en términos civiles como *libertad de circulación*, pero también como *libertad de expresión*. Esto último es clave para entender el lugar del enunciador anti-cuarentena que se presenta como alguien que pelea contra la *censura* y contra el Estado.

Ante este lugar enunciativo de víctimas de la censura, “la libertad de expresión se moviliza cada vez más como un arma” (Ahmed, 2016,párr.7). El negacionismo sanitario se promueve a través de la denuncia de que algunos valores están perdidos o bajo amenaza. Esa forma de victimización que parece decir *el discurso hegemónico es del otro*, apuesta por construcciones afectivas que se movilizan cada vez más como armas. El discurso crítico de la cuarentena, el distanciamiento y las políticas de cuidado, se pretende como una forma legítima de impugnación de un estado del mundo y de sentir. Creemos que para identificar como distintos afectos devienen armas hay que auscultar la posición enunciativa de quien empuña una emoción de manera violenta.

La autora británica-australiana nos recuerda que:

aprendemos que la libertad de expresión se ha convertido en una tecnología política que se utiliza para redefinir la libertad en torno al derecho de algunas a ocupar el tiempo y el espacio. Siempre que a las personas se les sigue dando una plataforma para decir que no tienen una plataforma, o cuando la gente habla sin cesar de que está siendo silenciada, no solo hay una contradicción performativa; estás presenciando un mecanismo de poder. (Ahmed, 2016, párr.13)

La *weaponization* que Cuello traduce en la versión en español de este texto de manera precisa (pero como toda traducción traicionera) “convertirse en arma”, es uno de los tropos del discurso político reciente que amenaza con solidificarse en el discurso público. La rebeldía de derecha contra *lo políticamente correcto*, *la denuncia de discursos de odio*, *la cultura de la cancelación*, son una muestra de cómo ciertos valores y afectos democráticos, como la libertad de expresión, son susceptibles de volverse armas.

En *Marcos de guerra*, Butler elabora una aguda crítica a distintas formas de la violencia estatal reciente. En ese texto, observa que si la libertad es un significante a disputar "será importante recordar cuán fácilmente puede desplegarse la retórica de la libertad en nombre de la autolegitimación de un Estado cuya fuerza coercitiva desmiente su pretensión de salvaguardar la humanidad" (Butler, 2010, p.190). Ahora no es sólo el Estado quien puede hacer uso de la libertad, no hay ningún monopolio lingüístico-afectivo de estas estrategias discursivas.

La libertad (sea esta sexual, reproductiva, civil, religiosa, de expresión; y ahora sanitaria) está sujeta a ser revertida y volverse un arma, cualquier versión, cualquier modo de narrar, cualquier giro alrededor de esta idea central en la vida política moderna supone verter las fuerzas más profundas de lo afectivo e inundar las fronteras de la democracia.

Consideraciones finales: sobre el hiato entre lo dicho y lo hecho

A nivel general, la política en sus dimensiones subjetivas es una instancia polémica por la construcción simbólica de identidades inestables, contingentes históricamente, que se configuran como coordenadas subjetivas legítimas y reconocibles socialmente. En ese proceso es central la circulación de emociones y la organización de estas. Podríamos pensar en emociones mayores según el patrón normativo del neoliberalismo o emociones menores como la "resistencia afectiva" (Dahbar y Mattio, 2020, p.5).

La pregunta por las maneras en que el campo político respondió a la pandemia se sitúa, desde nuestra perspectiva, en términos de una disputa por la economía afectiva legítima y el estado de precarización de las formas de vida que integran nuestras sociedades. ¿No hay en la melancolía de derechas un bloqueo (o una forclusión) del duelo público por esas vidas arrojadas a lo abyecto de la enfermedad o las otras consecuencias de la o, precarización multidimensional de la pandemia?, ¿no hay en el regocijo necropolítico una suerte de distinción de qué sentimientos son legítimos o un movimiento egocéntrico/etnocéntrico que entiende que quienes acatan la cuarentena son idiotas, una suerte de alodoxia afectiva como si acusaran de indignidad emocional?

Si al populismo se lo odia porque perturba la indiferencia de la vida de derechas (Biglieri y Perelló, 2020), podríamos decir que el nombre de esa indiferencia anti-populista es la identificación melancólica que bloquea el duelo. Decir que los movimientos conservadores están estructurados por el odio puede ser correcto, pero no es la única emoción con la que componen un paisaje afectivo complejo en el que se articulan una serie de investiduras sensibles. El odio como imaginario del lazo social y piedra basal de esa comunidad negativa, la tristeza en forma de identificación melancólica que forcluye el duelo por las vidas abyectas, el regocijo necropolítico como la música alegre de esa danza macabra que celebra la transgresión sobre la ley y la ocupación del espacio público. Así estas tres emociones colaboran en lo que Giorgi y Kieffer (2020) por un lado y Biglieri y Perelló (2020) por otro leen en diferentes identidades políticas latinoamericanas caracterizadas por el discurso de odio: un gesto que pone en cuestión la vida democrática, sus instituciones, sus prácticas fundamentales, sus instancias de reconocimiento, las formas de vida que en ella (sobre)viven.

La fuerza performativa de los afectos del pasado, constituyen una condición de posibilidad y una fuente de repertorios narrativos que colisionan en la vida social del presente. Para entender la investidura emocional del discurso anti-cuarentena es indispensable pensar en el sedimento afectivo de la historia política argentina.

Coincidimos con Sztulwark (2019) cuando afirma que "la ofensiva sobre la sensibilidad nunca es total: la formación de lo sensible es un proceso siempre abierto, desbordante, híbrido, en el que se juegan tanto procesos de subordinación como de creación propia de nuevas formas" (p.29). La *nueva normalidad* afectiva está todavía y siempre por definirse, pero en las distintas escenas de lucha por establecer qué emociones son reconocibles socialmente como válidas quedan las huellas del pasado. Nos resulta difícil no leer (aunque sea como hipótesis interpretativa) en las marchas anti-cuarentena la política cultural de las emociones de la dictadura (por lo que mencionamos anteriormente a Schwarzböck) y la reciente experiencia fallida del gobierno neoliberal de la coalición Cambiemos a la que refiere Sztulwark. Con esto queremos decir, una gramática afectiva como la aquí analizada se establece contra el otro negativo, pero también con y contra el pasado. Una lectura crítica de los afectos en territorio argentino tiene el potencial de interrogar las formas en la que persiste la dictadura y en las que el significado del mérito reedita una forma de individualismo literal y potencialmente contagioso.

Quédate en casa, fue una formación ideológico-afectiva defectuosa o por lo menos problemática y excluyente (¿a dónde van quienes no tienen casa?, ¿cuánto puede durar una cuarentena?) a la que rápidamente se le enfrentaron cadenas equivalentes con suficiente efectividad para reunir sectores diversos de la oposición, narrativas pragmáticas y conspiranoicas, afectos de odio, rebeldía y formas de libertad que ya habían probado su eficiencia en la hegemonía neoliberal reciente.

Quizás sea momento de que los gobiernos en control del Estado empiecen a ejecutar otras estrategias de contra-terrorismo afectivo para prevenir y minimizar los efectos de los actos violentos, los discursos de odio y el paisaje emocional anti-democrático de la extrema derecha, diferentes a las del caso argentino donde se produjeron zonas liberadas por fuera de las medidas de aislamiento que garantizaron una plataforma de enunciación para estos movimientos. Si bien la represión policial y la censura son tácticas que se aplicaron en otros países (o empresas, si pensamos en la suspensión de las cuentas en redes sociales del presidente Donald Trump), en nuestra perspectiva es relevante insistir en la búsqueda de respuestas democráticas al odio.

Podemos reconocer en el discurso anti-cuarentena argentino, el de los cacerolazos y banderazos de 2020, elementos similares a otras identidades de derecha del mundo. Pero a nivel de las especificidades locales, identificamos líneas de continuidad con lenguajes políticos sedimentados previamente, vinculados desde el pasado reciente con la anterior hegemonía neoliberal hasta la última dictadura. Entre los

componentes de esta hegemonía discursiva encontramos significantes fetiches (*patria, libertad, república*) asociados a visiones de mundo nacionalistas y posiciones xenófobas.

Esto último es central para entender que el discurso anti-cuarentena es la narración de una pérdida, la amenaza de seguir y la celebración de una recuperación o reparación. Ya sea una amenaza de origen foráneo como los agentes del comunismo o las elites globales (susceptibles de adoptar formas diversas) o los políticos de siempre (el peronismo, el presidente, la vicepresidenta), el odio en tanto afecto se expresa como desprecio a esas figuras que ponen en riesgo los valores históricos, institucionales, patrióticos de la comunidad.

Por otro lado, hay una pérdida que se percibe como ya producida, desde la que se forcluye el duelo público, se bloquean los canales habilitados del llanto comunitario. El habla melancólica que funciona como mecanismo identificatorio de un yo con un objeto perdido se presenta en la forma de imaginarios de la *vida de derechas*. Entre las pérdidas están esos valores-fetiches, entre los que destaca insistentemente un objeto: *la libertad de expresión*. La derecha anti-cuarentena se identifica con la libertad de expresión, pero también con la rebeldía, con la desobediencia.

Finalmente, hay un evidente tono épico en lo que es una *performance* política en el espacio público, que reclama una posición y una proximidad contra el mandato de los protocolos. El regocijo necropolítico es una fiesta en la que aparecen horcas o representaciones de los enemigos ya asesinados. Es el espacio afectivo para manifestar el deseo ya realizado. Un gesto que reúne el placer, la agresión y la formulación de coordenadas deícticas que marcan la ocupación de esa zona liberada por el sonido y la furia del clamor de esa comunidad desobediente.

Referencias

(1) Los posts de twitter referidos en este apartado están indicados en la bibliografía

Bibliografía

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.

Ahmed, S. (2016). Una afinidad de martillos. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 3, (1–2). Tucson. Traducción libre: Nicolás Cuello, Recuperado de <https://mdo.cargo.site/Una-afinidad-de-martillos>

- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Biglieri, P. y Perelló, G. (2020). El anti-populismo en la Argentina del siglo XXI o cuando el odio se vuelve un factor político estructurante. *RevCom*, (10), Recuperado de <https://doi.org/10.24215/24517836e031>
- Brenda [@brenaguero7]. (17 de Agosto de 2020). #17ASalimosTodos CÓRDOBA LUCHANDO CONTRA EL GOBIERNO COMUNISTA DE ALBERTO FERNÁNDEZ. [Fotos manifestación]. Twitter. Recuperado de <https://twitter.com/brenaguero7/status/1295461399976648708/photo/1>
- Butler, J. (1992). *Lenguaje, identidad y poder*. España: Ed. Síntesis.
- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Mexico D.F.: Editorial Paidós.
- Butler, J. (4 de diciembre, 2020). The Powers of Memory in the Little Things Closing lecture given by Judith Butler. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/en/multimedia/judith-butler>.
- Cafiero, S. (2020). Intensidades peligrosas. *Anfibia*. Recuperado de <http://revistaanfibia.com/ensayo/intensidades-peligrosas/>.
- Capraro, V. y Barcelo, H. (2020). The effect of messaging and gender on intentions to wear a face covering to slow down COVID-19 transmission. Recuperado de <https://psyarxiv.com/tq7vz>.
- Dewey, M. (2018). Zona liberada: La suspensión de la ley como patrón de comportamiento estatal. En *Revista Nueva Sociedad*, (276), 102-117.
- Díaz, C. B. (2021). Cuidar y confiar. Los desafíos retóricos del Estado ante la pandemia COVID-19. *Revista de Políticas Sociales*, 7(7), 33-39. Moreno. Recuperado de <http://www.rps.unm.edu.ar/ojs/index.php/rps/issue/view/22/18>
- El pulpo producciones. (17 de agosto de 2020). Uno llevó a plaza de mayo una horca para Alberto y un cartel que pide "¡Ensayos Clínicos con Dióxido de. [Publicación de estado]. Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/elpulpoproducciones/posts/2840736716031317/>
- Fisher, M. (2020). *K-punk - Volumen 2. Escritos reunidos e inéditos (Música y política)*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Giorgi, G. y Kiffer, A. (2020). *Las vueltas del odio: Gestos, escrituras, políticas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Huda, Q. [@qbhuda]. (13 de enero de 2021). I can't believe it's only been a week since #Trumpsters attempted their insurrection on #CapitolBuilding. The longest week of the. [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/qbhuda/status/1349386217188696064>
- Iglesias, F. (11 de Julio de 2020). Los dueños del odio. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/los-duenos-del-odio-nid2398604>
- Macri, M. [@mauriciomacri]. (18 de Agosto de 2020). Orgulloso de los miles de argentinos que salieron ayer para decirle basta al miedo y al atropello, y sí al. [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/mauriciomacri/status/1295721731315949571>
- Mattio, E., & Dahbar, M. V. . (2020). “Es lo que siento”: el lugar de los afectos en la conversación feminista. *Heterotopías*, 3(5), 1–14. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/29032>
- Martínez, F. (2017). Aires de familia: gramáticas neoliberales en los discursos del PRO. En Piñero, M.T. y Bonett, M.S. (Comps). *Tensiones en la democracia argentina: Rupturas y continuidades en torno al neoliberalismo* (pp. 29-45). Córdoba: Editorial del Centro de Estudios Avanzados.
- Oliva, A. [@andres_oliva]. (17 de Agosto de 2020). De los dos lados, el monumento vandalizado de Agustín Tosco en Córdoba #LaMarchaDeLosHDP #17AYoVoy #17Agosto #17ANosVeranVolver #YoMarcho #YoNoMarchoE17. [Tweet]. Twitter. https://twitter.com/andres_oliva/status/1295490466209832960
- Secul Giusti, C. (2021). Estado al cuidado: Alberto Fernández y el discurso de salud. *Revista de Políticas Sociales*, 7(7), 41-46. Moreno. Recuperado de <http://www.rps.unm.edu.ar/ojs/index.php/rps/issue/view/22/18>
- Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos: estética y posdictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las cuarenta y El río sin orillas.
- Sontag, S. (2012). *La enfermedad y sus metáforas / El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Sztulwark, D. (2019). *La ofensiva sensible: neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Torrado, S. (2020). 8-N En Córdoba: Otra Marcha Del Contagio • Enfant Terrible. [online] Enfant Terrible. Recuperado de <https://enfant-terrible.info/fotoperiodismo/8-n-en-cordoba-otra-marcha-del-contagio/> [Ultimo acceso 23 January 2021].

Vitale, M.A. (julio-diciembre, 2020). Discurso presidencial sobre el COVID-19. El caso de Alberto Fernández en Argentina. Revista Designis, 33, 113-125. Rosario. Recuperado de

<http://www.designisfels.net/publicaciones/revistas/33.pdf>

Zuban Córdoba y Asociados. (2020). 4to Informe coronavirus en Argentina.

Recuperado de <http://escribanos.org.ar/wp-content/uploads/2020/05/4-ws-informe-coronavirus-mayo-2020.pdf>

Fecha de recepción: 9 de marzo de 2021

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2021



Licencia Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**ENCIERRO, GÉNERO Y TECNOLOGÍA. UNA MIRADA CRÍTICA DESDE
LOCURA Y TÉCNICA. BORDADOS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE LAS
HISTÉRICAS DE LA SALPÊTRIÈRE DE MARIANA ROBLES**

**CONFINEMENT, GENDER, AND TECHNOLOGY. A CRITICAL VIEW FROM
LOCURA Y TÉCNICA. BORDADOS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE LAS
HISTÉRICAS DE LA SALPÊTRIÈRE BY MARIANA ROBLES**

Resumen. En este artículo, proponemos explorar las relaciones de poder de género que se entretienen con la tecnología y el encierro. En pandemia, la estrecha relación entre tecnología, cuerpos y espacio se ha vuelto mucho más evidente. *Locura y Técnica. Bordados de las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière* (2014) de Mariana Robles, confronta a la tecnología (fotografía) con la técnica (bordado a mano) en relación a los cuerpos femeninos y al encierro. Si la fotografía de las histéricas precisa de la captación del instante y la inmovilidad de los cuerpos, por el contrario, el bordado requiere una progresión en el tiempo y refleja cierto dinamismo de los cuerpos. La obra, además, permite cuestionar el espacio de encierro: el hospital y la casa, que han sido lugares de opresión para las mujeres. Pero también apunta a devolverle a las mujeres y al bordado el valor artístico que le fue vedado. La muestra es parte de la colección pública del Museo Genaro Pérez de la Ciudad de Córdoba. En septiembre del 2020, integró el proyecto “Cultura Itinerante” de este Museo, lo que permitió que la obra circulara por las calles de la Ciudad en el transporte urbano.

Palabras clave: Encierro; Género; Tecnología; Bordado; Mariana Robles

Abstract. This article aims to explore the power relation gender that between technology and confinement. In this pandemic, the close relation among technology, bodies, and space have become increasingly evident. “*Locura y Técnica. Bordados de las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière*” (2014) by Mariana Robles, confronts technology (photography) with technique (hand embroidery) in relation to female bodies and confinement. If the photography of hysterical women requires to capture a moment, and the bodies stillness; on the contrary, the embroidery demands a progression in time, and reflects a dynamism of the bodies. Moreover, the artwork allows to analyze about confined space: the hospital and the house, which have been places of oppression for women. But

also, it aims to return to the artistic value women and embroidery, which has been forbidden. The creation is part of the public collection at Genaro Pérez Museum in Córdoba city. In September 2020, it was integrated to the project called "Cultura Itinerante" at this Museum, this allowed the artwork to circulate through the streets of the City by urban transport.

Keywords: Confinement; Gender; Technology; Embroidery; Mariana Robles

Introducción

En su último ensayo *Un virus demasiado humano*, Jean-Luc Nancy (2020) señala que la pandemia revela que “el porvenir se vuelve claramente incierto y oscuro” (p.75). El modo de existencia tecno-económico ha hecho que el ser humano no pueda ver más allá de sí mismo. De allí la perplejidad de que un virus ponga en suspenso las certezas a las que la tecnociencia nos tenía acostumbrados. Hemos dejado de tener el control —o hasta ahora eso creíamos— sobre la vida. Lo viviente se impone sobre la existencia humana de modo tal que hace tambalear las demarcaciones entre lo humano y lo no humano.

De acuerdo con Flavia Costa (2020), la pandemia del coronavirus logró ser tan arrolladora por la combinación de dos aceleraciones: en primer lugar, la de la velocidad de contagio, que define como la *aceleración del bios*. Y, en segundo lugar, la velocidad para pasar de ciudad en ciudad, de país en país, de un hemisferio a otro en pocas horas, en particular, gracias al tráfico aéreo internacional: la *aceleración técnica*. Los virus han mutado, y lo siguen haciendo, a una gran velocidad. Un ejemplo de ello son las nuevas cepas de COVID-19 surgidas en Reino Unido, Manaus, Sudáfrica, México y Nueva York. La aceleración tecnológica y el impacto que tiene sobre lo viviente ha conducido a afirmar que nuestra época debe definirse como *tecnoceno* —contra el discurso del antropoceno, que sugeriría erróneamente que los cambios ambientales serían resultado de la humanidad en su conjunto, perdiendo de vista las desigualdades entre nuestras sociedades—, donde se reconoce la centralidad de la tecnología y su relación con la subjetividad actual (Cera, 2019).

Frente a un virus desconocido altamente contagioso y los deteriorados sistemas de salud a nivel global, los gobiernos de todos los países implementaron una cuarentena —con algunas variaciones en relación a la celeridad de la medida y duración—. Como advierte Alicia Vaggione (2013), “la vida y la enfermedad, aparecen como materia de un cálculo, como objetos de la intervención de un biopoder” (p.82). Para nuestra generación

nunca se había hecho esto tan patente². La pandemia radicalizó las tecnologías biopolíticas y las inscribió en el cuerpo individual. La distancia social y el encierro parecen ser las vías más eficaces para contener la propagación del virus —incluso en la actualidad, cuando ya se han fabricado varias vacunas, pero donde los números de contagio se han disparado alarmantemente—. La cuarentena ha afectado de manera diferencial a los cuerpos: mujeres y diversidades hemos padecido en mayor medida los efectos del encierro.

En este contexto, la tecnología se ha vuelto mucho más presente en nuestra vida: la aceleración en la producción de la vacuna, el uso de aplicaciones digitales para circular, la generación de usuarios digitales para el cobro de subsidios y para la lista de espera de vacunación, la conectividad para el teletrabajo —quienes tenemos trabajo y pudimos mantenerlo en la virtualidad— y para el sostenimiento de la educación desde nuestros hogares, también para el contacto con nuestros seres queridos, etc. Toda nuestra existencia se ha visto atravesada por la tecnología. Esto profundizó las desigualdades sociales preexistentes: de clase, de género, de raza y entre naciones. Como analiza Darío Sandrone (2020): “los muros de las casas, los límites provinciales, las fronteras nacionales se cierran inflexiblemente para que ningún cuerpo entre o salga. Por el contrario, las restricciones al interior de lo digital se relajan o desaparecen” (párr.6). Los ganadores de la pandemia son las grandes plataformas digitales, las empresas de internet y las industrias farmacológicas.

La pandemia reconfiguró la temporalidad que ya venía siendo transformada por la tecnología. La presencia de la tecnología, lejos de liberarnos de la industria y el hogar — como creían algunos socialistas—, nos ha atado a nuestros teléfonos y computadoras personales (Wajcman, 2017). Pero este diagnóstico no debe conducirnos ni a un fatalismo pesimista ni tampoco a un optimismo utópico. La tecnología debe ser interpretada como un producto sociotécnico conformado a partir de las relaciones sociales en la que se inserta. En este sentido, como advierten las teorías feministas de la tecnología, es imperioso analizar a las tecnologías en relación al género. De acuerdo con Judy Wajcman (2006), existe una “relación mutuamente conformada entre género y tecnología, en la que la tecnología es al mismo tiempo fuente y consecuencia de las relaciones de género” (pp. 16-17).

En este artículo, nos interesa indagar sobre las relaciones de poder de género que se entretienen con la tecnología y el espacio. Por un lado, la cuarentena no solo supuso la detención de los cuerpos, sino también la intensificación del uso de tecnología. Por otro, el aislamiento y confinamiento en el hogar no ha sido vivido para muchos como un

refugio. Esto, por supuesto, no pretende ser un llamamiento irresponsable contra la cuarentena, sino una reflexión crítica sobre la estrecha conexión entre tecnologías, cuerpos femeninos y espacios de encierro. Para ello nos proponemos reflexionar sobre *Locura y Técnica. Bordados de las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière* (2014) de Mariana Robles³. La obra confronta a la tecnología (fotografía) con la técnica (bordado a mano) en relación a los cuerpos femeninos y los lugares de encierro. Si la fotografía de las histéricas precisa de la captación del instante y la inmovilidad de los cuerpos, por el contrario, el bordado requiere una extensión en el tiempo y refleja cierto dinamismo de los cuerpos. La obra, además, permite cuestionar el espacio de encierro: el hospital y la casa, que han sido lugares de opresión para las mujeres. Pero también apunta a devolverle a las mujeres y al bordado el valor artístico que le fue vedado. La muestra es parte de la colección pública del Museo Genaro Pérez de la Ciudad de Córdoba. En septiembre del 2020, integró el proyecto “Cultura Itinerante” de este Museo, lo que permitió que la obra circulara por las calles de la Ciudad en el transporte urbano.

Alianzas contorsivas

Las tecnologías organizan el gobierno de la vida de los individuos y las poblaciones. Uno de los objetos en los que más se ha centrado es el cuerpo y la sexualidad de las mujeres. Las prácticas sexuales, el ejercicio de los placeres y la expresión del deseo femenino han sido patologizados, juzgados y condenados social y moralmente (Gall y Mattio, 2017). Como manifiesta Michel Foucault (2002), en el siglo XIX se constituye el dispositivo de la sexualidad, que lejos de reprimir el sexo, lo incita y obliga a hablar de la verdad del sexo. Este mecanismo tiene por finalidad disciplinar el cuerpo y regular la población. Es justamente en esa época cuando reaparece la figura de la histeria femenina⁴. “*La histerización de la mujer*” (Foucault, 2002, p.127) (cursivas del autor) implicó un triple proceso: el cuerpo de la mujer saturado de sexualidad, su integración a las prácticas médicas y el cuidado de la vida de los niños. La histeria fue una patologización del comportamiento (sexual) de aquellas mujeres que no se adecuaban al modelo de familia patriarcal, donde todas las desviaciones eran sancionadas (prostitución, lesbianismo, vagabundeo, alcoholismo)⁵.

Jean-Martin Charcot marca un punto de inflexión en relación a la histeria al tratarla como una enfermedad, distinguiéndola de otras enfermedades mentales y neurológicas⁶. En 1862, es designado médico en jefe de un pabellón de la Salpêtrière que acogía a prostitutas, sifilíticas, epilépticas, mendigas, dementes, etc. Charcot convirtió a la

Salpêtrière en un “museo patológico viviente” (Didi-Huberman, 2007, p.315): hipnosis, electroterapia y fotografiado, fueron algunas de las técnicas que aplicaba para diagnosticar y tratar la histeria. Sin dudas, es el uso de la fotografía como método de registro lo que permite a Charcot desarrollar sus teorías. Una de sus primeras acciones fue la creación de un laboratorio de fotografía en la Salpêtrière a cargo de Paul Régnard. Para Charcot el archivo fotográfico es un archivo clínico⁷.

La fotografía es el método de registro por excelencia: la vista supera al lenguaje. La fotografía representa el *ideal de la observación*, todo puede ser visto y conservado hasta en los más mínimos detalles. “La mirada que observa se guarda de intervenir: es muda y sin gesto. La observación deja lugar; no hay para ella nada oculto en lo que se da” (Foucault, 2008, p.149). El desarrollo de la clínica se apoya en tecnología fotográfica —las técnicas de la imagen—. La clínica es una demostración “espectacular” frente a la mirada (Pérez-Rincón, 1998). El ojo clínico se ha desprendido de la razón y la imaginación, es el ojo desnudo dispuesto a la experiencia/experimentación. Para Charcot, la fotografía médica es un “procedimiento experimental y museográfico del cuerpo del enfermo y de su observación, la posibilidad figurativa de organizar el caso en un cuadro” (Cardona Quitián, 2012, p.298). Pero se trata de una “observación provocada” (Didi-Huberman, 2007, p.32), esto es, en primer lugar, el *arte de generar hechos*, y, en segundo lugar, el *arte de sacar partido de ellos*. Así, el silencio de la mirada da lugar a la presencia de los cuerpos histéricos. La fotografía expone ese mutismo de la observación, es *un ojo mudo*.



“Laboratorio fotográfico de la Salpêtrière”, Robles (2014), técnica bordado (0,26 x 0,24 cm). Museo Genaro Pérez.

Locura y técnica. Bordados de las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière, de Mariana Robles, se propone desarticular la técnica fotográfica como herramienta de representación de la locura (Robles, 2015). Las imágenes de las histéricas son rescatadas del ojo clínico de Charcot. Se presenta otra relación en torno a la mirada, ya no un régimen escópico que convierte al ver en un modo de inquisición, sino el ojo que contempla —entendiéndolo como una forma de mirar en la que quien contempla se deja afectar—. La artista nos sugiere *otra forma de mirar* que es posible a través del bordado. Si la fotografía permitía verlo todo, nos obligaba a convertirnos en voyeristas del dolor, el bordado nos remite a una *opacidad de las imágenes*. Opacidad que viene dada por la imposibilidad de aprehender todo en la representación, ya que la *imagen es evasiva*. Y opacidad también en tanto posibilidad de *decir otro* a partir de una imagen, la multiplicidad de experiencias que abre una —e incluso la misma— imagen.

Paradójicamente, mientras que la fotografía pretende mostrarlo todo, quien capta la imagen permanece ausente. La fotografía médica remite a una mirada objetiva, descorporalizada. Por el contrario, si bien el bordado exhibe la incompletud de la representación, deja entrever la presencia de esa ausencia. El bordado es una alusión al *ojo encarnado*. En el bordado, el fotógrafo-médico se revela, se hace visible. También vuelve visible al artista en las tramas, las huellas, los remiendos. El bordado sugiere un mirar que se va haciendo en el mismo bordar. *El tacto y la mirada se convocan mutuamente*.

La mirada clínica se posa sobre el cuerpo de las mujeres, un cuerpo que es mero objeto de la representación. La fotografía funciona como una *cámara de captura* de esos cuerpos. En *Locura y técnica...*, el bordado devuelve la subjetividad a los cuerpos representados. Estas imágenes recuerdan a las fotografías de la Salpêtrière, pero ya no se trata de cuerpos apresados, sino de cuerpos que resisten a la objetivación. A través del bordado, la artista libera al cuerpo femenino de la representación objetual de la medicina. Y las libera también de la histeria en la que habían sido clasificadas/diagnosticadas. En la fotografía nos encontramos con una tecnología *sobre* el cuerpo, mientras que en el bordado con una técnica *del* cuerpo. Una *técnica del cuerpo* en donde pueden verse las tramas —el entramado del bordado— de intensidades y de la potencia de los cuerpos. Asimismo, mientras que la fotografía se propone como un *saber sobre el cuerpo* —donde el cuerpo aparece objetivado—, en el bordado nos encontramos con un *conocimiento incorporado*: “un saber que se ancla y es posible gracias al cuerpo, que está en el cuerpo” (Pérez Bustos, 2016, p.168).

Para Georges Didi-Huberman (2007), la fotografía está al servicio de la memoria, una memoria que sería absoluta, ya que la fotografía es, desde el mismo momento del disparo, absolutamente inmediata, exacta y sincera; y, por otra parte, duradera, transmisible. “La Fotografía se alza como memoria misma del saber, o más bien como su acceso a la memoria, su dominio de la memoria” (2007, p.68). La fotografía médica alude a una *memoria absoluta*, una memoria como colección de imágenes de los cuerpos y sus afecciones. La fotografía es servil a esa memoria que se pretende absoluta, pero olvida la violencia y dominación sobre los cuerpos de las mujeres. Una memoria que es construida en la complicidad/cofradía masculina de los médicos de la Salpêtrière. *Locura y técnica...* refiere a una *memoria viva*, una memoria incompleta, hecha de fragmentos, saltos e interrupciones. No es la memoria estable de la colección fotográfica, sino que está repleta de vaivenes, sugiriendo una reelaboración permanente. Es una memoria de los cuerpos que fueron (y son) apropiados por la ciencia, por la tecnología, por el patriarcado. Una

memoria que mantiene vivos los saberes populares, comunitarios y feministas, como el bordado.



“Contracciones del cuerpo histérico”, Robles (2014), técnica bordado (0,26 x 0,24 cm). Museo Genaro Pérez.

A través de la fotografía, el cuerpo enfermo se abre a la observación. Ya no es necesario diseccionar cadáveres, la fotografía permite el *conocimiento del cuerpo vivo*. Si en la disección el bisturí lograba hacer una hendidura que posibilitaba revelar en la muerte los misterios de la vida, en el siglo XIX es la cámara fotográfica la que abre al cuerpo enfermo. Se produce un pasaje del teatro anatómico al teatro de la representación. Los síntomas de la histeria son suscitados por el propio Charcot —con ayuda de la hipnosis— a partir de la simulación de sus pacientes: una “gran traumaturgia”

(Foucault, 2005, p.163). De esta manera, logra producir ante espectadores poses, actitudes pasionales, éxtasis y delirios de sus pacientes. Convierte a la Salpêtrière en lugar de espectáculo, a las histéricas en *performers* y a sí mismo en director de escena. “Se instaura así un encanto recíproco: médicos insaciables de imágenes de “la Histeria” e histéricas que consienten, e incluso exageran, la teatralidad de sus cuerpos. De este modo, la clínica de la histeria se convirtió en espectáculo, en invención de la histeria” (Didi-Huberman, 2007, pp. 7-8). Como advierte Priscila Echeverría (2015), la histeria “es una invención moderna a la que se le inventa una historia antigua y una condición somatopolítica que la va a encarnar” (p.37).

La fotografía capta los estados del cuerpo en los momentos del ataque, que podían reconocerse por su tiesura física, su contractura muscular y facial, lo cual era ideal para el lente fotográfico. Oscilando entre la rigidez absoluta y la flexibilidad total. La histérica se exhibe como “una obra de arte viviente” (Didi-Huberman, 2007, p.163), “una estatua de dolor vivo” (Briones Ramírez, 2016, p.42). Las mujeres como estatuas representan contorsiones dolorosas, posiciones antinaturales y muecas exageradas. Imágenes que reflejan sufrimiento, pero también cierto erotismo. La fotografía suspende el movimiento del cuerpo, presenta cierto estado de *quietud imposible*. Las imágenes suspendidas de las fotografías son un “espectáculo del dolor” (Didi-Huberman, 2007, p.11), un *teatro del sufrimiento*.

Locura y técnica... pone en cuestión el estado de suspensión de los cuerpos en las fotografías de Charcot. Si como expresa la artista “la fotografía hizo de la histeria un fenómeno estático” (Robles, 2015, párr.3), el bordado devuelve las modulaciones, los matices y los movimientos. El bordado sustrae a los cuerpos de la quietud de la pose de la fotografía y los restituye al espacio de las vibraciones. La técnica del bordado se contrapone al cuerpo estático de la fotografía, escenifica el gesto del cuerpo en movimiento. En *Locura y técnica...* las poses detenidas de la fotografía se convierten en *imágenes vivas*. Las imágenes monocromáticas son recreadas en el bordado con colores vibrantes e intensos, con *colores también vivos*.

El bordado revela la singularidad de la imagen frente a la reproducción de la fotografía. Esa singularidad no solo está dada por el cuerpo que se representa, sino también por la disposición del cuerpo de quien borda. Un juego de posturas y contorsiones que se plasman en la serie de bordados de las histéricas de la Salpêtrière. El cuerpo de la artista se contrae en la acción de bordar, como las poses de las histéricas de Charcot. Hay una inquietante atracción mutua entre el cuerpo de la bordadora y el cuerpo de las histéricas, una suerte de *alianza contorsiva*. En el bordado hay un devenir-

con, que se presenta en el momento de la hechura (Pérez Bustos, 2016). Se trata de un devenir-con el objeto, con lo bordado (lo no humano). El bordado presenta una agencia, una capacidad de transformación de quien borda. Siguiendo a Donna Haraway (2019), bordar “es sensible. Performa y manifiesta las significativas conexiones vividas para sostener el parentesco, el comportamiento, la acción relacional para humanos y no humanos” (p.142). La artista que borda y lo bordado se encuentran en una *relacionalidad*, ambos son afectados en la propia técnica.

Si la fotografía intenta captar una imagen en un instante, el bordado requiere de una multitud y variedad de movimientos de la mano que son indescifrables en el objeto bordado. En el bordado, el tiempo del ritmo se abre paso frente al tiempo de la medida — del instante— de la fotografía. El ritmo es fuerza de alteración, es ese entre-dos, es el paso transcodificado de un medio a otro, es heterogéneo, cambia de dirección, es ritmo-caos (Deleuze y Guattari, 2006). Un ritmo que es un *acompañar de afectividades*: “donde la mano, el ojo y la mente bordan el tapiz eterno de los afectos” (García, 2017, p.219). El bordado *invoca al ritmo*, un encuentro entre el cuerpo y la materialidad, entre la danza de la mano y movimiento del hilo.

Líneas de fuga

En su origen, la Salpêtrière fue un arsenal construido por orden de Luis XIII. En 1656, Luis XIV lo convierte en el Hospital General para el internamiento de pobres y vagabundos de París, con un pabellón destinado a mujeres. Era el hospicio de mayores dimensiones de Francia, un lugar de internación permanente a gran escala. Desde su creación, albergó alrededor de cuatro mil mujeres: mujeres abandonadas por sus maridos o padres, enfermas, prostitutas, vagabundas y *locas*. La Salpêtrière fue un “inverosímil lugar consagrado a la feminidad en el mismísimo corazón de París: ... como una ciudad de mujeres, la ciudad de las mujeres incurables” (Didi Huberman, 2007, p.23).

En 1870, por el deterioro de una de las alas, se decide trasladar a esas mujeres y dividir las entre dementes y pacientes con convulsiones (epilépticas e histéricas). De estas se encargó Charcot, lo que motivó su interés por el estudio de la histeria. Allí se convertiría en el “Napoleón de las neurosis” (Pérez Rincón, 1998, pp. 46-47). La Salpêtrière fue un hospicio destinado a las mujeres que eran tratadas como “desechos” humanos, “una suerte de infierno femenino” (Didi-Huberman, 2007, p.7). En ese espacio de abandono, los cuerpos femeninos estaban a disposición de los requerimientos de la ciencia —o mejor, de los médicos—. Allí Charcot desarrolla sus diagnósticos y

tratamientos, y se dedica a realizar un archivo fotográfico de las histéricas. La cámara fotográfica captura a los cuerpos femeninos confinados. La fotografía imita a la Salpêtrière: el cuerpo de las mujeres es doblemente capturado.



“Poseída por la técnica”, Robles (2014), técnica bordado (0,26 x 0,24 cm). Museo Genaro Pérez.

Locura y técnica... interpela el espacio de encierro femenino, anudando el hospital y la casa a través de la técnica del bordado. La Salpêtrière era el lugar donde estaban confinadas mujeres histéricas, pero también vagabundas y prostitutas. Mujeres —y niñas— que habían sido expulsadas o carecían de hogar. Mujeres que se alejaban del

disciplinamiento y control de las normas sexuales y de género. Paradójicamente, para las mujeres la casa también era un espacio de confinamiento. Los feminismos denunciaron el espacio de lo doméstico como lugar de opresión de las mujeres (no obstante, como advierten los feminismos negros, para las mujeres negras la casa propia no era un espacio de opresión, ya que siempre trabajaron fuera de ella —en condición de esclavitud y también como trabajadoras libres—, por el contrario, es en la casa donde encontraban un lugar de “liberación” (Davis, 2004)). El hogar se presentaba como un lugar de disciplinamiento para las mujeres que debían aprender ciertas tareas para desarrollarse como buenas esposas, madres e hijas. Durante el siglo XIX, el cuerpo de las mujeres parece no poder escapar del encierro.

El bordado tradicionalmente ha sido relegado al ámbito de lo doméstico y decorativo. El bordado nos remite a este otro espacio de confinamiento para las *buenas* mujeres. En la época victoriana, el bordado era considerado una labor imprescindible para las mujeres burguesas y servía como un elemento de educación y de domesticación. El bordado ha sido considerado un arte menor, una artesanía, a la que no se le ha atribuido ningún valor artístico ni conceptual. Al ser realizado por mujeres, no se le adjudicaba la *genialidad* del artista masculino⁸. Durante mucho tiempo, las mujeres hemos sido excluidas del ámbito artístico. Pero hay otra historia del bordado que se entrecruza con esta, donde las mujeres han recurrido a esta técnica como herramienta narrativa para contar su historia (Alcaráz Frasquet, 2016)⁹. El arte feminista recupera las técnicas asociadas a la feminidad como expresión política. Se produce un pasaje del espacio doméstico al espacio artístico.

Locura y técnica... puede ser interpretada también como una obra de *resistencia*. Resistencia a las múltiples formas de opresión que hemos padecido las mujeres. Además, podemos considerar las técnicas de bordado a mano en el arte contemporáneo como una forma de resistencia a la dominación tecnológica (Lobo, 2020). El uso de técnicas de bordado sugiere una sublevación frente a las técnicas del arte canónico. El bordado de las histéricas de Charcot irrumpe en el Museo Genaro Pérez, liberando a las mujeres del infierno de la Salpêtrière y del hogar. Los cuerpos de las mujeres no solo huyen del espacio de confinamiento, sino que ocupan el museo del que habían sido excluidas. La obra y la artista se apropian de un espacio que tradicionalmente les ha sido hostil. La exhibición en el museo de estos bordados es un *acto de sublevación*.

De acuerdo con Boris Groys (2020), tradicionalmente el museo fue considerado como un espacio de colecciones permanentes, un lugar donde las cosas estaban estabilizadas. El espacio exterior al museo, por el contrario, se suponía que cambiaba

todo el tiempo. Al entrar al museo, las obras están estables e inmovilizadas, mientras que son los espectadores quienes se mueven¹⁰. Las muestras en los museos se asemejarían a ese estado de quietud de las fotografías de las históricas de la Salpêtrière. A fines de septiembre de 2020, *Locura y técnica...* sale a la calle como parte del proyecto “Cultura Itinerante, el Museo Genaro Pérez recorre la ciudad”. Este proyecto tuvo como objetivo visibilizar las obras de artistas mujeres pertenecientes a la colección pública del Museo, plasmadas en soportes no tradicionales y ubicadas en las unidades de transporte urbano de la Ciudad de Córdoba¹¹. En momentos en que debido a la pandemia la restricción a la circulación de los cuerpos continuaba y los museos estaban cerrados¹², el Museo Genaro Pérez puso a circular la obra de Mariana Robles en reproducciones gráficas en los colectivos de la Tamse.



“Charcot y sus discípulos”, Robles (2014), técnica bordado (0,26 x 0,24 cm). Reproducción en colectivo de transporte urbano Tamse (2020).

Las ciudades han sido diseñadas desde una perspectiva masculina que asigna el espacio público a los varones y la casa a las mujeres. Los imaginarios urbanos hacen de la ciudad un emblema de la nación, sitio de la memoria, espacio de trayectorias cotidianas (Guerra, 2019) y manifestaciones políticas; mientras que la casa aparece ligada al trabajo doméstico y reproductivo, vaciada de significación cultural y política. La

calle se convierte en un espacio de disputa para los feminismos, un lugar propicio — aunque hostil— para hacer intervenciones artísticas que cuestionen el sistema patriarcal. Para María Galindo (2016), la calle es el escenario principal de acción política. El arte debe irrumpir en el espacio público para modificarlo e interpelar la mirada de transeúntes desprevenidos.

Locura y técnica... se apropia del espacio público, algo que también fue negado a las mujeres. En el espacio público, tanto la obra como el cuerpo de las mujeres se encuentran *fuera de lugar*, de acuerdo con los cánones artísticos y el sistema patriarcal. Si como expresa Didi-Huberman (2007), *las imágenes son un espacio de lucha*, tienen un sentido político. La obra disputa los sentidos de los cuerpos femeninos y la segregación espacial a la que estuvieron sujetos. La apropiación del espacio público por parte de la obra libera a los cuerpos de las mujeres de la reclusión de la Salpêtrière y del espacio doméstico. Los bordados representan *la fuerza emancipadora* de las imágenes, del arte. La fuga de los espacios de encierro: de la Salpêtrière, de la casa, del museo, implica “hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades” (Deleuze y Guattari, 1990, p.24). La obra trama una *línea de fuga*.

La irrupción de *Locura y técnica...* en el espacio público también cuestiona la relación entre los cuerpos y la circulación. Si la ciudad es el espacio de circulación de los cuerpos por excelencia, por el contrario, la casa es el espacio de detención. La aparición de la obra en la calle desafía a la hostilidad que cotidianamente sufrimos las mujeres, los cuerpos disidentes y las diversidades sexuales en el espacio de lo público. Se subleva frente a los códigos de género creados por el sistema patriarcal que ubica a nuestros cuerpos en un lugar subordinado (objetuable, domesticable, apropiable). *Locura y técnica...* se desplaza acompañando el recorrido del transporte urbano, circula por las calles desafiando a las violencias machistas. La obra *deambula por el espacio público*, algo que también nos estaba vedado.

Conclusión

En este artículo nos propusimos abrir una zona de indagación sobre la relación entre género, encierro y tecnología, a partir de *Locura y técnica...* de Mariana Robles. La obra consiste en una serie de ocho bordados realizados a mano, donde la artista cuestiona las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière del siglo XIX. Si bien las

imágenes bordadas recrean a las famosas fotografías que componían el vasto archivo médico de Charcot, más bien se trata de cuerpos femeninos que resisten a la objetivación médica y patriarcal. La obra nos permite conectar los acontecimientos del pasado con el presente más allá de una linealidad progresiva, sino por saltos y contrapuntos. *Locura y técnica...* evoca la captura de los cuerpos femeninos por parte de la medicina, pero también revela el confinamiento de nuestros cuerpos en esta época. Al emplear la antigua técnica de bordado a mano, confronta a la tecnología (metafóricamente representada en la fotografía), en su velocidad e inmediatez, en su complicidad con las relaciones de poder de género que oprimen a mujeres y diversidades. En este sentido, podemos decir que, frente al impacto de la aceleración sobre nuestras subjetividades en el tecnoceno, que produce angustia y desolación, la obra contrapone/abre a otro tiempo, de la dilación y la calma.

Las relaciones de poder de género se cristalizan en el cuerpo y la sexualidad de las mujeres y las tecnologías que pretenden controlarlo, donde a través del dispositivo de la sexualidad las prácticas sexuales femeninas son disciplinadas y reguladas. La invención de la histeria en el siglo XIX fue una de las formas de patologización y condena de las conductas sexuales que no eran funcionales al modelo de familia patriarcal. Charcot utiliza la tecnología para conocer, diagnosticar y enseñar sobre la histeria. La fotografía médica *revela* el ideal de la observación: todo puede ser visto. Y, además, logra imitar la mirada objetiva del clínico: quien ve desaparece. Es solidaria con un saber sobre el cuerpo objetivado. La fotografía suspende el movimiento del cuerpo en poses dolorosas, como si pretendiera extender el sufrimiento de las mujeres retratadas. Contrariamente, *Locura y técnica...* *devela* la opacidad de la representación: la imagen es evasiva. También hace visible a la artista: las tramas, las huellas, los remiendos se manifiestan. El bordado a mano devuelve el movimiento a los cuerpos femeninos en el entramado que se teje entre las mujeres de la Salpêtrière y la artista que borda. El bordado es un saber del cuerpo, que se sabe-haciendo. Es una manifestación de los saberes olvidados por la tecnociencia. En el bordado se plasma la memoria de la dominación sobre el cuerpo y los saberes de las mujeres, y también nuestra historia de lucha y resistencia.

El bordado tradicionalmente ha sido relegado al ámbito de lo doméstico y decorativo, y despojado de todo valor artístico. *Locura y técnica...* liga a través del bordado a las histéricas de la Salpêtrière con lo doméstico. Esto no supone *liberar* a las mujeres del confinamiento del hospital para emplazarlas en el hogar, sino más bien establecer una conexión entre los lugares de opresión. La exhibición de la obra en el

museo supone una doble conquista, por un lado, de la artista —ya que las mujeres fueron por largo tiempo excluidas de espacio artístico y aún hoy siguen siendo segregadas— y de la técnica del bordado —ya que tradicionalmente no ha sido reconocida como una técnica artística—. Cuando en la pandemia la obra sale a la calle subida al colectivo de transporte urbano se produce otra conquista. Porque el espacio público históricamente fue vedado para las mujeres, y se percibe como un lugar de acecho para nuestros cuerpos. La obra disputa la segregación espacial a la que estuvieron sometidos los cuerpos de las mujeres y de las disidencias. Si como advierte Wajcman (2006), la tecnología contribuye a la performatividad de género y contribuye al sistema de heterosexualidad hegemónica, algo similar podemos decir con respecto al espacio. Por lo cual, la obra *disputa los sentidos* de las relaciones de poder de género de los cuerpos generizados y los espacios.

Referencias

1. Muchas de las reflexiones que se presentan en este artículo se fueron plasmando durante las conversaciones surgidas en el curso “Feminismos y tecnología”, que dictamos en marzo del 2021 junto con Natalia Fischetti en la Maestría en Tecnología, Políticas y Cultura del CEA-FCS-UNC. También del estimulante intercambio con Darío Sandrone y Luis Ignacio García. Agradezco a Mariana Robles su generosidad al dejarme compartir las fotos de su obra en este trabajo y brindarme información sobre la misma.
2. Es de destacar que Vaggione (2021) advierte una conexión entre la epidemia del VIH/Sida y la emergencia del SARS-CoV-2/COVID-19, encontrando paralelismos entre ambas formas de vivir con los virus.
3. Mariana Robles nace en Buenos Aires en 1980. Desde 1997 reside en Córdoba, estudió Bellas Artes en la Escuela Figueroa Alcorta y Filosofía en la Universidad Nacional de Córdoba. Desde 2002 expone su obra plástica en espacios de la ciudad y el país, abordando diferentes géneros como la pintura, el bordado, la cerámica y el dibujo. Publicó los libros *Línea de Atlas* (Alción editora, 2010); *El árbol de los reflejos* (Biblioteca Córdoba, 2013); *Constelación Escarlata Turquesa* (Eloísa Cartonera, 2013); *Los niños de Renoir* (Nudista, 2016); *Alfabeto de la noche* (Borde Perdido, 2017); *Tres mujeres Planchadoras* (Sofía Cartonera, 2017); *Escrituras Rituales Ensayos sobre arte y literatura* (Los Ríos, 2018); *Melancolía* (Borde Perdido, 2019); *El nacimiento de lo extraño* (Cartografía, 2020. Beca de Creación, FNA) y *El Aburrimiento* (Editorial Maravilla. Colección del Lagarto obrero, 2020). Recientemente publicó *La chispa de las cosas* (con ilustraciones de María José Cabral, Azogue Libros, 2021). Trabaja en el Museo Caraffa y es docente en la Escuela de Bellas Artes (UPC). <http://archivodeobramarianarobles.blogspot.com/2015/01/locura-y-tecnica-fotografias-sobre-los.html> La obra *Locura y Técnica. Bordados de las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière* (2014) está compuesta por ocho bordados de 0,26 x 0,24 cm: “Contracciones del cuerpo histérico”, “Aparato para estabilizar fantasías”, “En presencia de la bestia”, “Catalepsia inducida por el sonido de un gong”, “Charcot y sus discípulos”, “Laboratorio fotográfico de la Salpêtrière”, “Poseída por la técnica”, “Imagen del espectáculo histérico”, los cinco últimos integran la colección del Museo Genaro Pérez y fueron parte del Proyecto Cultura itinerante. <https://museogenaroperez.wordpress.com/2020/09/22/cultura-itinerante-el-museo-genaro-perez-recorre-la-ciudad-mariana-robles/> *Locura y Técnica. Bordados de las fotografías de las histéricas de la Salpêtrière*, ganó el 1° Premio Adquisición en el XXXIV salón y premio “Ciudad de Córdoba”, en el 2014.
4. El término histeria, deriva del griego *νῆτρα* = histera: el útero. Históricamente, fue asociada a la presencia del útero en el cuerpo de las mujeres. En la concepción egipcia, tal como se explica en

el papiro de Kahun, el útero podía migrar hacia la parte alta del cuerpo en busca de un calor que no recibía por la vía natural. Al llegar al tórax provocaba compresión con dificultad respiratoria, sofocación y sensación de opresión en el esófago. Los griegos continuaron con esta concepción. Hipócrates en *De morbis mulierum* (De las enfermedades de las mujeres), caracterizaba la histeria como estados mórbidos o desplazamientos del útero. Estas migraciones se debían a que las mujeres estaban privadas de relaciones sexuales, lo que provocaba que el útero se secase y provocara convulsiones. Para el cristianismo, la histeria era considerada como una posesión diabólica, lo cual se extiende durante toda la Edad Media. Luego se conocerá como la “bestia negra”. Charcot intenta mostrar a partir del análisis de varias pinturas sobre poseídos que se trataba de casos de histeria. Publica dos libros con su ayudante Richer sobre posesos, deformes y enfermos en la historia del arte (*Les Demoniaques dans l'Art*, 1887). En su estudio sobre la histeria, Charcot rompe con la conexión de esta con el útero y la clasifica como enfermedad. Durante el siglo XIX, el debate sobre la histeria giró en torno a establecer si la causa es la privación o el exceso de sexo o, por el contrario, si es la masturbación causa o síntoma. Se consideraba que las prostitutas se hacían histéricas por no llegar al clímax con sus clientes. Se aconsejaba a las mujeres jóvenes que se casaran temprano. La proscripción de la masturbación femenina se ve expresada en lo que pensaban muchos de los médicos sobre las máquinas que manipulaban las mujeres, pues suponían que “las máquinas de coser, especialmente las de dos pedales eran causa o medio de masturbación de las mujeres, una preocupación que también expresaron sobre la bicicleta” (Cardona Quitián, 2012, pp. 299-230). Para el tratamiento de la histeria se utilizaron varios aparatos tecnológicos, entre ellos los primeros consoladores (Maines, 2010).

5. La histeria ha sido identificada con el cuerpo femenino, no obstante, existe documentación sobre la histeria masculina en las propias investigaciones de Charcot en la Salpêtrière. En 1885 publica junto con Michèle Ouerd, *Leçons sur l'hystérie chez l'homme*.

6. Charcot (1825-1893) fue un neurólogo francés, fundador de la neurología moderna, su trabajo se inscribe en el umbral entre la neurología y la psicología. También era conocedor de las técnicas de pintura, dibujo y vaciado en escayola, por ello, junto a Paul Richer —quien fuera su ayudante en La Salpêtrière, jefe del laboratorio de 1882 a 1886, escultor y enseñante de anatomía en la Escuela de Bellas Artes de París— realizó dibujos y vaciados en escayola de los internados por ataques histéricos, hasta que ingresó la fotografía en la clínica gracias a Paul Regnard, permitiendo el registro y archivo de una manera más rápida y *real* de la sintomatología, y facilitando la observación científica. El primer archivo fotográfico de la Salpêtrière es publicado por Charcot, Bourneville y Régnard en 1876 en París. Por parte de Charcot, se realizaron dos líneas de archivo: la *Iconographie Photographique* (1876-1880) y la *Nouvelle Iconographie* (1888-1911). Es crucial diferenciarlas, pues la que más repercusión ha tenido y la que más criticada por las teorías feministas y artísticas ha sido es la primera. En la *Iconographie* solo aparecen retratos de mujeres, mientras que en la *Nouvelle* —que se siguió editando después de la muerte de Charcot— se muestran fotografías también de hombres y de niños. La *Iconographie* está conformada por cuatro volúmenes, que contienen principalmente retratos de las internas en La Salpêtrière, regida por Charcot y realizada por Bourneville y Paul Regnard. Mientras que el primer volumen no contenía ningún texto escrito, ni a modo de introducción ni como ensayo científico —es prácticamente un álbum recopilatorio de retratos—, en los siguientes se van incorporando historias personales de las pacientes y las descripciones de sus diferentes estados, además de sus experiencias y sucesos en la clínica y sus sueños, sus principales patologías y sus comportamientos y reacciones ante los métodos. No solo se describe la “hystero-Épilepsie”, sino también otras afecciones que padecían las internadas —como tuberculosis, anorexia—. Por el contrario, la *Nouvelle Iconographie* está formada por veintiocho tomos publicados de 1888 a 1918 y consta de doscientas cincuenta fotografías. Tiene un carácter más *científico* y menos anecdótico o biográfico, pues contiene estudios neurológicos de afecciones cerebrales, más variedad de sintomatologías, fotografías y análisis anatómicos de contracturas y deformaciones, y más referencias científicas. Sus editores son Jean-Martin Charcot, Paul Richer, Georges, Gilles de la Tourette y Albert Londe (Briones Ramírez, 2016).

7. Las primeras fotografías de la locura fueron los retratos de las locas internadas en el Surrey County Asylum, en Springfield, en calotipos ejecutados por el doctor Hugh W. Diamond en 1851 (Didi-Huberman, 2007, pag. 57).

8. La primera exposición de bordado se realiza en Londres, Reino Unido, en 1798. Se trató de una colección de cien piezas realizadas por Mary Linwood (Alcaráz Frasset, 2016). Sin embargo, permaneció relegado de los museos. Es a finales del siglo XX que empieza a ser revalorado como objeto artístico. Es de destacar la exhibición de los bordados de arpillera, cuadros y esculturas de Violeta Parra en el museo de Artes Decorativas, que se encuentra a un costado del Louvre en París, entre abril y mayo de 1964. Se expusieron unas sesenta obras de su autoría. Durante la muestra, Parra contaba y bordaba sentada en el suelo (Plante, 2019).

9. A principios del siglo XX, las sufragistas utilizaron el bordado en sus pancartas. En la década del 70, las artistas feministas recuperaron el carácter político del bordado para criticar el papel que se le asignaba a la mujer dentro del hogar, liberar el deseo y el erotismo, cuestionar la objetivación del cuerpo femenino, denunciar la opresión de las mujeres negras, etc. (Alcaráz Frasset, 2016).

10. En esta entrevista, Groys analiza críticamente el museo como plataforma de internet, algo que se difundió durante la cuarentena donde los museos estuvieron cerrados.

11. Cada una de las obras de las artistas fueron acompañadas de un texto de libre acceso, donde se cuestionaba el “ordenamiento patriarcal al que han sido sometidas estas autoras en los relatos hegemónicos de la historia del arte local”. Las artistas que participaron de este proyecto son: Beatriz Brangi, Adriana Bustos, Rosa Malvina Ferreyra De Roca (por Mariana del Val), Sarah Grilo (por Florencia Magaril), Manuela Alles Monasterio (por Florencia Ferreyra), Dignora Pastorello de Larco (por Mariana Robles), Ana Payró (por Alejandra Peiré), Mariquita Quiroga, Mariana Robles, Julia Romano, Moira Wieland, Graciela Yofre Brizuela (por Liliana Menéndez). Ver, <https://museogenaroperez.wordpress.com/2020/09/22/cultura-itinerante-el-museo-genaro-perez-recorre-la-ciudad/>

12. El 19 de marzo de 2020, a través de Decreto Nacional 297/2020, se establece el aislamiento social, preventivo y obligatorio (ASPO) en toda la Argentina. Esto implicó una reducción de las frecuencias en el transporte público, que solo podía ser utilizado por trabajadores esenciales. El 28 de junio se dispuso el distanciamiento social, preventivo y obligatorio (DISPO) en una parte del país —que incluyó a Córdoba—, lo cual significó que toda persona podía circular, trabajar y realizar actividades siempre que se mantuviera una distancia de 2 metros y uso de barbijo obligatorio. En consecuencia, el transporte público en Córdoba aumenta la frecuencia —sin llegar a normalizarse—. En agosto, se introdujeron modificaciones en el sistema de transporte: sacaron líneas y recortaron trayectos. A fines de septiembre, cuando se realiza el proyecto “Cultura Itinerante”, se dispone en Córdoba una limitación horaria (de 20 a 6) con el objetivo de frenar el pico de contagios, en el cual solo podían circular personas que realizan actividades esenciales. En relación a los museos en Córdoba, desde el comienzo de la cuarentena total hasta febrero de 2021 permanecieron cerrados. Algunos de ellos presentaron alternativas virtuales. Usualmente, a fines de octubre se realiza la noche de los museos en Córdoba, en el 2020 se realizó en formato virtual.

Bibliografía

Alcaráz Frasset, M. (2014). Tirar del hilo. Una aproximación al bordado subversivo, *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 5, pp. 18-43.

Briones Ramírez, N. (2016). *Fragmentos estéticos de la imagen de la histeria. Un estudio sobre la Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Tesis doctoral). Valencia: Facultat de Belles Arts de Sant Carles. Universitat Politècnica de València.

Recuperado

de

<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/75545/BRIONES%20-%20Fragmentos%20est%C3%A9ticos%20de%20la%20imagen%20de%20la%20h>

[isteria.%20%20Un%20estudio%20sobre%20la%20Iconographie%20Pho....pdf?sequence=2](#)

- Cancino Contreras, F. (9 de junio de 2019). Espacios de Opresión y Desigualdades en el Habitar. Entrevista a Lucía Guerra. *Ciudad Común*. Recuperado de <https://www.ciudadcomun.org/opinion/2019/6/9/espacios-de-opresin-y-desigualdades-en-el-habitar-una-entrevista-con-la-acadmica-dr-luca-guerra>
- Cardona Quitián, H. E. (enero-dic., 2012). El tratamiento de la histeria a finales del siglo XIX y el agujero de la ciencia médica. *Desde el Jardín de Freud*, 12, 293-310. Bogotá. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo%3Fcodigo%3D4635406+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=ar>
- Cera, A. (2019). Dall'antropocene al tecnocene. Prospettive ético-antropoloiche dalla 'terra incognita'. *Scienza e Filosofia*. 21, 179-198. Recuperado de <https://www.scienzaefilosofia.com/2019/06/29/dallantropocene-al-tecnocene-prospettive-etico-antropologiche-dalla-terra-incognita/>
- Costa, F. (2020). La pandemia como accidente normal. *Revista Anfibia*. Recuperado de <http://revistaanfibia.com/ensayo/la-pandemia-accidente-normal/>
- Davis, A. (2004). *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2006). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2007). *Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Echeverría, P. (2015). *La representación de la mujer en la iconografía de la histeria realizada por Jean Martin Charcot en la clínica de la Salpêtrière. La mirada exaltada del surrealismo y la apropiación alegórica del arte contemporáneo* (Tesis doctoral). Madrid: Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia y Teoría del Arte.
- Fernández-Savater, A. (18 de diciembre de 2010). "Las imágenes son un espacio de lucha". *Fuera de Lugar*. Recuperado de <https://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>
- Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad. Vol. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2005). *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Foucault, M. (2008). *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gall, N. y Mattio, E. (noviembre de 2017). Biopolítica y dispositivo de la sexualidad: una revisión de las críticas feministas. *Boletín Onteaiken*, 24. Recuperado de <http://onteaiken.com.ar/ver/boletin24/onteaiken24-01.pdf>
- Galindo, M. (20 de septiembre de 2016). Mujeres creando, despatriarcalizar con el arte. *Pueblos. Revista de Información y Debate*, 70. Recuperado de <http://www.revistapueblos.org/blog/2016/09/20/mujeres-creando-despatriarcalizar-con-arte/>
- García, L. I. (2017). Pictogramas de la memoria. Escritura e imagen en la poética de Mariana Robles. En Casiva, E. (ed.). *Mercado de Arte Contemporáneo: Arte avanza* (pp. 216-219). Córdoba: Editorial de la UNC y Editora Municipal de Córdoba.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni: Bilbao.
- Lobo, A. (2020). *Las técnicas de bordado a mano en el arte contemporáneo. Su relación con la viñeta de las Láminas de La Enciclopedia y su consideración como práctica de resistencia* (inédito). Córdoba: Trabajo final para el Seminario Historia y sociología de la técnica, de la Maestría en Tecnología, Políticas y Culturas del CEA-FCS-UNC.
- López, J. y Orellana, P. (2020). La tecnología que experimentamos es una magia arcaica. Entrevista exclusiva a Boris Groys. *Caja negra editora*. Recuperado de https://cajanegraeditora.com.ar/blog/la-tecnologia-que-experimentamos-es-una-magia-arcaica-entrevista-exclusiva-a-boris-groys/?fbclid=IwAR12w0l-3blUqYL45WeYmneesYle_VUrD_UQeA0z6ktBSg8mZPVcrneTnPg
- Maines, R. (2010). *La tecnología del orgasmo. La histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*. Cantabria: Milrazones.
- Nancy, J.-L. (2020). *Un virus demasiado humano*. Adrogué: Ediciones La Cebra.
- Plante, I. (2019). Las 'tapisseries chiliennes' de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional. *Artelogie, École d'Hautes Études en Sciences Sociales*, 13, 1-21. Recuperado de <http://journals.openedition.org/artelogie/2923>
- Pérez-Bustos, T. (2016). El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades. *Revista Colombiana de Sociología*, 39(2), 163-182.
- Pérez-Rincón, H. (1998). *El teatro de las histéricas: de cómo Charcot descubrió entre otras cosas, que también había histéricos*. México: Fondo de cultura económica.

- Robles, M. (26 de enero del 2015). Locura y técnica. Bordados de las fotografías de las históricas de la Salpêtrière [Mensaje en un blog.] Recuperado de <http://archivodeobramarianarobles.blogspot.com/2015/01/locura-y-tecnica-fotografias-sobre-los.html>
- Sandrone, D. (27 de marzo de 2020). Cuando se despertó, el capitalismo todavía estaba allí. *Suplemento Hoy día Córdoba*. Recuperado de <https://www.hoydia.com.ar/opinion/122-cultura-y-tecnologia/67725-cuando-se-desperto-el-capitalismo-todavia-estaba-alli.html>
- Vaggione, A. (2013). *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: CEA-UNC.
- Vaggione, A. (2021). Articulaciones entre crónica y epidemia(s). *Revista Letral*, 26, 127-144. Recuperado de <http://www.sidastudi.org/resources/inmagic-img/DD71587.pdf>
- Wajcman, J. (2006). *El Tecnofeminismo*. Valencia: Ediciones cátedra.
- Wajcman, J. (2013). *Esclavos del tiempo. Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*. Barcelona: Paidós.

Fecha de recepción: 26 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2021



Licencia Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



DISTANCIAMIENTO SOCIAL: PAZ ERRÁZURIZ Y LA EMANCIPACIÓN DE LA TRAMA FOTOGRÁFICA

SOCIAL DISTANCE: PAZ ERRÁZURIZ AND THE EMANCIPATION OF THE PHOTOGRAPIC WARP

Resumen. En 2020, en pleno curso de la pandemia y desde un territorio especialmente afectado por el virus, Chile, la artista Paz Errázuriz presentó una exposición titulada *Distanciamiento social*. En ella, la artista revisita dos de sus más influyentes series fotográficas: *La manzana de Adán* y *El infarto del alma*. Este artículo se propone pensar las dos series como trabajos donde la duplicación se convierte en una práctica que excede la visibilización de los cuerpos fotografiados. Ambas exponen la anomalía de la cultura de la copia, para afiebrar y enloquecer la imagen duplicada como única posibilidad emancipatoria que ofrece la fotografía. Asimismo, estas dos intervenciones resultan fundamentales para pensar la imagen y su *porvenir* y dar cuenta de cómo se tornan anticipatorias. La decisión de visitar ambas series a propósito de la polémica figura del distanciamiento social asentado por las políticas sanitarias de la crisis del Covid-19, constituye una contundente evidencia de que éstas ya daban cuenta de las prácticas coercitivas impuestas sobre la enfermedad y el cuerpo amenazante para afianzar la norma y sus dispositivos.

Palabras clave: Paz Errázuriz; fotografía; duplicación; pandemia; binarismo; enfermedad

Abstract. In 2020, in the midst of the pandemic and from Chile, a territory especially affected by the virus, the artist Paz Errázuriz presented an exhibition entitled *Distanciamiento social*. There, the artist revisits two of her most influential photographic series: *La manzana de Adán* and *El infarto del alma*. This article aims to think of the two series as works where duplication becomes a practice that exceeds the visibility of the photographed bodies. Both series expose the anomaly of the culture of the copy, to feverish and madden the duplicated image as the only emancipatory possibility that photography offers. Likewise, these two interventions are essential to think about the image and its *future* and to give an account of how they become anticipatory. The decision to revisit both series mobilizing the controversial figure of social distancing

established by the health policies of the Covid-19 crisis, constitutes strong evidence that they already accounted for the coercive practices imposed on the disease and the threatening body to secure the norm and its devices.

Keywords: Paz Errázuriz; Photography; duplication; pandemic; binarism; disease

El trabajo de la artista chilena Paz Errázuriz ha sido reconocido y celebrado dentro y fuera de Chile. Su fotografía se ha interpretado como la politización de aquellos cuerpos invisibilizados o suspendidos por la dictadura y la censura, pero también por la mirada profiláctica de la modernidad visual¹. Los de Paz, son cuerpos ancianos, travestidos, enmascarados, racializados, golpeados, enfermos, enloquecidos, femenizados, ciegos. Errázuriz se cuela en el hospital psiquiátrico, en las galerías y pasillos adyacentes a iglesias y templos, en el burdel, en el gimnasio, en las pistas de baile y del circo, en los pueblos originarios, para proponerles a sus *modelos* un contrato de correspondencia: un *cuerpo a cuerpo* que se torna irresistible ante al guiño mecánico de Paz. Entiendo el trabajo de Paz Errázuriz como una profunda discusión sobre el objeto visual y el imperativo de la visualidad en tiempos difíciles; como una operación que, gestada sobre la dualidad intrínseca del dispositivo fotográfico —su codificación binaria—, ataca despiadadamente la programación visual que oprime y enferma a sus protagonistas. Por lo tanto, más que ofrecerle a aquellos cuerpos negados y delezados política y fotográficamente un espacio privilegiado, el del marco fotográfico y, por lo tanto, el de la institución artística o el de una identidad o alteridad nacional; sus imágenes activan la política de estas sensibilidades desnaturalizando los mecanismos y aparatos que históricamente las han capturado. Allí yace la radicalidad de sus mecánicas, la politicidad de sus imágenes.

En 2020, en pleno curso de la pandemia y desde un territorio especialmente afectado por el virus, Chile, Errázuriz presentó una exposición titulada *Distanciamiento social* en la Galería Il Posto de Santiago. En ella, la fotógrafa retorna a dos series de alto impacto: *La manzana de Adán* y *El infarto del alma*, la primera originalmente exhibida en 1987 y ambas publicadas respectivamente en 1990 y 1999 como fotolibros en estrecha colaboración con las escritoras chilenas Claudia Donoso (*La manzana de Adán*) y Diamela Eltit (*El infarto del alma*). Me propongo, entonces, pensar las dos series fotográficas de Paz Errázuriz, como si se tratara de hermanas mellizas, donde la

duplicación se convierte en una práctica que excede la visibilización de los cuerpos fotografiados. Al respecto, estas series, a mi modo de ver, constituyen dos intervenciones fundamentales para pensar la imagen y su porvenir y para dar cuenta de cómo estas dos intervenciones resultan anticipatorias. La decisión de visitar ambos trabajos a propósito de la polémica figura del distanciamiento social asentado por las políticas sanitarias de la crisis del Covid-19, *polémica* por potenciar la condición contagiosa, por colocar el nudo de la pandemia en la proximidad del cuerpo y el acto no exclusivamente corporal de socializar, constituye una contundente evidencia de que ambas ya en el pasado daban cuenta de las prácticas coercitivas que sobre la enfermedad y el cuerpo amenazante se imponían para afianzar y fortalecer la norma, sea la del sexo o la de la salud. Si bien el distanciamiento social ha cobrado una función fundamental en los avances para detener la mayor expansión del virus y sus variantes, su condición restrictiva puede encontrarse, contrariamente a lo que se asienta en ambos trabajos de Errázuriz, en aquellos cuerpos que no pueden aislarse y, por lo tanto, plegarse a la cuarentena. O, incluso, cuando estas poblaciones se encuentran aisladas en geriátricos, hospicios u hospitales psiquiátricos, estos espacios que las congregan se convierten en la arquitectónica de las poblaciones más vulnerables y afectadas por el virus. *Distanciamiento social*, entonces, reaparece en el trabajo de Errázuriz para asentar las ansiedades biopolíticas y cuestionar las restricciones que previamente ya han dominado la periferia. El *distanciamiento social* pone de nuevo en circulación aquellas experiencias y cuerpos sobre quienes se anticiparon las que ahora son las medidas implementadas para mitigar el virus. Errázuriz parece decir que el distanciamiento social pasado, que no impactó a la opinión pública global de la misma manera que el confinamiento profiláctico del presente, ha formado parte del estado y del estado de excepción que, como sabemos, lo compone. Se trataría de un insostenible ensayo para el futuro por venir, su *porvenir*.

Así mismo, ambas series abordan la amenaza de la enfermedad, el sida y la psicosis, como figuras que no romantizan ni celebran en la precaria alteridad, sino que funcionan política y fotográficamente para exponer la anomalía de la cultura de la copia, para afiebrar y enloquecer la imagen duplicada como única posibilidad emancipatoria que ofrece la fotografía de las alteridades más comprometidas de la historia. Como Hillel Schwartz postula (1996), cuanto mejor dominamos las técnicas de duplicación y las prácticas de la copia, más confusas se tornan las nociones de lo único y lo original². Es en esta figura, anómala y enferma, febril y arrebatada, seropositiva y psicótica, donde se trama la brillante revisión que Paz Errázuriz propone sobre la fotografía y la otredad,

sobre la fotografía como otredad. En ella se gesta el histórico estudio de la enigmática duplicación de la trama fotográfica de Paz.

Propondré a continuación cómo se trama este trabajo para asentar, entonces, el indiscutible carácter anticipatorio a propósito de la pandemia global que ha impactado el curso del mundo.

La emancipación del dispositivo

Mas no se trata de un intercambio automático, de una mera transacción, ni de un contrato urdido en el anonimato o en lo fugaz. Porque Paz Errázuriz no roba, ni se aferra a lo instantáneo. Es decir, a diferencia de otros fotógrafos callejeros, artistas que disparan a diestra y siniestra con el fin de sorprender al paseante y generar el choque necesario para fijar lo desconocido, lo ominoso o irrepitible —como sucede con el fotógrafo estadounidense Bruce Gilden, para nombrar solo a uno—; el contrato fotográfico que entabla Paz con aquellos que posan para ella, se fragua en una temporalidad lejana a la gratificación de lo inmediato, a la transacción banal, a la instantaneidad que han definido las prácticas contemporáneas de la fotografía. Errázuriz desacelera la velocidad que domina la inmediatez visual: del fotomatón a la *selfie*, de la polaroid al *smartphone*. Su trabajo apuesta por una temporalidad que no responde a la productividad del 24/7 al que Jonathan Crary (2013) confirma como la coincidencia activada por el capitalismo tardío entre el sujeto humano y la infraestructura global de trabajo y consumo ininterrumpidos, o al contrato cerrado de la fotografía profesional. En cierto sentido, su anacrónica temporalidad, ya que la fotografía de la artista requiere de un período y temporalidad que descrea de lo instantáneo, no descarta el fracaso; más bien, por el contrario, parece incorporarlo como poética, como punto de partida imprescindible, necesario para poder apretar el disparador.

Podría decirse que la fotografía más exitosa de Paz Errázuriz corresponde a aquella que no ve la luz, que se ha desechado, guardado o que simplemente no ha llegado a ser. Pero esto despolitizaría su decisión de mostrar, su valiente política de revelar estos cuerpos, así como de convertir su fotografía en un proyecto conceptual. La artista propone un contrato en el que los fotografiados ceden gustosos una huella de sí mismos para elaborar algo que intuyen pero que, a fin de cuentas, no está bajo su control ni tampoco está del todo asegurado. En este sentido, quiero insistir en que la función

fotográfica de Paz Errázuriz se empeña en la incertidumbre que significa mostrar al otro, en la incierta correspondencia visual que amerita un necesario salto al vacío y la probabilidad, casi necesidad, de su fracaso. La fotografía de Paz instala la duda acerca de la otredad que, además, constituye de por sí, el enigma que es toda fotografía.

Por lo tanto, como aparato capaz de reproducir al otro, la fotografía se enfrenta a la incertidumbre que significa ser otro, lo otro y, por lo tanto, toda alteridad. Errázuriz propone un contrato ético de correspondencia en el que los cuerpos ceden la huella a la que más adelante, Paz replicará con un gesto asimétrico pero que a fin de cuentas corresponderá. Porque este contrato propone que toda huella conferida cumplirá con la tarea de desnaturalizar un sistema y adulterar un dispositivo que ha fraguado la modernidad visual. El contrato, como ya mencioné, se refrenda luego, cuando la foto sea capaz de producir un acontecimiento que impacte sobre la programación del sistema binario. Sin embargo, reitero, el contrato de Paz no está del todo garantizado, siempre está en suspenso.

La crítica que ha revisado el trabajo de Errázuriz ha insistido en cómo la artista instala una mirada que destituye tanto la jerarquización de los cuerpos como la propensión a redimirlos, una mirada desnuda que no juzga ni protege, que no pontifica ni concede. Se ha dicho que Errázuriz agencia la singularidad sin propiciar la violencia fetichizante de quien coloniza un deseo (Sutherland, 2014); que su fotografía elimina la posibilidad de no ver e instala un artefacto capaz de ver más allá del documento etnográfico para perforar la mirada del científico y dar un salto a las políticas de las emociones (Giunta, 2018); que su cámara hace estallar tanto los géneros uniformados como las uniformaciones del género, todos signos controlados por un sistema represivo (Richard, 2015). Todo lo anterior es cierto y, más aun, preciso. No obstante, se les ha concedido menor atención a todas aquellas operaciones que exceden la dimensión más inmediata de su política, aquellas que incorporan a los cuerpos fotografiados en las mecánicas del dispositivo fotográfico, aquellas que atacan directamente al dispositivo para abrir una compuerta de emancipación. Es decir, el trabajo fotográfico de Paz Errázuriz constituye una seria teorización sobre el estatuto de la imagen y el dispositivo fotográfico que no se agota en la acción de trasladar a estos cuerpos anómalos a la superficie de la foto, ni en contradecir las lógicas de la cultura patriarcal de la dictadura militar chilena. La política de sus imágenes no acaba en la acción de hacer ingresar a estas pieles negadas y despreciadas a la historia de la fotografía³, ni de suplir la

desaparición de la mirada del otro de los confines de la alta historiografía de la cultura visual.



Fotografía de Paz Errázuriz. *Pilar*, Santiago, 1983, de la serie *La manzana de Adán*.

(Fig. 1)

La duplicación fotográfica

La manzana de Adán se funda en una operación ligada al fracaso. En los años ochenta, Paz Errázuriz comenzaba a fotografiar a un grupo de prostitutas que trabajaba en un local de Santiago. Sin embargo, poco después de empezar, las mujeres le pidieron a la fotógrafa que nunca mostrara las imágenes, que jamás las hiciera públicas. Paz así lo hizo y nadie hasta el momento ha podido ver aquellas fotografías disparadas en las noches irrespirables de la dictadura. Sin embargo, en el proceso de fotografiar a estas mujeres, Errázuriz se percató de que la reticencia fotográfica de ellas contrastaba con la de otros cuerpos que, por el contrario, manifestaban una desmesurada atracción por su cámara (Errázuriz y Donoso, 1990). Fue entonces cuando Paz decidió fotografiar a los travestis/prostitutos, como se autodenominaban estas estrellas de la noche⁴. La artista comenzó, entonces, a frecuentar las recámaras oscuras de La Jaula en Talca y La Palmera en Santiago, donde ellos operaban y escenificaban una compleja revisión del género. En estos espacios precarios e inmundos para algunos, es donde precisamente se escenifica una aguda reflexión sobre las posibilidades plásticas del cuerpo, la emancipación del género y la sintética materialidad del sexo.

Con esta serie, exhibida por primera vez en el Australian Center for Photography en 1987, Errázuriz indaga en el oficio de los trabajadores sexuales, pone en escena su transformación cosmética, la construcción prostética de estos cuerpos amantes de la esquina. Con su cámara, la artista interviene las recámaras desde donde ellas producen una sofisticada revisión iconográfica del cuerpo sexuado. Porque *La manzana de Adán* no esconde la histórica parafernalia necesaria para feminizar un cuerpo, para instalar un signo que ocupa ahora una superficie epidérmica a la que no le ha sido asignado. Desde su propio título, *La manzana de Adán* hace referencia al uso de la cinta de terciopelo, esa prótesis que oculta la protuberancia capaz de delatar el travestismo de un cuerpo (Fig. 2). Aunque en cierto sentido, esta cinta ampute simbólicamente el último signo de la virilidad como figura de origen, lo estrangule si se quiere, el trabajo fotográfico no intenta borrar la asignación del sexo como marcador del cuerpo. Al contrario, como lo hacen sus protagonistas, las fotos exhiben los mecanismos de transformación, hacen explícita la metamorfosis de un cuerpo. La fotógrafa juega con la ilusión óptica, con la capacidad si se quiere insectaria de la escena travesti —como ya planteaba la teoría de la simulación asentada por el escritor cubano Severo Sarduy—, para producir una conmoción en el cuerpo, en el género, en el sexo, en sus políticas y estéticas, en toda su erótica. Porque,

a fin de cuentas, lo que esta serie propone radica en un desconocimiento absoluto del origen, en una desnaturalización de los originales del sexo⁵.

Quiero proponer cómo se trama esta idea, quiero volver a cómo se inicia la desacreditación de la naturaleza del sexo. Ya adelanté que el relato fotográfico se gesta en la duplicación como efecto y como tropos. Los espejos, los cuerpos duplicados, la conexión entre quienes posan, son todas figuras que parecen discutir la capacidad intrínseca que la imagen fotográfica tiene de duplicar, la supuesta condición reflexiva y mimética de la fotografía. En cierto sentido, las imágenes de Paz Errázuriz se pasean por la acuosa historia fotográfica, y encuentra en el mito de Narciso la que quizá sea la primera poética fotográfica de la historia de occidente. Paz echa mano al enigma de la duplicación y la reflexión, —y como demostraré más adelante, también al problema de la reproductibilidad—, para poco a poco notar y hacer notar la anomalía que inscribe todo reflejo.



Fotografía de Paz Errázuriz. *Evelyn*, Santiago, 1983, de la serie *La manzana de Adán*.
(Fig.2)

A diferencia de otros antecedentes chilenos, como el *Bar Los siete espejos* de Sergio Larraín (1963), el trabajo de Paz Errázuriz asienta la asimetría que genera la

imagen especular para así descontinuar y desnaturalizar, como ya adelantaba, la oposición binaria (Fig. 3). Es decir, la falla de Narciso se asienta cuando la imagen reflejada se reproduce como anomalía. El deseo de un cuerpo de producir su duplicado, la cultura de la copia que ha dominado la pulsión imaginativa de Occidente, se interrumpe por un salto en la imagen, por el fracaso del amor que instándose sobre sí mismo en una búsqueda de producir un doble idéntico, se vuelve siempre un deseo por el otro que hace estallar la falla de la imagen, el error del espejo. En cierto sentido, en los ochenta, Errázuriz desarrolla una reflexión sobre la que más tarde otros fotógrafos indagarán. No puedo dejar de pensar en el trabajo del artista colombiano Oscar Muñoz, quien ha explorado de manera sistemática la fijeza de la imagen fotográfica y ha insistido en esa temporalidad y materialidad intersticial que encapsula la ilusión de eternidad que es la fotografía. Incluso, en su *Narciso*, la imagen acuosa hace pedazos el reflejo, redonda sobre la desfiguración reflexiva, el narcisismo de la imagen.



Fotografía de Paz Errázuriz. *La Palmera*, Santiago, 1983. De la serie *La manzana de Adán*. (Fig. 3)

Las fotografías de Paz revelan que el reflejo defiere del cuerpo que lo crea, que toda fotografía desnaturaliza, que el cuerpo del otro es siempre una anomalía, que no estamos hechos a *imagen y semejanza*. De allí también, la dualidad de su título: la otra

cara del nombre de la serie que apela al episodio bíblico. *La manzana de Adán* también cita la consolidación del dimorfismo del sexo, indaga en el fin edénico de la pareja fundadora para revisar cómo se instala y sella la violencia inscrita en la oposición binaria masculino-femenino. En este sentido, la serie echa mano a esta otra manzana, destapa y propone un nuevo comienzo, nunca como origen sino como punto de partida para instalar un nuevo paraíso en La Palmera, un novedoso comienzo en La Jaula. Fotográficamente, Paz Errázuriz parte de lo doble, de la dualidad para enseguida probar la multiplicación que constituye toda copia, la adulteración que a fin de cuentas hace posible la cámara fotográfica en la era de la reproductibilidad infinita (Fig. 4).



Fotografía de Paz Errázuriz. *Evelyn*, Santiago, 1983, de la serie *La manzana de Adán*.
(Fig. 4)

Y esto está inscrito en la matriz de *La manzana de Adán*. No olvidemos que la serie fotográfica se centra en un relato fundacional: los dos hijos de Irene, Evelyn y Pilar. Esta pareja, *origen* del proyecto de Paz, reescribe la dualidad, la figura gemelar o melliza que organiza la composición de las dos series sobre las que escribo. Es a propósito de esta hermandad que se construye el relato, se funda la serie y el fotolibro publicado originalmente por la Editorial Zona en 1990. Incluso, la crónica fotográfica hace referencia

a la estatua de la famosa loba romana que amamantó a Rómulo y Remo, ubicada en frente de la estación de trenes de Talca. Evelyn y Pilar, Rómulo y Remo, posibilitan las incertidumbres del género cuando el fotolibro excede el nombre de pila, históricamente ligado al género, y arruina este último: Pili-Pilar-Keko-Sergio y Evelyn-Eve-Leo-Leonardo Paredes Sierra. En cierto sentido, la operación ya se anticipa cuando Claudia Donoso (1990) relata:

Llegamos a Talca una noche de julio... sobre una columna de cemento supuestamente en ruina, una loba romana... Rómulo y Remo rodaron mamando en el terremoto de 1985, un año después de nuestra estadía en La Jaula, el prostíbulo de Maribel, que también se convirtió en escombros con el sismo. (p.19)

Por lo tanto, Paz Errázuriz instala la dualidad y no el binarismo, para entonces poder desprogramar las operaciones tanto duales como binarias. En este sentido, como ha enfatizado el trabajo de Rita Segato (2016), binarismo y dualismo no son figuras sinónimas. Para operativizar la diferencia, la antropóloga argentina historiza dos figuras que se intersectan en la dominación. Es decir, Segato ha propuesto las relaciones entre lo que ha denominado mundo-aldea o mundo pre-intrusión y la modernidad colonial o la colonial modernidad para probar cómo se intersectan el patriarcado de alta intensidad, propio del modelo colonial, y el patriarcado de baja intensidad, modelo de la pre-intervención. Para ello insiste en la diferenciación de dos modalidades: el binarismo y el dualismo, respectivamente. Su hipótesis propone cómo el carácter binario y permanentemente colonial del estado avanza, interviene y descompone peligrosamente la trama comunitaria dual del mundo-aldea. Entonces, por su capacidad de generar un patriarcado de baja intensidad, Paz echa mano de la dualidad en su composición, en los aparentemente inofensivos tropos del reflejo, la pareja y lo doble, ahora como figura proclive a ser quebrada, desconfigurada y a partir de ella activar la máxima duplicación.

Las múltiples reflexiones, tanto en el sentido de reflejo como el de consideraciones críticas, que imantan estas fotografías, logran desnaturalizar tanto el binarismo como la dualidad. Funcionan como aquellas recámaras de infinitos espejos creadas por la artista japonesa Yayoi Kuzama. El origen de la reflexión se disemina en una trama de reflejos, de espejos que se reflejan mutuamente hasta el infinito, como un caleidoscopio que disipa ante nuestros ojos el origen del mundo. Al hacer desvanecer los signos del binarismo edénico, el hombre y la mujer quedan destituidos. La nueva pareja da cuenta del género hecho pedazos. Sin tener que acudir a las salas de infinitos espejos, el trabajo de Paz Errázuriz escenifica la infinita reflexión que extravía, en su

camino, los papeles originales sellados en el preciso momento en que Eva tentó a Adán con la manzana.

Pero recordemos que, en el relato bíblico, la manzana de Adán conlleva una serie de consecuencias que no se limitan a la expulsión del paraíso, sino que inauguran la desnudez, el dolor, la enfermedad y la muerte. De manera súbita, la manzana hace que la primera pareja sea proclive a enfermarse y a morir, que se vuelva mortal. La crítica de *La manzana de Adán* se ha centrado en la reducción simbólica de estos cuerpos ante la hegemonía del heteropatriarcado y la censura moral de la dictadura. No obstante, quiero consignar que la serie también incorpora, aunque sea de manera indirecta, otra figura letal para los pobladores de estas superficies. Aunque la crónica de Claudia Donoso (1990) que acompaña las fotos de Paz, da cuenta de que ninguno de ellos le tenía miedo al sida, la epidemia envuelve estos cuerpos, los amenaza de muerte. La plaga se evidencia en el estado de excepción o el *distanciamiento social* en el que se escenifican sus coreografías.

Llama la atención que el relato chileno más provocador y, quizá, el más influyente escrito sobre el sida en Latinoamérica, *Loco afán: crónica del sidario* de Pedro Lemebel (2000), use la fotografía para proponer una conexión temporal y hasta un pacto entre violencia política y epidemia. Es decir, Lemebel parece encontrar o, si se quiere, inventar su nueva historia del sida en la materialidad de una fotografía. Tras describir una última fiesta travesti ocurrida en el último año de la Unidad Popular, la crónica se percata de una única fotografía que ha sobrevivido a la catástrofe:

De esta fiesta sólo existe una foto, un cartón deslavado donde reaparecen los rostros colizas lejanamente expuestos a la mirada presente. La foto no es buena, pero salta a la vista la militancia sexual del grupo que la compone. Enmarcados en la distancia, sus bocas son risas extinguidas, ecos de gestos congelados por el flash del último brindis. Frases, dichos, muecas y conchazos cuelgan del labio a punto de caer, a punto de soltar la ironía en el veneno de sus besos. La foto no es buena, está movida, pero la bruma del desenfoque aleja para siempre la estabilidad del recuerdo. La foto es borrosa, quizá porque el tul estropeado del sida entela la doble desaparición de casi todas las locas. (Lemebel, 2000, p.19)

Lo borroso de la foto es, incluso como relata más adelante esta primera crónica de *Loco afán*, la huella mohosa del papel, hace estallar en la propia materia fotográfica la relación entre dictadura y sida, la fantasmática vinculación entre el cadáver político y el cadáver de la epidemia. Pero lo más interesante de esta primera crónica de *Loco afán* radica en ubicar tal intersección materialmente; es decir, localizarla en la propia

materialidad de la foto para entonces advertir una única desaparición, un único cadáver. Incluso, la decoloración de la fotografía que hace vacilar si la foto ha sido hecha originalmente en blanco y negro o en color, —lo cual también tiende un puente entre las dos décadas, los setenta, del golpe, y los ochenta, del sida— una vez más, devela el pinchazo, el *punctum* que le da sentido a ambas cesaciones del cuerpo:

Es difícil descifrar el cromatismo, imaginar colores en las camisas goteadas por la escarcha del invierno pobre. Solamente el aura de humedad amarilla el único color que aviva la foto. Solamente una mancha mohosa enciende el papel, lo diluvia en la mancha sepia que le cruza el pecho a la Palma. La atraviesa, clavándola como a un insecto en el mariposario del sida popular. (Lemebel, 2000, p.20)

La aguja perpetra la dolorosa comunicación entre ambos eventos, ambos exterminios (Guerrero, 2019). Perfora a la vez el cuerpo y la foto, abre un agujero como vaso comunicante. De alguna manera, la materia fotográfica resulta propensa a inscribir en la materia mohosa, enferma, de la imagen, la emancipación de la propia fotografía.

Este agujero también se encuentra en el trabajo de Errázuriz, solo que la fotografía de Paz da cuenta de esta doble desaparición en la propia intersección de ambas temporalidades: la del sida y la de la dictadura. La fotógrafa advierte cómo ambas anidan al mismo tiempo.

La epidemia constituye el arma viral del exterminio. La enfermedad sobrevuela la fotografía de Errázuriz porque constituye la amenaza más directa a estas sensibilidades. La enfermedad se activa, entonces, como figura necropolítica. No obstante, en cierto sentido, pese a su condición binaria, la fotografía logra fijar una imagen que genera una sobrevivida, una vida capaz de extenderse más allá de la muerte. Susan Sontag ha discutido la relación entre fotografía y muerte, así como las metáforas de la enfermedad y el sida. *La manzana de Adán* también funciona como sepultura, como cementerio de todos esos cuerpos que quizá no fueron velados, que posiblemente nunca fueron reclamados o solo pudieron ser llorados clandestinamente. La desaparición de muchos de ellos no se debió a la brutalidad de la dictadura sino al pacto del sistema con el virus. Como la decolorada foto que rescata Lemebel, las fotografías a blanco y negro de Paz Errázuriz fijan el goce de su plenitud material o como mencioné antes, el último año de su fantasía insectaria. No obstante, esta sepultura no se debe únicamente a la urgencia de fijar sus corporalidades desechas, como mortaja de luz y de sombras, como superficie que preserve intacta su materia, sino principalmente por su paradójica capacidad de contradecir el blanco y negro del binarismo fotográfico⁶. *La manzana de Adán* de Paz

Errázuriz logra fijar los cuerpos barridos por las operaciones virales de la mundialización, por los sueños de exterminio que hacen de ellos, un blanco de guerra.

La máxima desprogramación

El viernes 7 de agosto de 1992, Diamela Eltit escribe una crónica de viaje, anotaciones que produce a propósito de la invitación que le ha hecho Paz. Por un amplio período, Errázuriz ha fotografiado a los internos del Hospital Psiquiátrico Dr. Philippe Pinel del pueblo de Putaendo, ubicado a solo dos horas de Santiago. Paz le ha contado a la escritora que ellos aparecen en pareja, que los fotografía pololeando:

Y cuando ya no cabe indagar en el desprestigio de esos cuerpos, cuando sé que jamás podría dar cuenta del mínimo en el que se puede cursar una vida humana, cuando estoy cierta que apenas poseo unas palabras insuficientes, aparece la primera pareja de enamorados... Más adelante, de pasillo en pasillo, de escalón en escalón, en medio de los patios, saludo a la segunda, a la tercera, a la décima pareja. Hay tantos enamorados que ya pierdo la cuenta. (Eltit, 1994, s/p)

La serie *El infarto del alma*, vuelve a la figura dual, a la duplicación como principio compositivo y a la colaboración con otra artista⁷. En esta ocasión, la figura del doble no está inscrita en la revisión del género, como sucede con *La manzana de Adán*, sino en el amor como condición que emerge en el lugar menos previsible. El *amor loco* estalla en uno de los lugares más precarios y desbastados, en un hospital que no es solo el manicomio del pueblo de Putaendo, sino que además ha sido constituido en los cuarenta para tratar a los enfermos de tuberculosis de Chile.



Fotografía de Paz Errázuriz. Putaendo, 1994, *El infarto del alma*. (Fig.5)

La primera foto del libro (Fig. 5) y, asumo, de la serie, presenta la que podría ser la composición más simétrica de *El infarto del alma*. Una pareja posa, la foto sigue

algunas convenciones del retrato de enamorados. La mujer fotografiada toma del brazo a su compañero. El vestuario formal, el hieratismo y seriedad de los modelos enfatizan la solemnidad de la pose. Nada delata la enfermedad, ni tampoco la institución en la que se fotografía a la pareja. De nuevo, la foto sigue las convenciones clásicas y de no estar enmarcada en *El infarto del alma*, podría formar parte de cualquier álbum matrimonial. Sin embargo, pese a la composición simétrica, que incluso se refuerza con cierta equivalencia en las estaturas de los enamorados, Paz Errázuriz inscribe la alteración, la anomalía que he mencionado antes, desde el comienzo. La composición de la foto altera la simetría y esta se genera tanto en la leve inclinación evidente tras las ventanas, las lozas del piso, como en el *trompe l'oeil* que construye. Esto último, se nota en cuanto entendemos la ubicación de la fotógrafa, su cuerpo inclinado y la posición que evita la perfecta simetría del edificio. He querido detenerme en esta foto, analizarla formalmente, para asentar cómo la serie y el fotolibro una vez más desnaturalizan lo dual a lo largo de la progresión de las imágenes para, en este caso, proponer una lectura del amor, del amor de estas parejas, pero también de la correspondencia amorosa como figura fundamental para el contrato asimétrico e inclinado que establece la fotografía Paz Errázuriz⁸. Tal correspondencia comparte resonancias con la teorización que Roland Barthes (1998) hace del discurso amoroso: “Como deseo, la carta de amor espera su respuesta; obliga implícitamente al otro a responder, a falta de lo cual su imagen se altera, se vuelve otra” (p.52).

Porque la serie se centra en el amor como aquello que posibilita la anexión de una vida a otra. *El infarto del alma*, entonces, parte de esta primera imagen, como la más cercana a la convención de los enamorados, para degenerarla y teorizar sobre el amor y la fotografía. Las parejas que le siguen —y aquí quiero rescatar que la serie se elabora a partir del fotógrafo de feria o de cantina, que cobra por fijar en una instantánea el encuentro amoroso—, exhiben no solo el impacto de los medicamentos sobre sus cuerpos, “sus figuras deformadas por los fármacos”, sino también dan cuenta de la asimetría como principio del amor. En su crónica, Diamela Eltit (1994) produce una de las reflexiones más inquietantes y reveladoras:

Veo ante mí la materia de la desigualdad cuando ellos rompen con los modelos establecidos, presencio la belleza aliada a la fealdad, la relación paradójica del cojo con la tuerta, de la letrada con el iletrado. Y ahí, en esa descompostura, encuentro el centro del amor. Comprendo ejemplarmente que el objeto amado es siempre un invento, la máxima desprogramación de lo real... (s/p)

Eltit entiende perfectamente la trama del relato fotográfico de Paz. Descubre que en esta obturación de los *modelos establecidos*, en la anexión de los contrarios, en esa *máxima desprogramación de lo real*, yace el grado cero del amor. Diamela Eltit (1994) precisa que en estos chilenos “olvidados de la mano de Dios” se encuentra la verdadera razón por la que la figura de la locura ha estado históricamente asociada con el amor: con el amor loco. Entonces, la primera foto funciona como molde, aunque ya inclinado y anómalo, para entonces desorientar el reflejo como figura fundante tanto de lo dual como de lo binario. La dualidad, una vez más, sirve para forzar la desnaturalización, la descompostura del reflejo hasta llegar a la asimetría en la que se encuentra el centro del amor. El centro del amor reside en la desigualdad de la pareja de amantes. La última foto de *El infarto del alma* (Fig. 7), muestra la máxima asimetría, ahora sumada a la máxima desprogramación que entonces funda el centro fotográfico del sistema.



Fotografía de Paz Errázuriz, Putaendo, 1994, *El infarto del alma*. (Fig.6)

Quiero trasladar la materia de la desigualdad como la figura más compleja de esta serie, la razón por la que una vida se anexa a la otra, a la teoría de la imagen de Paz Errázuriz. Considero que es el mismo motivo que hace estallar el centro del amor, lo que impera en el contrato fotográfico de Paz. ¿Qué es la fotografía sino la anexión de un

cuerpo al otro a partir del disparador? ¿Qué es la fotografía sino el reconocimiento de una correspondencia? Como el objeto amado, el otro es un invento y, por lo tanto, su encuentro se produce en la desprogramación del sistema binario que formula normales y anormales, locura y sanidad o simplemente las acciones de ver y ser visto, fotografiar y ser fotografiado. Su decodificación empieza por la cámara y la institución fotográfica.

La única certeza de Paz reside en que, en la materia fotográfica, en la materialidad de sus fotos, se anexa una vida a la otra, se fija la desigualdad y sus reverberaciones como contramodelo de la dualidad y el binarismo. Lo que promete la fotografía de Paz es la emancipación de “los modelos establecidos” (Eltit, 1994, s/p), la denigración del dispositivo vertical y del encuentro de los diferentes atortores —fotógrafa, dispositivo fotográfico, cuerpos fotografiados, espectadores— en la materia fotográfica.

Quiero, además, insistir en que estas comunidades no buscan una reivindicación fotográfica, no claman por una rectificación de la historia. Ellas no piden nada. Cuando Paz les muestra las fotografías que ha sacado a los modelos de *La manzana de Adán*, se decepcionan. Esperaban que Paz hiciera estallar el color en sus fotografías⁹. El blanco y negro, convención que paradójicamente legitima a estas comunidades en la restrictiva historia de la fotografía de autor, les resulta insuficiente¹⁰. Algo parecido sucede con *El infarto del alma*. Cuando Paz les lleva una copia a cada uno de los internos fotografiados, muchos la reciben, la comentan brevemente para luego hacer una especie de bollo con ella, y guardársela en algún rincón de su cuerpo. Poco después, se habrán olvidado de ellas. Con esto quiero asentar que el contrato de Paz, no constituye un contrato de redención, ni como dije se proponga una reivindicación de comunidades que no pretenden ni han pedido empoderarse fotográficamente. Lo que sí produce este contrato es una absoluta revisión de los modelos fotográficos, los límites de su captura y la condición dual y binaria del dispositivo.

El infarto del alma, asimismo, marca una temporalidad fotográfica que, como ya mencioné, amplía el contrato fotográfico. Como revela la crónica de Diamela Eltit, la fotógrafa visitaba regularmente el centro psiquiátrico, hasta el punto de que era conocida como la tía Paz, *tía de locos*... La capacidad del contrato fotográfico de producir un relato de familiaridad, es decir, su facultad de transformar el nexo de la fotografía de autor en nexo filial, hace que puedan reinventarse las relaciones de este contrato. En cierta medida, la serie formula la anexión de una vida a la otra en la fijeza de la composición fotográfica. Paz Errázuriz no produce una poética que la desvincule como dedo marcador, como ojo mecánico o electrónico de la fotografía. El contrato que fija su

ingreso —como *tía*, así como el de la escritora Diamela Eltit, como *madre*— radicaliza la oposición fotógrafo-fotografiado. Su vinculación desvanece la relación intermediaria del fotógrafo, y revisa la figura etnográfica de la institución fotográfica. Como otros artistas, tales como el venezolano Javier Téllez, quien ha indagado ampliamente desde su primera exposición, *La extracción de la piedra de la locura*, en la psicosis y la compleja articulación en los dispositivos favoritos de la modernidad, como el cine; Errázuriz acude al *manicomio* de Putaendo para encontrar el grado cero ya no solo del amor, sino el del contrato fotográfico y entender que en él radica la máxima desprogramación del sistema.



Fotografía de Paz Errázuriz. Putaendo, 1994, *El infarto del alma*. (Fig.7)

El contrato de Paz

Ver a Paz en acción es todo un acontecimiento. Entender el contrapunto que se produce entre su rapidez de movimientos y el contrato de su fotografía necesitó en mí de un ajuste. Recuerdo que una de las primeras veces que me reuní con la artista en su estudio, me resultaba difícil seguir la velocidad de su cuerpo, me impresionaba la celeridad con la que se desplazaba de un lugar a otro. Por otro lado, recuerdo también

cuando me citó para que viéramos un trabajo que había expuesto. Se trataba de la serie *Ceguera*, que para el momento no había *visto la luz*, una pieza exhibida en una marquesina lateral, perdida en una galería del centro de Santiago. No se trataba de una galería de arte, sino un pasillo comercial algo deshabitado, en cuyas vidrieras se exhibían dos de sus fotos, dos retratos de ciegos que paradójicamente enmarcaban una óptica, es decir, un establecimiento de venta de anteojos e instrumentos para mejorar la visión. Estos retratos ciegos, expuestos de forma binocular, de manera simétrica, a su vez disputan la dicotomía visión/ceguera. De nuevo, su trabajo destituye el contrato óptico de la fotografía.

Mi discusión sobre la dualidad de la fotografía de Paz Errázuriz no pretende instalar una revisión formalista de su trabajo. O, debería decir, más bien, que mi reflexión sobre la forma se debe a que es en ella que se sintetiza la figura desde donde la fotógrafa gesta la politicidad de su trabajo. Una vez más, no resulta suficiente reiterar la decisión de Paz de visibilizar estas comunidades negadas, desprovistas de representación. Su operación es más compleja e interesante. Su fotografía perpetra una sistemática impugnación del binarismo, de aquella inscrita en el propio dispositivo y en el viejo pacto ético del cuerpo fotografiado como rapiña, para abrir un nuevo contrato, un marco que sea testigo de los centros del amor y del cuerpo, de las razones por las que tanto Paz Errázuriz como los espectadores que observamos nos anexamos estas otras vidas. Allí radica una figura fundamental en el trabajo de esta deslumbrante artista, un mecanismo oculto en la superficie ética y estética de sus fotos.

En este texto he hecho uso de la noción de contrato para con ella, además de desplegar mi tecnología y entendimiento de la fotografía y la visualidad como articulaciones que van más allá de aquello que enmarca el cuadro fotográfico o la imagen, convocar la discusión que consigna Ariella Azoulay (2008) en su libro *The Civil Contract of Photography*. La crítica israelita propone una nueva aproximación ontológico-política a la fotografía a partir de la reexaminación del contrato celebrado entre la mirada y la fotografía de los cuerpos palestinos, desprovistos de ciudadanía en su condición de víctimas del conflicto. El contrato, entonces, da cuenta de su sujeción al dominio soberano. La hipótesis de Azoulay reside en que si la imagen produce un efecto no intencional que reúne a sus diferentes participantes —fotógrafos, cuerpos fotografiados, espectadores y dispositivo—, todos bajo la dominación del estado soberano, sin embargo, todavía puede contar con la posibilidad de suspender el gesto del poder que domina sus relaciones. El contexto que envuelve el problema de Azoulay, la ocupación de Palestina y

la segunda Intifada, difiere del trabajo de Errázuriz, pero se basa en la figura binaria que inscribe la ciudadanía. El contrato civil de la fotografía constituye una alteración del modelo fotográfico que encuentra en la reordenación de la práctica de observar el sufrimiento la clave de un nuevo encuentro.

Volver en la distancia

Para finalizar, mucho se ha opinado y escrito hasta el momento sobre el radical impacto que la pandemia ha generado sobre la experiencia de vivir, nuestros cuerpos y comunidades. De todo el sofisticado repertorio crítico, destaco un artículo que a mi parecer toca la zona más álgida del curso viral. Frente a la crisis de interpretación que ha demostrado la respuesta del covid-19, Rita Segato (2016) acude a la exterioridad cartesiana y los errores del especismo para llamar la atención sobre cómo el virus viene a fijar nuestra impostergable mortalidad. Es decir, pensar que dominamos la naturaleza y que, por lo tanto, estamos fuera de ella, constituye un lugar de omnipotencia que ha definido la condición destructiva del animal humano. Segato presenta en su artículo una pregunta provocadora: —“¿Quién tendrá entonces la *permisión de narrarlo* a futuro, para usar la expresión de Edward Said, o quién detendrá el *derecho a narrar*, usando aquí las palabras de Homi Bhabha?”— La antropóloga abre el interrogante sobre qué redes de significaciones, discursos o relatos serán capaces de perforar el desafío que instala la pandemia para entonces señalar las políticas que definirán el mundo del porvenir.

Sin embargo, quizá lo que se le escapa a Segato, radique en que el porvenir ya ha sido anticipado. Paz Errázuriz ocupa el modelo dual de la fotografía, se detiene en la condición binocular de la imagen fotográfica, en la reproductibilidad de la foto, para urdir un contrato fotográfico en el que la única correspondencia sea la posibilidad de sitiar y, por lo tanto, desprogramar las figuras históricas, mecánicas y ahora electrónicas del dispositivo fotográfico¹¹. Estos cuerpos fijados en papel fotográfico dan cuenta de cómo se han sorteado las condiciones del sexo y del cuerpo a favor de un dispositivo binario, el *mundo-dispositivo* que excede la cámara fotográfica.

En su discusión acerca de la imagen intolerable, Jacques Rancière ha propuesto un grupo de ideas que me parecen productivas a la hora de detenerme en las fotos de Paz Errázuriz. Rancière (2010) encuentra que la capacidad de las imágenes de diseñar “configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo,

del paisaje nuevo de lo posible” (p.103) depende de que éstas no anticipen ni sus sentidos ni sus efectos. De cierta manera, la condición anticipatoria de cualquier imagen o, específicamente, del trabajo de Paz Errázuriz radica precisamente en su capacidad de no anticipar. Es decir, el procedimiento que opera en *Distanciamiento social* parte justamente de descubrir aquello que no había ingresado, como diría Rancière, en la *pensatividad* de tales imágenes pero que ya estaba allí. La condición especialmente ambigua del arte permite que las imágenes cambien “nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por su sentido y no anticipan sus efectos” (2010, p.104). Es precisamente en lo no anticipado, donde anida su poderosa anticipación.

Revisar ambas series en la pandemia y en plena cuarentena, incorporar o injertar una figura *porvenir* como la del *distanciamiento social* en aquello ya fotografiado, constituye una decidida afirmación de que ya estos cuerpos previeron la respiración de nuestros más recientes tiempos. *La manzana de Adán* y *El infarto del alma* ofrecen una teorización sobre la imagen en tiempos difíciles, indagan en lo indeseable o lo que debe apartarse, en el distanciamiento y la desaparición de unos cuerpos que nunca más serán anónimos o carecerán de sepultura. Porque a fin de cuentas, todos esos cuerpos reposan en Paz.

Referencias

¹ La invisibilización de estas comunidades constituye una de las tácticas de desaparición aplicadas a las artistas mujeres. En su problematización de la historia del arte y de las prácticas curatoriales, Cecilia Fajardo-Hill (2017) ha propuesto la categoría de invisibilización como figura clave para dar cuenta de la ausencia de mujeres en el influyente canon del arte chicano y latinoamericano. Fajardo-Hill afirma que los marcos de exclusión que han prevalecido se deben tanto al sexismo, como a un sistema que ha basado la calidad del trabajo artístico en categorías tan restrictivas como la visibilidad y el éxito, de las que históricamente han sido expulsadas las mujeres.

² Schwartz se pregunta si no es precisamente en lo parecido, en la construcción de la semejanza de lo dual, donde se disipan los problemas morales más complejos de nuestro mundo y nuestros tiempos.

³ Horacio Fernández (2011) encuentra que el fotolibro no solo viaja más que los propios fotógrafos, sino que puede alterar el canon de la fotografía. Fernández hace referencia a una nueva historia gestada en el género del fotolibro, cuyo ambicioso adelanto, el llevado a cabo por Gerry Badger y Martin Parr, incluye autores latinoamericanos como Manuel Álvarez Bravo o Martín Chambi, cuyos trabajos han circulado y logrado consolidarse por estos libros de fotografías.

⁴ Sigo la manera en que *La manzana de Adán* se refiere a estas poblaciones para dar cuenta del momento de producción del trabajo. Asimismo, mantengo el género masculino para insistir en la figura travesti que domina la sociabilidad del discurso, pero entendiendo los límites y la insuficiencia de su uso.

⁵ Debo recordar que cuando Paz Errázuriz mostró por primera vez *La manzana de Adán*, aún no se había aparecido un libro que inscribiría un camino y todo un glosario a la teoría de género. Me refiero al libro de Judith Butler, *Gender Trouble, El género en disputa*, originalmente publicado en 1990, el mismo año en que se publica *La manzana de Adán* como fotolibro. Subrayo esto para entender que el trabajo de Errázuriz y Donoso logra articular lo que aún no estaba inscrito plenamente, incluso como campo, en la teoría del género y la sexualidad.

⁶ En una entrevista privada con Paz Errázuriz que conduje en Santiago de Chile en julio de 2019, la fotógrafa me confirmó que una de las razones de su muy celebrado uso del blanco y negro estaba ligada a la censura dictatorial. Es decir, la fotografía a blanco y negro le permitía controlar su trabajo ya que la ampliación y el revelado fotográficos eran manejados únicamente por ella; mientras que la fotografía en color requería de equipos que no controlaba. Asimismo, Paz Errázuriz relató que una vez, durante la dictadura, tras mandar a revelar unos negativos en color, recibió los originales velados.

⁷ Desde esta perspectiva, estas intervenciones también están marcadas por un desafío dual: la invitación por parte de la fotógrafa a las escritoras con el fin de entablar una correspondencia capaz de penetrar la complejidad de la producción visual del otro. El problema de la pareja en el trabajo de Paz Errázuriz ha sido abordado críticamente. Con especial énfasis, se ha discutido la invitación que la fotógrafa hace de manera recurrente, a otras artistas para que investiguen juntas la imagen. Nelly Richard (2015) da cuenta de cómo la invitación involucra “la formación de duplas, yuntas, de asociaciones entre pares” (p.52) que desafían el mito patriarcal de autor, como continuidad entre autoría y autoridad. Así mismo, en su lectura de *El infarto del alma*, Julio Ramos (2011) insiste en que esta práctica no solo pone en juego la ley del nombre y la autoría, sino “el interdicto de la propiedad, la atomización del trabajo profesionalizado, institucional” (p.158).

⁸ Alejandra Castillo (2008) ha acuñado la noción de *imagen inclinada* a propósito del trabajo de la fotógrafa chilena Zaida González Ríos, a quien propone como portadora de una operación visual con la que postula la emancipación de la pose recta del sujeto moderno. Para Castillo, el trabajo de González Ríos sobre las parafilias plantea “escapar de la traza que une un punto con otro en la figuración lineal...para posicionarse en el desvío, en el retorno y en la detención de las parafilias.... la filia no es una y no se describe en la rectitud de la línea.... es, por un lado, detención del mandato patriarcal de la heteronorma, pero también es la detención de la madre complemento, sangre y lazo” (p.119).

⁹ La inclusión de fotografías en color de la nueva edición de *La manzana de Adán*, publicada en 2014 por la Fundación Ama, puede entenderse como una ofrenda, un tributo que con el color intenta *reparar* una decepción, un tributo de amor.

¹⁰ En una aguda reflexión sobre fotografía y violencia, Gabriela Nouzeilles (2016) recuerda que la decisión de la artista estadounidense Susan Meiselas de fotografiar en color la Revolución Sandinista de 1979, generó una amplia polémica en la que, incluso, se le acusó de hacer turismo de guerra en el tercer mundo o de estetizar la tragedia de un país.

¹¹ Su trabajo interrumpe la dualidad con la que ha sido pensada y mostrada la fotografía. Por ejemplo, la histórica e influyente exposición de 1978 del MoMA, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, bajo la curaduría John Szarkowski, enmarcó la comprensión fotográfica en una dualidad: la del espejo, capaz de reflejar el retrato de su autor, y la de ventana, a través de la que puede verse mejor el mundo.

Bibliografía:

Azoulay, A. (2008) *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books,.

- Barthes, R. (1998) *Fragmentos de un discurso amoroso* (Eduardo Molina, trad.). México: Siglo XXI editores.
- Butler, J. (1999) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Castillo, A. (2019) Inclinación, parafilias y artificio: la imagen de Zaida González Ríos. *Cuadernos de Literatura*. 23(46), 110-120.
- Crary, J. *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. New York: Verso, 2013.
- Eltit, D. y Errázuriz, P. (1994). *El infarto del alma*. Santiago: Editorial Zona.
- Eltit, D. y Errázuriz, P. (1999). *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers Editor.
- Donoso, C. y Errázuriz, P. (1990). *La manzana de Adán*. Santiago: Zona Editorial.
- Donoso, C. y Errázuriz, P. (2014). *La manzana de Adán*. Santiago: Fundación Ama.
- Fernández, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. México: Editorial RM.
- Fajardo-Hill, C. (2017). The Invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art Historical and Curatorial Practices. In Cecilia Fajardo-Hill & Andrea Giunta. *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. (pp. 21-27). Los Angeles, Munich, New York: Hammer Museum, DelMonico Books, Prestel.
- Giunta, A. (2018) *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emancipan el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Guerrero, J. (2019) Las metástasis de la mariposa: Pedro Lemebel y el archivo analfabeto. *Cuadernos de Literatura*, 23(46), 121-155.
- Lemebel, P. (2000). *Loco afán. Crónicas de sidario*. Madrid: Anagrama.
- Nouzeilles, G. (2016). Theater of Pain: Violence and Photography. *PMLA*, 131(3), 711-721.
- Parr, M. & Gerry, B. (2004). *The Photobook: A History*. London: Phaidon Press.
- Ramos, J. (2011) *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado* (Ariel Dilon, trad.). Buenos Aires: Manantial.

Richard, N. (2015) Introducción. *Poéticas de la disidencia: Paz Errázuriz – Lotty Rosenfeld*. (pp. 19-75). Santiago: Barcelona Polígrafa DL, Catálogo del pabellón de Chile en la 56 Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia.

Sarduy, S. (1969). *Escrito sobre un cuerpo: ensayos de crítica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Szarkowski, J. *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*. New York; Museum of Modern Art, 1978.

Schwartz, H. (1996). *The Culture of the Copy: Striking Likeness, Unreasonable Facsimiles*. New York: Zone Books.

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.

Sutherland, Juan P. (2014). Ensoñación y ficciones de identidad. En Errázuriz, P. y Donoso, C. *La manzana de Adán* (pp. 17-27). Santiago: Fundación Ama.

Agradecimientos

Paz Errázuriz, Diamela Eltit, Sergio Parra, Eleonora Cróquer Pedrón, Alfredo Castro.

Fecha de recepción: 11 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2021



Licencia Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



COMINO

CUMIN

Un sábado de septiembre de 2020 pasé por la dietética de la vuelta de casa especialmente para comprar comino. No me acuerdo ahora qué comida quería preparar; el plan de una comida a veces es para mí la excusa de ir a la búsqueda de algunas especias para volver a sentir tal o cual olor. El olor estampida, el olor inolvidable, porque es poco sutil y es también la marca del andar por la calle. Condimento fuerte para que tu nariz llegue hasta mí, para que pienses en las garrapiñadas que te comprarás en la peatonal este invierno, antes de entrar a la facultad; para que en esa misma caminata te asalte el vapor del café. El olor de la experiencia urbana, sea cual sea. Entonces ese sábado compré una pequeña bolsa de comino que olía a fresco y a acidez. Sumergí la nariz y guardé el suelto, pero creo que ese día ya sentía algo extraño en el cuerpo, como un cansancio atronador, algo parecido a la sobreexposición, cierta sospecha y un poco de culpa. El lunes al mediodía volví a abrir el frasco. Mi pareja estaba trabajando desde casa y entonces teníamos un ritmo distinto para comer. No siento el olor, le dije, y él pensó que era un chiste.

Existen millones de escenas y escenarios del COVID, a la par de relatos sobre la anosmia como uno de los síntomas más extraños, más definitivamente raros, en la experiencia colectiva de la pandemia. Recuerdo que por marzo o abril, apenas comenzado el aislamiento en Argentina, leí conmovida la crónica de Ana Longoni acerca de su paso por la enfermedad, sus reflexiones en torno a cómo el COVID se enlazaba con un debilitamiento de los sentidos del cuerpo, del sentido más animal, según ella, al detenerse ya no en el ojo contemplativo o el oído desapasionado, como diría Martin Jay.

La recordé a Ana en ese momento, otra vez. Me asusté. Me entristecí. Junto con el olfato se fueron el gusto, los sabores. Me daba lo mismo comer un pedazo de pollo que una papa. Si tomaba un té endulzado podía sentir “lo dulce” pero era igual que si comía una manzana. La nariz era una protuberancia fría. Me acerqué a las piedritas del gato y no sentí nada.

Los olores empezaron a tener una extraña entidad verbal mientras me duró el COVID. Es decir, sólo los recordaba con el esfuerzo de las palabras, lógicamente, como

se trae a la memoria cualquier cosa que se pierde. Perder el olfato era eso, para mí. Imaginar.

Y entonces, en esas semanas en las que no podía pensar ni trabajar, me acordé de algunos relatos que por algún que otro motivo estaban circulando en mi escritorio. Pensé, por ejemplo, en *Las comidas profundas*, el libro que Antonio José Ponte (1997) escribió imaginando las comidas que se escriben pero que no se comen, que redundan en la letra cuando la materia falta. Era ese ejercicio, pensaba, escribir lo que no se tiene. Si el olor de la magdalena en Proust restituía, devolvía al personaje el pasado, su reminiscencia, lo que Ponte leía era inverso: las escrituras escriben las comidas en todos sus detalles, porque nunca llegarán a la barriga. “El que escribe sobre la mesa con mantel de comidas dibujadas parece tan desprovisto de materia como si se dispusiera a un ejercicio de recogimiento”, dice. “Porque tiene muy pocas concreciones a su alrededor cree merecer un poco de abstracción” (Ponte, 1997, p.31). La tradición cubana y barroca posee una historia en torno a la construcción y reconstrucción de la comida mediante el artificio literario. Se arma con letras el objeto devorado, la naturaleza quieta y vibrante, brillante en el simulacro del trance de su descomposición. El artificio perfecto en torno a lo vivo, lo que o se come o se pudre. José Lezama Lima recolecta algunos ejemplos en “La curiosidad barroca” y Severo Sarduy (1999) lo retoma, en su serie de poemas *Corona de las frutas*:

Guanábana

La guanábana ameniza
cualquier merienda casera:
se coge la pulpa entera
y en hielo se pulveriza;
con un terrón se eterniza
esa nevada corola
que decanta por sí sola
tan copioso frenesí.
Blanco sobre blanco. Sí:
alquimia de la champola.
(p.228)

Una línea se abre, de este modo, desde la ideación literaria de la comida, durante el barroco, —como metáfora, además, de la digestión latinoamericana—, hasta Ponte, cuando la pérdida provocada por la crisis económica convierte al poema en pura literalidad.

Para pasar mi angustia hice algunas imitaciones:

COMINO

Me hundo en el comino. Un pasto fresco y aguijoso. En el fondo había semillas y, un poco más atrás, bolsas abiertas en la puerta de un local a la calle. Tengo una foto con mi papá almorzando en esa calle.

ORÉGANO

Andá al fondo de la alacena y traélo. Ahí está el orégano. Está en el fondo y en el frente. El orégano y su curso de limón. De cómo hacer trastabillar lo agridulce del tomate. De cómo hacerse caer en la mozzarella de la mar. Así es el orégano.

ALBAHACA

Hay una playa donde no hace frío y comemos una pizza. Somos una ronda de amigos y salimos de algún lugar y llegamos a algún lugar y no hay manera de no pensar en lo festivo cuando albahaca decimos.

PIMENTÓN

Una andaluza con castañuelas se dibuja en las paredes del cubo metálico. Así es este pimentón, que promete ser español, ser dulce, ser ahumado. El pimentón se parece mucho a alguien disfrazado.

El olfato asociado a lo perdido se me presentó, nuevamente, en otra escena que vi durante esos días. Estaba circulando por YouTube el crudo de la entrevista a Alejandro Urdapilleta que le hicieron para el documental *La peli de Batato*. El crudo, la entrevista completa, dura una hora y cuarenta minutos y puede verse tranquilamente como un documental aparte. La conversación de Urdapilleta sobre Batato comienza, como suele suceder, por los lugares comunes o conocidos sobre el *under* porteño y los ochenta: “a Batato lo conocí así y asá, aquí o allá”.

Sin embargo, en un momento, bien entrada en calor la conversación, la escena se desbarata, lo previsto se cae. Y era, otra vez, a causa del olor. Por el recuerdo de un olor.

Lo más que yo me acuerdo de Batato es que era un tipo muy cálido, muy persona, muy a la antigua sin ser antiguo, muy como de una provincia, muy personal. Muy especial porque tenía una personalidad muy especial. Era muy atento, te traía un licor de no sé qué cosa, de bergamota, que la abuela le había... Había algo en su historia, en su alma, que estaba en su olor. Porque Batato tenía un olor... (risas) muy especial. (Urdapilleta, 2010)

Es únicamente por ese olor (“un olor...”, como quien dice un olor feo, un olor fuerte), que Urdapilleta hace una pausa por primera vez en más de una hora de conversación. Sólo ahí aparece Batato, de una pieza, sin las fórmulas curriculares y conocidas. El olor no está, pero trae al cuerpo. Ocupa en la propia memoria un espacio

indefinible, como sucede cuando nos esforzamos por recordar la voz de alguien que se fue. Urdapilleta hace silencio, cierra los ojos y los mantiene durante tres o cuatro segundos, para luego abrirlos, húmedos.



Los días pasaron y el olfato volvió, despacio, una tarde que me puse a hacer unas galletitas de naranja y canela. Y festejé.

Recientemente leí, a propósito de la segunda ola del virus, que existen terapias de rehabilitación olfativa. ¿Habré recuperado el olfato totalmente? ¿Cómo saberlo? No es lo mismo que quedarse miope o escuchar menos. No por más sutil, sino por menos decodificable.

La anosmia como síntoma es la nueva metáfora de la enfermedad, y acaso funcione como aquellas que diseñó Susan Sontag para comprender al cáncer o al SIDA. Aún en la imaginación, en el recuerdo, el olor abre, rompe, cruza las censuras del asco o la emoción. La pregunta entonces es, creo, más profunda, y nos lleva a pensar qué perdemos, qué estamos perdiendo cuando dejamos de oler.

Bibliografía

Longoni, A. No tener olfato. *Revista Anfibia*. Recuperado de

<https://revistaanfibia.com/cronica/no-tener-olfato/>

Ponte, A. J. (1997). *Las comidas profundas*. Champcella: Éditions Deleatur.

Sarduy, S. (1999). *Obras completas. Tomo I*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Punk, P. Entrevista a Alejandro Urdapilleta para *La peli de Batato*. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=YiZnst9NAAY>.

Fecha de recepción: 13 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2021



Licencia Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-

sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



A CINCO HORAS LUZ DE DISTANCIA

FIVE LIGHT-HOURS AWAY

Dos veces en la misma semana me arrancó del sueño un sonido seco, voluminoso. Dos veces los ojos abiertos como si me sostuvieran los párpados para echarme un ácido, el cuerpo inmóvil en la cornisa de la vigilia, en equilibrio. Atenta al próximo sonido, a lo que sin dudas seguiría a continuación: las sirenas, los gritos, la gente en los balcones o asomada a las pantallas, la comunidad del terror agitándose, buscándose, para sentirse a salvo o poner el alarido en el cielo. Yo había escuchado una bomba. Como la de la AMIA en 1994, que sacó de cuajo a ese día de la continuidad del tiempo. Un estruendo que me hizo esconder la cabeza a kilómetros del lugar de la detonación

¿Escuchaste? ¿Qué fue eso? Pregunté la segunda vez sin recordar que ya lo había hecho antes. Con la credulidad intacta, la idéntica sorpresa frente al silencio. ¿Las horas iban a seguir demorándose como lo hacen en este tiempo, morosas, preñadas de un apocalipsis que se anuncia y nunca sucede?

El *container* dado vuelta en la caja de un camión, la caída violenta de la tapa del basurero que acaba de tragarse una bolsa negra.

Era eso, nada más.

Un ruido como cualquier otro que dejó desnudo el deseo vergonzoso de que por fin se desencadene la tragedia. Una que me ofrezca un lugar en este mundo, sobrevivientes a quienes atender, mi remera de dormir convertida en venda para hacer torniquetes y el dorso de la mano secando el sudor y la sangre de la frente. La irrupción de Gaia, como la nombra Isabelle Stengers, el planeta como un ser animado que se sacude de la fina capa fértil de su lomo a las precarias criaturas que somos.

Un final a toda orquesta y no esta lenta, exigua agonía de la vida que conocía. Pero no. No hay lugar para heroínas. Mi capa está mustia, se marchitó de esperar.

La primera vez que el estallido inexistente me despertó esperaba subirme a un avión, el primero de la época Pandemia. La preparación de ese viaje había comenzado

antes del final del último verano. Cuando el otoño en Buenos Aires empezaba a estirar los dedos sobre las horas del día, era inminente. Tenía por delante la promesa de tres meses del otro lado del océano. Me iba hacia la primavera. La ansiedad mantenía todo en suspenso, era una malabarista de semáforo con las clavijas en el aire y los segundos contados para terminar mi número. Vaciar placares, despedirme, ordenar lo que dejaría, empezar a extrañar, llorar de emoción, registrar obsesivamente los números de contagios con el pavor de que cierren las fronteras. Mi plan de fuga era a la vez soltar el lastre de dolor de una separación en pie de guerra que había durado cinco años. Viajaba con mi hijo menor y su otra madre. Una travesía de reparación que tres días antes de empezar se tropezó con un *mail* sin posibilidad de respuesta que anunciaba la cancelación del vuelo. Todos los llamados que hicimos, en los idiomas que pudimos, tuvieron la misma respuesta: había que esperar.

Esperar es tanto un deseo como una parálisis. *Espero que estés bien*, se suele decir mientras el tiempo entre paréntesis extingue la acción. Esos dos días fui una corredora en la línea de largada que empieza a sentir cómo se imprime el granulado del polvo de ladrillo en los dedos de sus manos en tierra. La pandemia es ese compás de inmovilidad. Clavijas en el aire, la vista del andarivel de la carrera en la que no puede dejar huella mientras las muertes se cuentan por centenares cada mañana sin poder verlas. Tabicadas.

La segunda vez que la certeza de una explosión mortífera me tomó el cuerpo mientras la conciencia abría una grieta entre mis párpados, ya había viajado. Habíamos atravesado cuatro aeropuertos con los barbijos lacerando las orejas, los controles que nos escaneaban como si fuéramos alienígenas y una decisión en la alegría y la curiosidad que nos hacía pasear por esas estructuras fantasmas con nuestra boca tapada y el hambre todo dispuesto a consumir en cualquier máquina dispensadora. El final de 28 horas de itinerario fue sin nuestro equipaje. Llegamos con lo puesto a este suelo helado donde la primavera empuja gajos verdes en las ramas aun desnudas de los plátanos. No sé qué inteligencia tendrán estos árboles que leen su tiempo en contra de la temperatura.

Cinco días después todavía esperábamos que nos entregaran el equipaje. Todas las mañanas había una promesa y todos los atardeceres se cancelaba. Dormir era una intermitencia, atenta al timbre, desarticulada por el cambio de horario, conectada por el trabajo a cinco horas luz de distancia. La fuga topándose con una visibilidad limitada a la ventana. En ese compás de este tiempo. Suspendida.

Tan pocos días habían pasado entre una des (o) ilusión y la otra. Aun así, volví a creer.

Que por fin se delimitaría un escenario para el conflicto. Que sería posible conseguir un bando y una descripción para el enemigo. Que algo de las metáforas perimidas de la guerra con la que nos anestesian se realizaría. La muerte tendría sentido si fuera luchando. Al menos sería posible verla, aspirar su último aliento, mojarla de lágrimas para oxidar su guadaña.

Pero esto no es una guerra.

Es un desguace. Un gigantesco desarmadero de la máquina de la humanidad. Una cáscara dura que dentro se desmorona.

Las valijas por fin llegaron, las cosas que trajimos encontraron su nuevo lugar. Nada ha cambiado demasiado. El tiempo y el paisaje están anclados a la misma ventana. No he podido quitarme la manía de seguir con la vista el recorrido de cualquier camioneta esperando que se detenga en esta puerta. Aquí hay toque de queda por las noches y sólo se puede entrar con un test negativo del mismo día en supermercados, farmacias y librerías. De coronavirus, claro, aunque huelga decirlo. Ese lenguaje lo hablamos en todos los territorios. Los *testzentrum* proliferan, el resultado tarda quince minutos, es posible dejar que te escarben la nariz bajo gazebos instalados en la vereda. Nos hicimos uno para comprar abrigo, la ilusión de la primavera dejó en Buenos Aires la ropa de invierno.

El silencio arrasa a la noche. Solo lo quiebra el zumbido de las vías al paso del *Underground* que cerca de *Postdamerstrasse* tiene un trayecto aéreo. El sonido de metales tarda en extinguirse, tanto que tal vez lo invento. La luna salió llena en la primera semana de estadía, su cara se ha dado vuelta. No entiendo este giro de la distancia que acerca al satélite tanto como para que cambie su perspectiva desde la tierra. Les digo a mis amigas, a las que extraño como se extraña la casa propia, que el conejo se dio vuelta. Reparamos por primera vez que no todas vemos un conejo en la luna. En un tiempo yo veía una mesa de juego donde alguien tira cartas y levanta las manos como para demostrar que no hace trampa. Después esas manos se convirtieron en las orejas del conejo. La luna no está tan lejos de la tierra. La tierra es una palabra que sobrevive a su polisemia. Siempre me trae humedad en los dedos.

Durante el último año, el del inicio de la era Pandemia, me dediqué a cuidar el proceso de *hacer* tierra. Juntar los restos vegetales de lo que se consume a diario, lo que

se echa a perder, lo que queda después de que otros rebusquen alimento en los desechos de las verdulerías. Después, distribuirlo en capas sobre un suelo arcilloso junto a las vías del tren San Martín, manchado de aceites y combustible. Cada mañana hay que retirar el plástico que vuela por la ciudad y se engancha en las ramas filosas de los árboles, los alambres, las esquinas de los bancales que resisten entre edificios para albergar lo que plantamos con amigos en fuga de la situación de aislamiento obligado. Encontramos una huerta un día de la cuarentena 2020, cuando fuimos a buscar a una mujer que se había refugiado en un vagón abandonado. Necesitaba ayuda. Detectamos los bancales debajo de tallos de gramilla que nos llegaban al cuello. La vimos antes de que existiera porque el sol nos daba de lleno en la cara, era invierno de restricción total pero teníamos nuestras bicicletas, nuestras coartadas y un saber a medias de que al aire libre íbamos a resistir. Lo hicimos.

Todo lo que sembramos floreció demasiado rápido, las plantas saben que no pueden sobrevivir en su ciclo y semillan. Dan otras de sí. Alimentan una esperanza propia que nos obligó a comer las hojas de las coles antes de que formen cabeza. La tarea del grupo de compost es conseguir nutrientes para esa tierra que asusta a las plantas. Asumo la responsabilidad con fanatismo.

“Com-post”- y no posthumano, dice Donna Haraway en un tramo de su descripción de Terrapolis, un espacio n-dimensional donde habitan los bichos de sus historias, una ecuación para la configuración de mundos multiespecies que permita vivir (y morir) a pesar del daño. Compost: una miríada de insectos, hongos, bacterias, plantas y más que colaboran/mos en la tarea de generar y compartir alimento, refugio, roces, infecciones, heridas y bálsamo. Las cáscaras de las naranjas que exprimimos para el jugo, la arqueología de nuestros consumos y lo que no llegamos a transformar en comida y se deja estar en las heladeras, las hormigas que pican y no hacen daño a las plantas, la luz del sol, la humedad, nuestras manos.

No sé si puedo explicar lo que dice Haraway. No sé si la entendí más allá de esa impronunciable comprensión en el cuerpo y con el cuerpo que se ancla en algunas imágenes, frases, resonancias. Poner la mano en la pila de compost, sentir su calor, alojar su pestilencia en mi nariz, buscar la paja para dar aire a esa comunidad del lodo donde ingerir y expulsar es un ritmo mezclado e infinito. Inhalar y exhalar, cada quién, cada qué en su compás, ensuciándose y limpiándose, contagiándose. Colaborando.

Cada vez que destapo la pila y desmadejo un poco la paja que la protege y también perderá su forma en esta trama de hacer-con el tiempo, la humedad y los bichos, la sorpresa es parecida a la huella en los ojos del paso de una estrella fugaz. Necesito que alguien más observe cómo humea, cómo crea energía esa pila de desechos, cómo trabaja. La comunidad que hacemos en la huerta acude, se maravilla, se ríe de mi insistencia. Ese compost no es una metáfora de lo que hacemos a diario, inventar una vida común hecha de tareas, conflictos, palabras mezcladas en los diversos tonos con que las pronunciamos en otros lugares, los del trabajo o la vida doméstica que ahí reinventamos como en un laboratorio. Es una constatación. La prueba de que vivir es revolcarse, disolverse, estar en otrxs. Dañar, ser dañade, reparar. Abonar. Fundirse en el tiempo de la espera. Hacerse tierra en la tierra.

Cuando fue 1 de agosto en nuestro territorio liberado del barrio urbano de Chacarita hicimos la ceremonia de la Pachamama al modo en que la recordábamos y la hacíamos presente. Mezclamos un licor cualquiera con las buenezas —y no malezas— que crecen entre los bancales. Fumamos juntas. Abrimos la boca de la tierra y le pedimos permiso para alimentarla con nuestras ofrendas: algo de azúcar, agua, el resto de lo que habíamos comido, la palabra susurrada labio a labio, un fuego hecho de las maderas robadas a las vallas municipales, un colchón de frases escritas porque de escribir no nos soltamos, un dibujo de mi hijo que la retrató feroz, con una zanahoria y un choclo como armas, el ceño fruncido y la boca amenazante. Ningún imaginario tranquilizador, esa Pacha aparecía harta de nosotres. No era una madre nutricia, era una vengadora. Era Gaia, a la que él nunca había escuchado nombrar.

En Terrapolis, les niños tienen tres progenitores y crecen en alianza con un animal, un insecto, un ser de este mundo del que ya no quedan muchos. Cada nacimiento, escasos y menguantes, tendrá la responsabilidad de mezclar entre la propia a otra memoria para reparar el daño ya consumado. Dona inventa a una niña que recibe, a la vez que la propia, humana, la memoria genética de la mariposa monarca. Camille se alimenta —no sólo— de historias. Su favorita es *Nausicäa del Valle del Viento*, la princesa curandera de Hayao Miyasaky que se enfrenta a la aniquilación del bosque contaminado y sus insectos. Como Haraway, propone vivir y hacer-con el daño. La cuarta generación de Camille ya podrá volar y empujar el viento como antes lo hacían las mariposas, para seguir transportando semillas y polen, color y ternura. Para proteger, abrir paso, sostener a las migraciones en un mundo —y cuando dice/ digo mundo no estoy diciendo tierra— tan expulsivo como tabicado a la presencia de lo otro. En

extinción. Esta fábula de ciencia ficción, ficción especulativa, feminismo especulativo y figuras de cuerdas —ese juego de la infancia que entre los dedos va dibujando y alternando manos para hacer nuevos diseños, ella lo piensa entre manos, pezuñas, garras, alas y otras extremidades de otras especies—, es capaz de una ternura radical, revolucionaria. Es como una nueva Cuba para mi pobre imaginario de la utopía que mete las manos en el compost poniendo en la pila la voluntad, los sueños, los cuerpos que nos faltan, la ilusiones que insuflamos cada vez que aspiramos, que exhalamos.

Tres progenitores tiene mi hijo menor, el que dibujó a la Pacha en un sueño de violencia vengadora con las pocas armas del choclo y la zanahoria. Cuando leí a Haraway en *Seguir con el problema* la pandemia no existía. Mi vida era una que había conquistado, hecha de roces en la calle y en la fiesta. No me jacto, anduve acariciando mi herida demasiado tiempo. La alimenté, la escarbé, quise matarla. Ahora sé que me acompaña, es otra de mí. A veces seca, otras escupiendo líquido como si estuviera recién abierta. Duermo y me despierto con un animal que puede ser caniche o dragón, inerte como un líquen. Así de colorido. Fui una cirujana de mis emociones. Hundí el escalpelo en mi carne y observé su capacidad de daño. Siendo yo la misma que empuñaba el filo y sufría el corte, quedaron restos. Muñones de celos, esquiras de resentimiento encapsuladas. Sigo con el problema porque no hay solución final ni epopeya personal. Hay un lento trabajo de re-hacer parentescos raros.

—¿No podés comportarte como un niño normal?— le digo a mi hijo harta de escucharlo rapear una rima que sólo dice pedo.

—¿No era que no se podía decir *normal* porque *normal* no es nada, *normal* es horrible?—

El diálogo fue en uno de los aeropuertos que atravesamos para llegar, donde escribo ahora, en un escritorio frente a una ventana donde se alternan el sol, la lluvia y los arcoíris colgados de la misma cuerda de frío. Mi hijo siempre me toma del punto de sutura y tira. Es un niño que no tolera ver un exhibidor de jabones con los colores mezclados. Puede quedarse estático mirándolo hasta que lo habilito a reponer el orden, le aseguro que nadie lo va a retar. Y a la vez ha sido tan flexible en estos años. Yendo de un cuarto propio a otro y a otro, tolerando las mañas de cada uno, nuestros desacuerdos. La guerra en la que estuve inmersa con su otra madre. Un golpe de hacha sobre la herida, la fatal caída de la ilusión de que nuestra relación, nuestras orfandades juntas, sería capaz de curarla.

En esta ciudad la guerra es una topografía con la que tropezamos en cada paseo. Nos detenemos frente a las referencias montadas en vidrio transparente que deja flotar los textos sobre las veredas a la altura de los ojos. Ánimas informativas que sobreimprimen sobre la elegancia de la ciudad las imágenes del desastre: los edificios desde donde gobernaba el Tercer Reich, los cráteres de las bombas en un barrio cualquiera; la cicatriz del muro, gris y extensa. Casi nunca llegamos a leer hasta el final. Les tres tenemos compreciones disímiles del inglés y nula del alemán, aunque algunas combinaciones de letras empiezan a hacerme sentido de una manera orgánica. Todavía no me permiten entender, pero *algo* entiendo. No sé cómo. Me pasa con las recetas de cocina, las etiquetas de los paquetes, las pancartas contra Putin que se acumulan cerca de la *Brandenburg Tor*. Toda información que ya me habita, debo estar adivinando. Nunca estuve segura de saber cocinar, de todos modos. Siempre un temblor al hacer. El mismo deseo de reconocimiento al final de la tarea. El vaivén más descriptivo de la inseguridad.

Es extraño adentrarse entre los bloques de hormigón del Monumento al Holocausto sin encontrar turistas. El silencio y el frío vuelven sólida nuestra respiración. En el vapor de las exhalaciones los fantasmas tienen borde. Yo trato de explicarle a mi hijo, para conjurar el mareo que me produce caminar por ese plano inclinado perdiéndolo a cada rato entre las estelas, la sinrazón del genocidio. Uso esa palabra como si fuera una guía turística. La razón nunca defendió a nadie de la crueldad. Él se esconde y nos asusta, aparece entre las moles negras con cara de muñeco Chuky. Le pido que se quede quieto, que registre la opresión que es posible sentir en ese escenario. Su otra madre pide que me calle. Tiene razón, la guía turística no me suelta. Qué necesidad de insistir en el registro del Holocausto cuando tiene dos abuelas y un abuelo asesinados por el Terrorismo de Estado. Dos madres huérfanas de pequeñas, siempre con la boca abierta, muertas de hambre como pichones abandonados por la pájara Pinta y su marido muy alegre al que un cazador se lo mató. Hay que ser de nuestra generación para saber del desgarrar de esa canción para niños. Niños que antes de la desgracia ya sabían de la pérdida porque la época hacía nacer canciones como esa en la voz de María Elena Walsh. Nunca, nunca la voy a escuchar sin llorar.

¿Quiénes somos les que habitamos el plural que a veces uso en primera persona? Una comunidad de seres anfibios ensayando desear entre el cuidado y el daño. Esa definición es el verso de un poema que pretendía abrirse como pregunta. Y tal vez lo sea. Antes de terminar de diseñar este viaje que estoy atravesando inmóvil planté las

bases de otro plan de fuga. Tiene dimensiones precisas y un mapa sobre la tierra de Cañuelas. El suelo es arduo, arcilloso, pampa dedicada a la cría de ganado por un siglo en la que ahora crecen cardos y cortaderas. La llanura se interrumpe en la calle de eucaliptos, dos filas paralelas de árboles añosos que dejan caer sus ramas cuando el viento del sur arrasa. Habrá que abonar esa tierra, echar semillas de girasol para que abran espacio subterráneo, canales para que el agua no patine. A ese lugar llegué por la manada anfibia del plural. La de la huerta y las manos en la tierra. La de la calle y la fiesta. Muy cerca de ese territorio donde planeo una casa de barro estamos haciendo otra, con nuestras manos y herramientas. No se llama casa sino refugio. No tendrá demasiadas camas, sí montones de hamacas paraguayas que desde la misma factura del techo ya tienen sus ganchos esperando. En ese hacer y aprender colectivo de clavar maderas sobre vigas mi casa empezó a tener un dibujo, una ventana al oeste, dos al norte, otra para ver desde la cama el alba. Al sur un parte vientos y paneles fijos para advertir si se forma un tornado.

Cuando llega del oeste, el viento arrastra el bramido de la autopista, un animal de caucho y garras metálicas que corre siempre en el mismo lugar. Por encima de nuestras cabezas el cielo es tan nítido que se distingue la borla nebulosa de la vía láctea. Los satélites alineados que buscan su órbita entre la basura espacial y las estrellas fugaces bailan la misma danza de las luciérnagas. Las confundimos cuando miramos el horizonte ensoñados por el humo o el vino. Algunas mañanas recorre dos kilómetros desde el este el olor nauseabundo del criadero de pollos. El plan de fuga está enmarañado con la decadencia del mundo que sigue a pesar de la pandemia, como si nada.

Ahí hacemos refugio y parentesco, practicamos la ternura durmiendo cucharita contra el frío. Seguimos con el problema.

Ni bien llegamos a Berlín, hicimos de la casa que nos asignaron la nuestra. Movimos muebles, retiramos alfombras, ubicamos los sillones de lectura junto a las ventanas, nos apropiamos de unas copas determinadas. La aventura doméstica es tan cálida como agobiante. La repetición de los actos, la narración constante de enseres e ingredientes, tareas y ritmos de descanso amenazan con borrar nuestros contornos. Esos que nos dan una piel para el roce, para la fuga, para la imaginación. Nos cuidamos de su dentellada. También nos rendimos. A ese medio mullido donde es posible abandonar la forma y el nombre, hablar el lenguaje del tacto, mojarse con otras babas, ser con otras la nave que surca las aguas del sueño aunque a veces se torne pesadilla.

Siempre me ocupé de hacer casas y de abrirlas. Las llaves están repartidas en muchas manos. Me gustan las visitas que se quedan a dormir y que no necesitan más que estar para hacer de la casa otra más ancha. En épocas menos ajustadas me ocupaba de tener helado para una, cerveza para otra, *vermouth* y vino para cubrir todos los gustos de las amigas y amantes posibles. Las golosinas y el alcohol puestas en la lista de compras como el pan, los tomates y el arroz. Insumos para entibiar la sangre, el truco para desplegar mi capa y hacer una casa dentro de la otra.

Tengo que cuidarme también de ese numerito. Después me quedo farfullando por lo bajo si las latas se congelan en el *freezer* cuando nadie vino a la cita que no se había pautado.

Aunque estemos en fuga, todo el cuerpo adaptándose como un reptil para huir por la rendija de la puerta que cierra la familia, las casas aún bailan esa coreografía fantasmática. Entre la autoridad y el sacrificio, entre la incondicionalidad y la cuenta de los favores no devueltos. Un vals con música de caja registradora para el control de las inversiones con nombre y apellido. Todos engranajes que arrastro contenta al desguazadero.

Hay un verso de Olga Orozco que vuelve como un talismán a la palma de mi mano de tiempo en tiempo. No encuentro el poema y no tengo mis libros aquí, sé que le habla a la madre y le dice que en algún lado “coses con un hilo invisible la inmensa herida de mi corazón”. Cada vez que pienso en la reparación como una medida de justicia vienen el verso y la imagen de una mujer que cose carne, tierra, lana. Bordes que no concuerdan pero ceden a la mano costurera. Será la muerte, pienso, bisbiseando al oído las palabras que creía no volvería a escuchar. Si aprendí a vivir fue gracias a ese murmullo que deja acariciar el vacío sin abismarse.

Ahora que la luna va a salir llena otra vez del lado del océano donde el conejo está invertido gano silencio como si avanzara en el juego de la oca. En cada tirada me quedan más lejos las noticias de Buenos Aires. Cuando muevo la ficha caigo en la casilla de hacer el desayuno o la tarea escolar con el niño. Conectado por el cordón umbilical de la vida virtual a cinco horas luz de distancia. Extraño el sol y mis amigos y amores, pero *algo* del estar sin más, estar y hacer mundo a la vez como las plantas, me toma el cuerpo. Advierto su sustancia líquida y mineral, la tierra que me habita. Gaia irrumpe a su manera. Todavía no sabemos cómo seguirá sacudiéndose de nosotres. Nos obliga al gesto pequeño, a la caricia como único bálsamo de un enorme duelo compartido. Creer

que viajar es fugarse es como huir de un terremoto en auto y encontrarse en un embotellamiento de cientos de miles con la misma idea loca de ponerse a salvo cada quien en su burbuja.

Fugar es esto que inventamos en el camino, cuando salimos los tres en bicicleta, en fila india con el niño en el medio, mirándonos, cuidándonos. Trocar la guerra en caricias, hacer de la herida una cantera común de saberes que nos permite callar y hablar a tiempo. Fugar es una tarea como seguir con el problema. Ver el sol en la pantalla que recorta a las amigas borrachas en el terreno liberado de la huerta. Que me digan que el compost está trabajando y sentir su temperatura a miles de kilómetros de distancia. Esta ternura que me habita.

Donna Haraway rescata otra figura que me conmueve: los habladores de muertos. El ejemplo es una orquídea que copia en su dibujo los genitales de una abeja ya extinguida y de alguna manera que no puedo explicar consigue polinizarse entre las de su especie. Ahí está el plan de fuga. Fundir la memoria en presente, la voz propia en otras voces. Bajar el arco de la flecha del tiempo porque no hay donde lanzarse más que en este magma donde somos y hacemos, comunidad y mundo. Palabras y silencio. La respiración constante de la vida.

Fecha de recepción: 15 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2021



Licencia Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



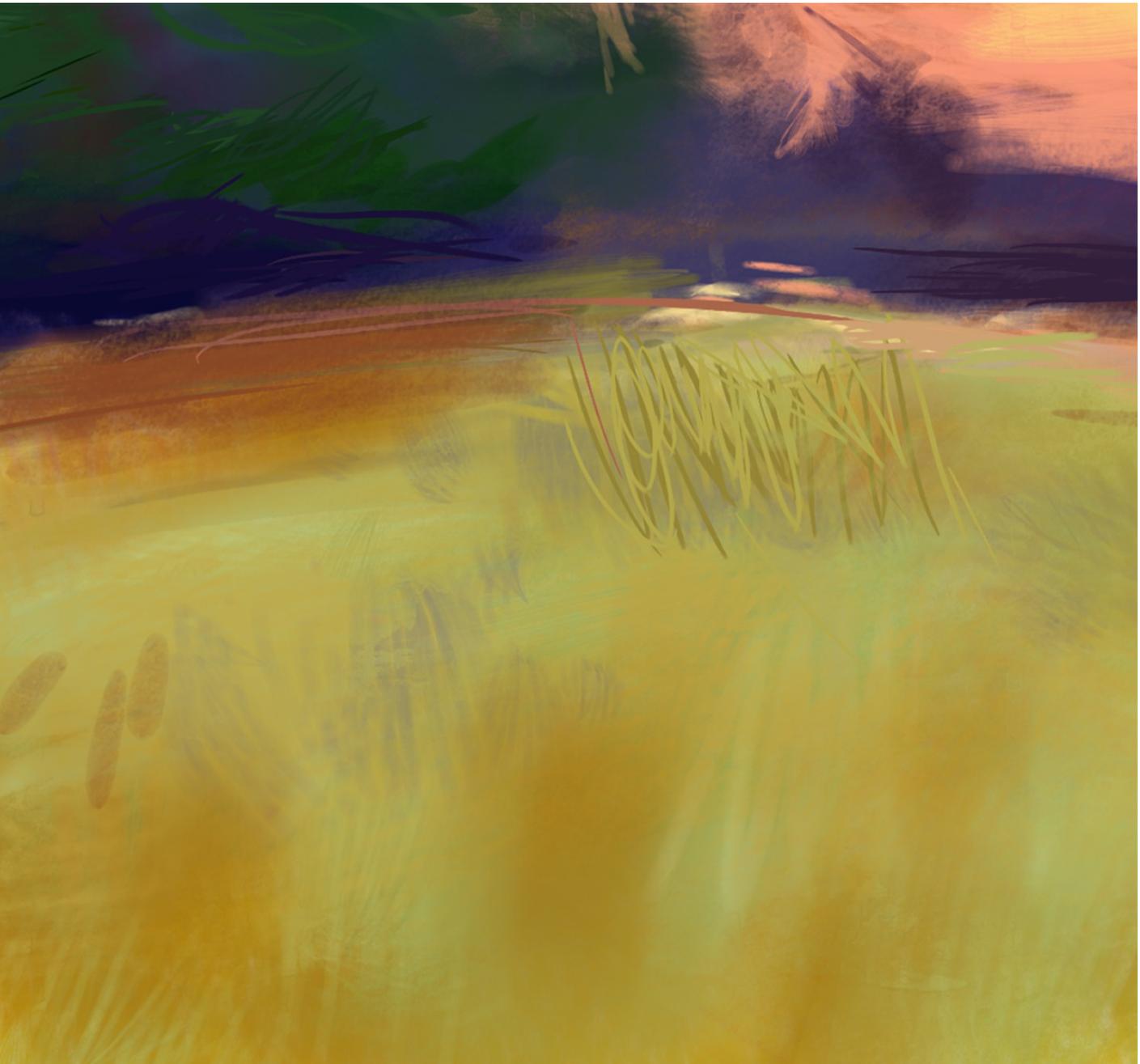
**[hetero-
tipias]**

Revista del área de estudios
críticos del discurso

20
21

V4 N° 7

Artículos



LINEAS DE TIEMPO, VUELTAS DE LECTURA, CUERPOS EN SUSPENSIÓN

TIMELINES, READING LAPS, SUSPENDED BODIES

Resumen

Este trabajo analiza textos literarios de las escritoras Cristina Peri Rossi (*Indicios pánicos* (1970); “Rumores” (1988)) y Fernanda Trías (*Mugre rosa*, 2021), cuyas tramas se colocan en distintos tiempos históricos (la dictadura uruguaya, la Europa previa a la caída del Muro y una posible catástrofe biológica en tiempos actuales). No se trata de recuperar ninguna linealidad de sentido entre esos hechos sino pensar cómo las ficciones ofrecen estrategias diversas para pensar sus presentes y los conflictos que desde allí se entablan para imaginar otras formas de vida. Estas escrituras revelan que los tiempos vuelven bajo la forma de catástrofes nacionales o globales y marcan los cuerpos, sus modos de relación, la índole de sus relatos. En este sentido, resultan mundos oscuros, densos con escasas posibilidades de salida y cambio. El yo o las diferentes instancias enunciativas, transitan formas de la inestabilidad y la inseguridad que son las cifras precarias de las subjetividades contemporáneas. La vulnerabilidad y el miedo funcionan como políticas afectivas desplegadas en diferentes tonos y condiciones materiales como marcas indudables de los presentes que solo pueden capturarse en sus fisuras. También como huellas o restos que los modos de escritura configuran y transitan para dar cuenta de estas condiciones políticas y humanas en tiempos, sin duda, trastornados que cuestionan, no solo las sucesiones y linealidades, sino el régimen relacional de pasado, presente y futuro.

Las propuestas estéticas de Peri Rossi y Trías, escrituras distantes, pero lúcidamente inmersas en esos espacios, construyen universos cerrados plenamente desajustados con sus tiempos en los que predominan, el pánico, el peligro, la inseguridad económica y social, como heridas de una humanidad exhausta.

Palabras clave: tiempo; biopolítica; afecto; escritoras uruguayas

Abstract

This work analyzes literary texts by the writers Cristina Peri Rossi (*Indicios pánicos* (1970) and “Rumores” (1988) and Fernanda Trías (*Mugre rosa*, 2021) whose plots are set in different historical times (the Uruguayan dictatorship, Europe prior to the fall of the Wall and a possible biological catastrophe) It is not about recovering any linearity of meaning

between these events, but rather thinking about how fictions offer different strategies to think about their present and the conflicts that arise from there to imagine other forms of life. These writings reveal that times return in the form of national and global catastrophes and mark bodies, their modes of relationship, the nature of their stories. In this sense, they are closed worlds where the possibilities of escape and change are almost nulls. In different contexts of social catastrophe the self or the different enunciative instances, go through forms of instability and insecurity that are the precarious figures of contemporary subjectivities. Vulnerability and fear function as affective policies deployed in different tones and material conditions as undoubted marks of those presents and they can only be captured in their fissures. Also as traces or ruins that the modes of writing configure and transit to account for those political and human conditions in undoubtedly upset times that question not only the successions and linearities but the relational regime of past, present and future.

The aesthetic proposals of Peri Rossi and Trías, distant but lucidly immersed writings in those spaces, build closed universes fully out of tune with their times in which panic, danger, economic and social insecurity predominate, like wounds of an exhausted humanity

Keywords: time, biopolitics, affect, Uruguayan writers

Vuelvo sobre un libro editado en 1970 en Montevideo cuya historia pública fue desviada por la llegada de la dictadura en 1975 y por el exilio de su autora, Cristina Peri Rossi en 1972. Mi encuentro con ese libro fue en 1990 cuando descubrí en una librería de viejo de esa ciudad la reedición española de 1981. Siempre pensé que la primera edición era inhallable. Peri Rossi había decidido en la segunda, la que tuve y tengo en mis manos, incluir un “Prólogo. Sistema poético del libro” (1970) que intervenía de manera drástica sobre los modos de leer el libro y sus representaciones. El “Prólogo” determinaba un recorrido de sentidos que ponía en tensión la narración de un presente tenebroso contemporáneo a su ubicación, con la inclusión de una voz autobiográfica y la reflexión sobre su propuesta estética. Es decir, un sistema poético, como su autora lo llamaba, en primera persona.

Vuelvo también a mi propio derrotero de lecturas con la idea de producir otros contactos en el que tome lugar la irradiación teórica de ciertos conceptos de problematización más actual como el de biopolítica, precariedad o afecto.¹ También para

percibir cómo en mi bagaje de textos literarios expandido durante los últimos años resuenan los fragmentos de *Indicios pánicos* (1970) y se dejan rozar por las invenciones y figuraciones de narraciones actuales. En este caso voy a poner en relación textos de Peri Rossi con la última novela de otra escritora uruguaya, Fernanda Trías, *Mugre rosa* (2021). El gesto apunta a una especie de inversión genealógica; es decir, Kafka encontrando sus precursores. Colocados en serie estos textos reenvían a tres momentos históricos sobre los que ofrecen notaciones temporales y espaciales bajo la forma de indicios, como los llama el texto, personajes típicos y referencias elusivas que reenvían a momentos de catástrofes políticas, sociales o ambientales.

En *Indicios pánicos*, la sucesión de sus fragmentos, el choque que producía su lectura, la aparición de personajes de la abyección y la metamorfosis y los señalamientos de que eso estaba ocurriendo *ahora, allí*, reenviaban a un clima social que preparaba la llegada de la dictadura, como advertía el “Prólogo” de la segunda edición. Las voces señalaban hacia unas calles, unos barrios, unas casas y una historia local, de escasos nombres, pero de una fuerza poética que friccionaba nuestros modos de lectura. La ruptura estética, política, corporal era omnipresente y tocaba a cada uno de sus capítulos.

Los materiales del libro se sitúan antes de que sucedan determinados hechos. Como toda escritura de este tipo inventa sus referentes y acierta en 1970 con la representación justa del horror político y social que define a las dictaduras —“Faltaba aun cinco años para el golpe militar, pero la atmósfera ciudadana estaba enrarecida, llena de presagios”, dice el “Prólogo” (Peri Rossi, 1980, p. 10)—. El texto dispone de cuarenta y seis textos heterogéneos que combinan el poema y la prosa de ficción, la prosa poética de resolución surrealista, el fantástico y el absurdo, el relato breve con el poema de dos versos. Lo siniestro, lo abyecto se instala disperso y fugaz en cada percepción. Esta puja de fechas tensiona la sucesión narrativa, sostenida en atisbos, vislumbres, sospechas, y colisionan con las imaginarias y reales transformaciones de la realidad que instaló la dictadura uruguaya y que sin duda aventajaron la elaboración literaria (Aira, 2001, p. 50). En esa puesta en escenas y acciones de materiales diversos, el texto manifiesta una heterogeneidad muy potente que se impone.

Por otro lado, la dirección autobiográfica asumida por el “Prólogo” da cuenta en ese lugar liminar de la estela de una experiencia traumática, convertida en imaginación pública, en terror privado y en escritura interpretativa. En este régimen literario hay presencias que no podían faltar: la figuración del sobreviviente o, las vivencias

expandidas del miedo, situadas principalmente en las alteraciones de las normas y usos de los cuerpos y en los límites posibles de transformación y extinción de la vida.

Cuando Michel Foucault formula en el último capítulo del primer tomo de su *Historia de la sexualidad (1980)*, el concepto de biopolítica acierta con una noción que de allí en más revelará su eficacia para pensar esos límites, situaciones y condiciones donde el poder pone en entredicho nuestra condición de viviente. También revela cómo ese poder decide sobre esas vidas y lo hace bajo un manto de disposiciones que la administran, controlan y disciplinan. Un juego regulatorio donde, no solo importa una vida, sino su condición múltiple de constituirse como una población y, por lo tanto, también en situación de ser eliminada. El ejemplo más flagrante de la biopolítica que encuentra Foucault en ese primer texto son las guerras y el nazismo. Ciertas literaturas suelen estar allí para cubrir el perfil que toman las formas singulares de esas violencias y componer el diagrama colectivo de sus derivaciones siniestras. Las diferentes guerras que se desatan en las calles se desenvuelven como tecnologías destructivas que desparraman las vivencias de un miedo difuso y sin dirección. Sitúan en esos límites la cuestión desnuda de la vida, la muerte y la supervivencia. Los fragmentos de *Indicios pánicos* funcionan como tecnologías literarias que construyen un archivo de estas experiencias. Presentan a jóvenes rebeldes en estado de sedición, viejos perseguidos que a su vez delatan, embarazos que se interrumpen, fetos con el rostro de un futuro sobreviviente, madres en estado de fuga o de rebeldía, suicidas en el momento del acto fatal, profesores arrestados por investigar metáforas latinas, policías que persiguen y reprimen. Tanto la natalidad como la muerte, el trabajo como la condición ciudadana son compelidas a definirse una y otra vez en contextos de peligros, en registros burocráticos, en el vértigo de algún tipo de final. Por eso también, el sobreviviente es una figura modulada en diferentes fragmentos y el miedo una afección ineludible. Giorgio Agamben señala que lo que define el carácter más específico de la biopolítica en el siglo veinte no es ya hacer morir ni dejar vivir, sino hacer sobrevivir. Es decir, “no la vida ni la muerte, sino la producción de una supervivencia modulable y virtualmente infinita que constituye la aportación definitiva del biopoder en nuestro tiempo” (Agamben, 2000, pág. 163).

Las guerras y esos regímenes políticos que hacen del exterminio su estrategia de dominio, como el nazismo o las dictaduras, aplican las estrategias de dejar vivir o hacer morir y conforman el friso espeluznante de las masacres. Pensadores como Foucault, Agamben, Judith Butler, y tantos otros, supieron hacia dónde dirigir sus miradas para sostener una reflexión filosófica y política sobre esas situaciones de catástrofe y daño

social que pueden explicar diferentes aspectos que involucran la vida. Si uno de los caminos de esa formulación foucaultiana de la biopolítica partía de la decisión soberana de dar vida o muerte a un otro y pensar cómo esa decisión se dirime también sobre el destino de las poblaciones, esta novela trabaja en los dos niveles y dispersa varias poblaciones de ciudadanos; los jóvenes, los viejos, las madres que se niegan a reproducirse, los fetos que se resisten a crecer, los artistas, los profesores, pero también los policías y funcionarios de estado. Poblaciones que arrasan unas contra otras.

Me interesó volver sobre *Indicios pánicos* para rescatar el aliento político de un texto que supo pulsar las diferentes cuerdas que acechan sobre los cuerpos en esa situación de peligro. Una inspiración que percibía y narraba esos indicios, los signos que, al mismo tiempo que construían el horror, lo vaticinaban. El texto de Peri Rossi revela su inmersión absoluta en un presente (el de los años previos a la dictadura) al que punzaba en múltiples imágenes del espanto y en sus variadas lenguas. Pero ese presente de 1970 a partir de la edición y el Prólogo de 1980 se convierte al mismo tiempo en pasado y en futuro. Textos fragmentarios, cortados por los ritmos del verso o de la prosa, habitados por diferentes enunciaciones recorren las distintas dimensiones que afectaban a los ciudadanos-personajes de esa ciudad sin nombre: la del trabajo, la del amor, la de las instituciones de control, la de la revuelta callejera, la censura, la imaginación privada y pública.

Como buena representante de las vanguardias de los años sesenta, Peri Rossi amarra con la idea de ruptura, no solo un modo de escribir, sino una forma de vida. Esas revueltas callejeras que hacían soñar con la revolución proliferan en el libro junto a una puesta en escena de lenguajes y estilos y a una reflexión autorreferencial sobre cuál sería el modo de escritura que encarnaran esos movimientos. El trabajo literario recaía en el detalle iluminador (el desnudo de la muchacha en la plaza que provoca una desobediencia colectiva), en la escena menor que invierte el sentido prometido —“Yo todavía no he llegado al suelo: desde que nací estoy por descender, pero el gesto de salir del vientre al suelo me ha llevado tanto” (Peri Rossi, 1980, p. 24)—, en el remate final que, en lugar de narrar el choque de un cuerpo sobre el asfalto, selecciona palabras que denoten delicadeza —“descendió suavemente, sin ruido, desprendida de la cornisa y se posó sobre el suelo, grande, abierta, desplegada como una avenida” (Peri Rossi, 1980, p. 59)—, en una ampliación desmesurada de los cuerpos y las situaciones (una rebelión social de una sola persona sofocada por un ejército y con granadas) o en una imaginación enloquecida que se desata en múltiples situaciones alterando las normas y

leyes de la sexualidad. Estos quiebres de los repertorios semánticos van junto a una conciencia de escritura que dispersa referencias al escritor, al autor o al lector, que son mencionados de un modo genérico: el escritor puede ser un testigo de la producción incesante de indicios pánicos, un individualista peligroso o alguien que palpita el malestar de sueños absurdos; los signos, por su parte, son las palabras que pueden tomar fusiles y ser soldados y también eludir y aludir, ser baliza y manifestación. El lenguaje de la revolución y la resistencia se esparce en algunos momentos puntuales. En el último relato, “El prócer”, este personaje desciende de su caballo y sostiene una conversación con un joven de pelo largo que ya ha estado en la cárcel y parte hacia la clandestinidad. Si bien esta decisión narrativa es funcional a la alucinación ideológica que el texto persigue y al espíritu de los jóvenes guerrilleros, resulta literariamente hablando poco efectiva. Los procedimientos utilizados en el conjunto del libro, las marcas proclives a la elisión, la voluntad por borrar los nombres propios y preferir el uso de formas difusas, además del uso de una cantidad de recursos asociados a la idea de ruptura que mencioné, van constituyendo, sin duda una totalidad, aunque de capas dispersas y fisuradas.

Los ritmos del verso, la cadencia de la frase, la ondulación del relato son parte de esa conciencia de escritora que lee restos, huellas e interpreta los indicios. Entre esos elementos un yo que encarna en escasas marcas de identidad puede percibir tanto el presente —“hay un aire de cataclismo/atmósfera de desastre/plenilunio de catástrofe/Hay/por tu ciudad/un vigésimo niño que mendiga” (Peri Rossi, 1980, p. 150)—, como el futuro de su ciudad —“Hay/una lucha subterránea/un miedo opaco/un césped seco/una sensación de resentimiento/y un silencio agorero/negro pájaro de muerte/que anuncia por todos lados/la venida de otros tiempos” (Peri Rossi, 1980, p. 151)—. En estas constataciones de un yo que se presenta en los primeros versos y luego se retira para dar cuenta de un panorama de destrucción y miedo recalca la mirada de un sujeto contemporáneo de ese estado de cosas. Una condición que, según Agamben, percibe el desajuste de su propia subjetividad en un mundo de sombras abiertas a ser interrogadas por el pensamiento, el arte y la poesía (Agamben, 2011, p. 21). Un mundo que, en términos de Peri Rossi, presiente o teme el tiempo que vendrá.

Unos años después, en 1988, Peri Rossi publica otro libro no convencional, *Cosmoagonías*, que reúne un conjunto de textos, de clara composición narrativa; otros, más proclives a punzar los límites de los géneros literarios e inclinarse hacia un tono ensayístico o un pensamiento reflexivo sobre determinadas figuras o personajes. Así se

sucedan “El Club de los Amnésicos” o “El club de los Indecisos” o “Los desarraigados”. Textos descolocados que plantean nuevas especulaciones sobre tiempos y espacios. Si en “Los aledaños” se puede comenzar afirmando: “La preocupación por encontrar el centro del mundo lo sorprendió una mañana, luego de un sueño aparentemente tranquilo” (Peri Rossi, 1988, p. 107). En “Los desarraigados”, el comienzo corre ya no solo a calles sino las raíces que apuntalan esos cuerpos: “A menudo se ven caminando por las calles de las grandes ciudades, a hombres y mujeres que flotan en el aire, en un tiempo y espacio suspendidos. Carecen de raíces en los pies, y a veces, hasta carecen de pies” (Peri Rossi, 1988, p. 137). Amnésicos, indecisos o desarraigados son figuras cuyas condiciones subjetivas, pero también sus puntos de vista, implican preguntas acerca de cuál es la perspectiva desde dónde se mira el mundo y se lo piensa. Sitios inestables que provocan que esas figuras puedan encaminarse hacia una desorientación o un aturdimiento de la memoria que perturba drásticamente o dichosamente la posibilidad de afincar allí una subjetividad protegida. Escritura de paradojas e incertidumbres donde el tiempo se enclava otra vez como preocupación; “Los amnésicos aseguran que es más fácil recordar el futuro que el pasado, en la medida en que los deseos se proyectan hacia adelante y no hacia atrás” (Peri Rossi, 1988, p. 16-17).

Cosmoagonías (1988) es un libro que, en relación con *Indicios pánicos* (1970) persiste en su exploración de las alternativas que ofrecen las ciudades, los países, las épocas y los tiempos para tender, inscribir y cobijar en ellos formas de vida. El tiempo que modula este último libro, no tiene la violencia de la catástrofe que el sujeto miraba sin descanso en *Indicios pánicos* y se reflejaba en muertes, capturas, secuestros o censuras. Sin embargo, al correr de esa aparente levedad de una prosa más medida, lo agónico y terminal se va profiriendo como pregunta, como vacilación y abarca, no ya un país, sino al cosmos, al mundo. Por eso y como clave de la lectura del libro, pero también como una toma de posición de una figura enunciativa que se oculta y *reaparece* en muchos de los relatos, me voy a detener en el primero, “Rumores”. Lo transcribo completo porque en su brevedad ilumina otro cronotopo, una síntesis de tiempo y espacios que coloca una cuña sobre el miedo a la pérdida de la lectura que se reconoce como falta de pertenencia social y daño en una subjetividad atenta al mundo que habita.

A finales del siglo XX se propagaron rumores sobre las ciudades. Algunos hablaban de su consunción; otros, de un raro renacimiento de los escombros. Grupos clandestinos y secretos cuchicheaban sobre ciudades todavía habitables, donde se podía caminar, ver un pájaro, recorrer un museo o contemplar el color del cielo. Pero eran las menos. Poco a poco se empezó a hablar de Berlín. No en público, ni en los diarios, ni en reuniones sociales. El nombre de Berlín empezó a

circular como una clave secreta, una consigna mística, una cifra de iniciados sin sentido para los demás. Se hablaba de Berlín recogidamente, en la intimidad de la conversación luego del amor o en una habitación apartada, entre amigos escogidos. Una mujer desnuda, a la tenue luz de un cuarto privado, decía a su amiga, por ejemplo:

—He oído decir que en las calles de Berlín todavía crecen los tilos y hay cisnes en los lagos.

O:

—Los mirlos cantan entre la nieve, en Berlín, y se bebe té en tazas de porcelana, con manteles de hilo.

El hecho de que Berlín estuviera entre muros no desestimulaba a nadie: daba, a la ciudad, esa calidad de símbolo de los sueños que falta a tantas otras.

Las amigas se pasaban recetas de strüdel entre ellas, como si de raros poemas se tratara, y al atardecer, detrás de las ventanas de metal o en los ásperos andenes delectaban *der traum in leben*, a punto de comprender la lengua sólo por el deseo.

Otros hablaban de San Francisco, pero una horrible peste anuló su prestigio: los elegidos eran también los apestados y la ciudad se hundió en un letargo de sábanas y cloroformo, convertida, de pronto, en una célula cancerosa en el redondel del mundo.

Había ciudades —como Madrid— donde cundía una breve euforia, igual que la alegría antes de morir, y ciudades, como París, ensimismadas, vueltas hacia su antiguo prestigio, ahora llenas de indolencia.

Pronto no quedó adonde ir y quienes huían hacia El Cairo, Praga, Buenos Aires o Varsovia lo hacían sin ilusión, sólo para demorar un poco más la muerte. La declinación de las ciudades se extendió como una mancha de petróleo sobre las aguas.

Quien esto escribe, en las postrimerías del siglo XX, no sabe si hay futuro, no sabe si hay ciudades, no sabe si hay lectura. (Peri Rossi, 1988, p. 11-12)

Nuevamente Peri Rossi elige un límite desde donde mirar hacia dos lugares a la vez; el presente y el futuro y entre ellos el miedo a la desaparición del futuro, de la ciudad y de la lectura. “Quien esto escribe” (1988) se pregunta cómo seguir viviendo, marca un punto de anclaje para un yo oculto en un modo impersonal que implica final, cierre y cambio como son los finales de siglo y de milenio. El texto comienza y termina con esta referencia a los finales de siglo y de milenio. Las postrimerías, los cierres enmarcan a una situación que hay que musitar, pronunciar en tonos bajos porque se dice al comienzo que son inciertos, son “rumores”. Esto que se susurra arrastra sin embargo el temor a la extinción, “la consunción” y, en todo caso, un renacimiento de escombros, no de algo nuevo. Secretos públicos que corren y todos conocen. El final niega; tres veces se dice que quien escribe no sabe. El relato, casi una estampa breve y melancólica usa la repetición con la que martillea un miedo y arma una certeza: si no hay futuro y no hay

ciudades, no habrá lectura. Propone allí un enlace entre instancias vitales para un yo amenazado que desea otras formas de comunidad. El cierre se presenta pleno, pero irradia tres veces un no saber dejando en ese borde a un lector que teme.

El estado de murmullo del comienzo insta a los secretos y las clandestinidades. Así en Berlín, la primera ciudad que se nombra, una ciudad entre muros, se practica una vida íntima, amorosa pero secreta, de conversaciones privadas mientras ocurre el amor, con amigas que intercambian recetas de *strudel* y toman té; marcas de la vida cotidiana que nombran el Berlín previo a 1989, donde la vida parece continuar a pesar de las prohibiciones. La otra ciudad que sobresale es aquella donde nació una peste. El San Francisco de los años 80, momento en que se conocen los primeros casos de SIDA. En otras hay una euforia engañosa o un antiguo prestigio indolente. Finalmente, ninguna de las ciudades que despertaron los deseos de vivir en otros momentos será un posible lugar donde ir. Declinación del deseo, muerte demorada, la caída del futuro no puede sino construir un presente desquiciado, descompuesto cuyo relato se construye con las marcas de un murmullo, breve, conciso, íntimo y contundente. Un estado de cosas donde las vidas no parecen estar seguras o preservadas.

Si, como ha señalado Sara Ahmed, el miedo es una política afectiva sobredeterminada que envuelve a los cuerpos, los distancia, los aproxima, hacen que se miren con sospecha comprometiendo el reconocimiento o el rechazo del rostro del otro, la implicancia de estos efectos moviliza en los sujetos el impulso de preservar los límites del espacio corporal y social. Los textos tratados avanzan en la enumeración y proliferación de estos límites. Así, el miedo también contiene una dimensión temporal que presiona hacia el futuro como una experiencia corporal intensa en el presente, como un dolor anticipado de lo que puede venir. Lo que se instala entre los cuerpos, entre la posibilidad de sus roces, el contacto de la piel o la intensidad de las miradas es una lógica de fronteras más débiles o más fuertes. En "Rumores" el miedo toma cuerpo en la pérdida de la lectura porque esta pertenece a una serie que necesita de las ciudades y de sus futuros. Es decir, de espacios y tiempos. Si lectura, ciudades y futuro no son resguardadas se pierden esas instancias que, aunque débiles seguían permaneciendo, la fantasía y el encuentro de los cuerpos, los atardeceres o los andenes envueltos en la estela del deseo. Como si ciudades, futuro y lectura constituyeran un marco de inteligibilidad para entender las vidas y darles sentido. La lectura puede ser concebida de manera general, vital y al mismo tiempo, básica. Puede no necesitarse un libro como elemento primario, pero leer implica también ampliar los límites y alcances de una

condición humana que encierre la idea de ver y mirar al otro que tengo enfrente, de leer los signos de su rostro y, en consecuencia, reconocerlo.

Mugre rosa de Fernanda Trías se publicó en 2020 en Colombia; en 2021 en Uruguay, Argentina y España, segundo año de la pandemia del COVID; fue escrita en 2018 durante el tiempo de una beca de la autora en España. Las coincidencias de lo que se narra con las situaciones cotidianas que se instalaron en el mundo para evitar los contagios se verifican en sus páginas. Seguramente estos presagios estaban en el aire en su posibilidad de existencia amenazante de un capitalismo insaciable, extractivista y cultor de múltiples despojos y exclusiones de diferentes masas poblacionales. Advierto un contacto imaginario entre la joven Peri Rossi que imaginaba el horror que estaba por llegar en 1975 de la mano de un avance político autoritario por fuera de los marcos civiles y este libro de modalidad distópica que narra una catástrofe ambiental que cayó en una pequeña ciudad, junto a un río. Aunque sin nombre, el sitio alude a Montevideo. La voz dominante de una narradora que circula por las calles o algunos barrios más lejanos, tomando nota de todos los signos de esa catástrofe tiene una pulsación semejante a la de *Indicios pánicos* (1970). En este sentido, el personaje lee los signos de ese mundo obsesivamente, busca medirlos y sopesarlos de acuerdo con los datos que se brinda de su avance y confrontando su propia historia personal en relación con esos datos inéditos. “La epidemia nos había devuelto lo que años atrás parecía irreversible: un país de lectores” (Trías, 2021, p. 21), sin embargo, hacia el final se confiesa que los libros se devuelven sin ser leídos. La realidad resultó avasallante y la narradora que señala en escasos momentos que ella escribe este devenir, hacia el final dice: “¿En dónde se guardarán las horas borradas, las imágenes perdidas?” (Trías, 2021, p. 275) para responderse unas líneas después: “Escribirlo es inútil, debo soñarlo” (Trías, 2021, p. 275). La pregunta de “Rumores” (1988) de Peri Rossi sobre el futuro, la vida de las ciudades y la lectura halla en este texto una de sus respuestas concluyentes. Con una prosa que sabe avanzar precisa, atenta al descubrimiento de zonas narrativas y ficcionales potentes, aguda en la percepción de marcas afectivas inesperadas, al trazado de personajes y espacios de costados deslumbrantes, Trías propone la eclosión de un mundo, “cuerpo sin entrañas” (Trías, 2021, p. 276), incierto, colapsado, abrumado por pestilencias, comidas indigeribles y mugre rosa. La estructura de la novela acude a dos planos o esferas narrativas que dialogan: la historia propiamente dicha que va avanzando y una serie de poemas de diferente extensión, conversados, que alternan con la prosa y

que resultan diálogos perdidos que acuden como escombros para denotar otra presencia del lenguaje sin datos precisos que repongan sus procedencias.

Trías es hábil para desplegar miradas siguiendo determinados recorridos urbanos y detectando en ellos las situaciones o personajes marcados por la violencia y la amenaza del miedo. Violencia y miedo es un binomio que la escritora sabe desmenuzar de acuerdo con la elección de diferentes tramas ficcionales, decididamente crueles; un incesto y un infanticidio en *La azotea* (2001), un asesinato de connotación amoroso-sexual en *Cuaderno para un solo ojo* (2001), un acoso masculino que llega a la justicia en el marco de la precariedad social y laboral de jóvenes migrantes en “Bienes muebles”². En esos espacios de interiores agobiantes y siniestros o de salidas urbanas donde los sujetos son expuestos al peligro de diferentes maneras se instaura la evidencia de que la calidad de víctima es una producción incesante de los estados neoliberales. En cada salida urbana y confrontación ciudadana se inscribe un espacio donde la apelación al estado en busca de protección resulta la aparición de una nueva forma de violencia que implica una reconfiguración y aceptación de la precariedad (Butler, 2010, p. 46–47). Se trata de una violencia que es fragor de la prosa, de su ritmo, de su transcurrir por la incertidumbre de ciertas zonas de la historia o el desgarramiento afectivo de los personajes. En *La azotea* (2010) el fluir textual se desliza y arrastra con precisión y maestría, sitúa los puntos y las notas afectivas y desesperadas que llevan a un *clímax* que se resuelve como una urgencia provocadora de la sexualidad que atenta contra la ley. En “Bienes muebles” (2013), la escritora busca huir de Buenos Aires porque le resulta un estado policial y quiere vivir tranquila. Siente que su cuerpo es un campo minado y que debe encontrar un vector de salida. Estas notas sobre los espacios urbanos se exasperan en *Mugre rosa* (2021) donde el peligro biológico está allí y los personajes lo experimentan en los cuerpos, en los traslados, en la alimentación, en las restricciones que padecen, en las diversas situaciones de encierro, de apagones o de extremos cuidados que los habitantes tienen que practicar, en las calles deshabitadas donde la suicida a la que hay que detener se presenta como un siniestro maniquí, en los incendios de la procesadora que arrastra nuevos accidentes.

El personaje principal deambula sola por la ciudad registrando cómo va transcurriendo el peligro: el terror cuando suena la alarma y hay que encerrarse y no dejarse rozar por la neblina o el viento rojo. Los ciudadanos tienen que llevar máscaras, tener rutinas, cumplir con las restricciones impuestas. El peligro mayor del contagio es un despellejamiento de la piel. Los internados son recluidos en un Hospital de Clínicas

donde hay distintas jerarquías de enfermos. La instalación de esta situación ambiental produce una división social entre quienes pueden irse y los que se quedan y esperan el momento de poder escapar; la venta de alimentos se vuelve clandestina, se especula con el precio, hay un mercado negro, zonas de contagio, peces y algas contaminantes, olores pestilentes, pájaros que dejaron la ciudad. Un ejemplo de ese clima de horror sobre el que irrumpen determinados personajes víctimas del descalabro y locura social;

El centro estaba lleno de policías. Algunos de pie, bajo los aleros de las tiendas cerradas, otros adentro de los patrulleros estacionados en las esquinas. Y alrededor de ellos bolsas de basura, olor a basura y también a llantas quemadas. Los taxis sanitarios pasaban lento, derrapando en el lodazal pero sin detenerse...

En la Plaza de las Palomas, un recinto austero, sin árboles ni fuentes, donde los viejos solían sentarse a rociar migas de pan, una mujer se había subido a uno de los bancos. ¿Qué hacía? Tenía las botas embarradas, una pollera a cuadros por debajo de las rodillas y un buzo de lana muy viejo y estirado. ...La mujer no se movía, los brazos lánguidos al costado del cuerpo, una especie de estatua viviente. Así tal vez me había visto yo al bajar en el ascensor del Clínicas. No muy distinta de esa mujer, porque se notaba que ella también estaba llena de rabia y que había optado como podía entre la parálisis o la inercia. De lejos vi a un policía atravesar la plaza en diagonal. Iba hacia la mujer. (Trías, 2021, p. 162-163)

La narradora va desnudando su escudo de afectos mientras se encuentra con su madre o su exmarido internado en el hospital y un niño al que cuida temporariamente y tiene síndrome de Prader-Willi. En el pasado hay una figura luminosa que es Delfa, la niñera que la cuidaba en su infancia y a quien prefería en lugar de su madre. El recuerdo de este personaje que murió de cáncer concentra todos los momentos en los que la afectividad no aparece dañada y el regreso a la vida junto a ella es un deseo de felicidad que vuelve varias veces en la narración. Ese núcleo afectivo roto de la madre y el exmarido, disperso en la ciudad, no está conectado sino a través de ella que los trae a la escena para relatar la memoria conflictiva que la une a ellos y que la trama finalmente separa sin que los viejos reclamos se resuelvan. La relación con el niño, Mauro, es objeto de un trazado ficcional que se sale de cualquier previsible relato materno. Es un niño enfermo que padece de un trastorno genético poco frecuente que le provoca varios problemas físicos, mentales y de conducta. Una característica importante es la sensación constante de hambre. Por eso Mauro precisa de una mirada permanente que impida los insólitos atracones. Cuando no tiene comida a la vista puede engullir algodón o los mismos envases de la comida. La presencia de este niño con esta enfermedad coloca a la novela al lado de otra reflexión, la de una metáfora de un capitalismo imparables que fabrica productos dañinos e indigeribles. La narradora lo recibe una vez por mes durante varias semanas. Cobra un buen dinero que le permite imaginar que podrá dejar la ciudad

y huir hacia un lugar seguro. El niño que tiene un lenguaje propio logra con ella diseñar escenas de afecto y cuidado; hay entre ambos una relación inaudita pero próxima, que se sostiene más allá del contrato económico y que tiene los datos escasos pero brillantes de una comunidad armada al filo y, a pesar del horror general. Una comunidad pequeña, dañada, compuesta por dos personajes, Mauro y la narradora, de rostros y contactos reconocibles.

Los ejemplos literarios seleccionados contienen los datos singulares pero políticos que muestran cómo hacer literatura con el miedo, cómo construir relatos que funcionen como fábricas de sentidos atentos a los desajustes de lo contemporáneo, a lo aun no vivido o imaginado, a lo que está por llegar. Por eso, volver a textos que Cristina Peri Rossi escribió hace cuarenta o cincuenta años y donde encontró los datos exactos para dar cuenta de esos tiempos divididos y violentados de múltiples maneras, extraviados en un momento histórico de destrucción y dolor social forma parte de una tarea de la crítica que precisa continuar leyendo y evaluando esas zonas que fabrican e intervienen en el entramado sinuoso de la memoria política y cultural. Una práctica que incluye estar atenta a las producciones literarias que nos son contemporáneas porque entre ellas pueden habitar las medidas de un tiempo que nos pertenece y se nos va de la mano porque no sabemos aún cómo pensarlo pero que el discurso literario puede tensar hasta lo imposible.

Referencias

1. Puse en relación este texto con otros que problematizaban otras perspectivas sobre el tiempo, como el trabajo literario sobre la memoria en *Varia imaginación* de Sylvia Molloy (2003) y *Narrar después* de Tununa Mercado (2003), en el artículo "Fragmentos de escritura, marcas del tiempo, bloques de realidad" (Domínguez, 2005), "Presencias póstumas: escrituras del tiempo, tiempos de escritura" (Domínguez, N. 2008) y en "Salidas de madre para salirse de madre" (Domínguez, 2003) donde observé las representaciones de maternidades liminares de Diamela Eltit y otras escritoras.
2. "Bienes muebles" se publicó en Brutus editoras (2013), una editorial móvil que operaba en simultáneo desde Santiago de Chile y Nueva York que reunía crónicas de viajeros, miradas extranjeras sobre una misma ciudad, a través de la reunión de firmas masculinas y femeninas. Más tarde Trías decidió publicarlo como novela con el título *La ciudad invencible* (2015).

Bibliografía

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? En *Desnudez* (pp. 17-29). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, PUEG.

- Aira, C. (2001). *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Domínguez, N. (2003) Salidas de madre para salirse de madre, en Martins, Laura (comp). *Reconfiguraciones materiales y simbólicas de la cultura en el Cono Sur posdictatorial*, *Revista Iberoamericana*, Núm. 202, enero-marzo, 2003, 165-18.
- Domínguez, N. (2005). Fragmentos de escritura, marcas del tiempo, bloques de realidad. *Boletín* Nro. 12, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNR. diciembre, 68-78.
- Domínguez, N (2008) "Presencias póstumas: escrituras del tiempo, tiempos de escritura", en Rodríguez, Ileana y Mónica Szurmuk (editoras). *Trazos y fragmentos: memoria, ciudadanía*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 2008, págs.285-309
- Foucault, M. (1980). Derecho de muerte y control sobre la vida. En *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad 1*. España: Siglo XXI editores.
- Peri Rossi, C. (1980 [1970]). *Indicios pánicos*. Barcelona, Bruguera.
- Peri Rossi, C. (1994). *Cosmoagonias*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Trías, F. (2001). *Cuaderno para un solo ojo*. Montevideo: De los flexes terpinos/05.
- Trías, F. (2010). *La azotea*. Uruguay. Punto cero, 1ra. Edición 2001.
- Trías, F. (2013). "Bienes muebles" en Trías, Fernanda y Andrés Barba, *(des)aires* (pp. 13-116). Santiago de Chile: Brutus editoras.
- Trías, F. (2015). *La ciudad invencible*. Montevideo: HUM.
- Trías, F. (2021). *Mugre rosa*. Buenos Aires: Literatura Random House,

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 01 de junio de 2021

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



LA DIVERGENCIA DEL ENTRELUGAR EN LOS PERSONAJES DE *STELLA MANHATTAN* DE SILVIANO SANTIAGO

THE DIVERGENCE OF THE “MIDDLE GROUND” IN THE CHARACTERS OF SILVIANO SANTIAGO’S *STELLA MANHATTAN*

Resumen

El artículo propone un cruce entre los alcances de la tesis cultural del “entrelugar” en el discurso latinoamericano, diseñada inicialmente por Silviano Santiago en el año 1971, y la novela *Stella Manhattan* escrita por el mismo autor en 1985.

El desarrollo de la categoría del entrelugar se inscribe en la voluntad de dar cuenta de las modulaciones del mestizaje y las tensiones antropofágicas entre América Latina y las metrópolis europeas. Por otro lado, la lectura de este espacio de tensión y conflicto entre ambos continentes modifica el estatuto de las tradiciones literarias problematizando la relación entre la obra de arte y la exterioridad más allá de los contextos locales. En cuanto a la metodología, se propone una crítica inmanente de los textos y la lectura a contrapelo en clave de los postulados de Walter Benjamin (2000, 2016) cuando afirma que al interpretar los detalles de un relato es posible interpretar el todo.

El golpe de Estado de 1964 implica el desarrollo de un proyecto modernizador con el que Brasil consolida su ingreso al capitalismo monopólico. El progresivo crecimiento económico, que excluye a gran parte de la población, se conoce como el milagro brasileño y coincide con los *anos de chumbo*, el período más represivo de la dictadura. Las situaciones de violencia, el miedo extremo y desaparición forzada de personas, radicaliza la necesidad de nuevas búsquedas narrativas del sistema literario brasileño para contar el horror y entender la construcción de memorias más allá de las representaciones heroicas de las militancias. Las experiencias del trauma se inscriben en la novela de Santiago desde el lugar de los desplazamientos geográficos y las identidades móviles de los cuerpos. El entrelugar, una herramienta inicialmente ensayística, provee un nuevo marco de sentido para generar alegorías en las configuraciones narrativas sobre la violencia política, no desde la posición heroica de las épicas militantes, sino desde la clave subjetiva de cuerpos en tránsito. La sexualidad y la escritura acontecen en un espacio único de identidades en fuga.

Palabras clave: entrelugar; divergencia; memorias.

Abstract

The article introduces a crossing between the cultural-thesis scopes of “middle ground” [*entre-lugar*] in Latin American discourse, initially designed by Silviano Santiago in 1971, and his novel *Stella Manhattan*, written in 1985.

The development of middle ground as a category stems from a desire to account for the modulations of interbreeding and the anthropophagic tensions between Latin America and European metropolises. On the other hand, a reading of this area of tension and conflict between both continents modifies the statute of literary traditions bringing into focus the relationship between a work of art and externality beyond local contexts. Regarding methodology, an immanent criticism of texts is proposed, and an against-the-grain reading based on Walter Benjamin’s premise that in the interpretation of details it is possible to interpret the whole.

The 1964 coup implied the development of a modernizing project that would consolidate Brazil’s entry into monopolistic capitalism. The ensuing and progressive economic growth, which excluded a large portion of Brazil’s population, has come to be known as “the Brazilian miracle”, and coincides with the *anos de chumbo*, the most repressive period of the dictatorship. Violence, extreme fear and enforced disappearance radicalizes the need for new narrative finds in the Brazilian literary system in order to retell the horror and understand the construction of memories beyond militants’ heroic representations. Traumatic experiences are inscribed in Santiago’s novel from a place of geographical displacement and the mobile identities of the bodies. The middle ground, an essay tool initially, provides a new framework to generate allegories in the narrative configurations about political violence, not from the heroic stance of militant epics, but from the subjectivity of bodies in transit. Sexuality and writing occur in a unique place of escaping identities.

Keywords: middle ground; divergence; memories.

“Todo conocimiento del objeto es simultáneamente el propio devenir de este objeto mismo” dice Walter Benjamin (2000, p.93) en su capítulo sobre la teoría temprano-romántica del conocimiento de la naturaleza. La idea de conocer preocupó a los primeros románticos de manera especial y la misma lógica compromete tanto a los objetos naturales como a las obras de arte. En esas configuraciones de una teoría del

conocimiento objetivo aparece “interpenetrada recíprocamente”¹ entre ambos universos en los que el devenir compromete la reflexión crítica como un oficio impreso en dos movimientos: la actividad espontánea y el pensamiento de sí mismo. En la pregunta sobre qué discurso adoptar para hacerle justicia al objeto, Benjamin propone una crítica inmanente al texto, que intensifica la obra en tanto está en germen dentro de ella, “a pesar de una frecuentemente penosa diligencia en el detalle... sin embargo, en el conjunto, no se trata tanto de emitir un juicio como de comprender y explicar” (2000, p.117)².

Parto de estas iluminaciones para vincular una experiencia de lectura, entendiendo el germen crítico como una presuposición teórica de autor que se despliega en una obra de ficción. Me refiero a la categoría del “entrelugar” del discurso latinoamericano acuñada como tesis cultural por Silvano Santiago en marzo de 1971³ y desplegada como eje para la construcción narrativa de los personajes de su novela *Stella Manhattan* de 1985⁴. En este punto, la novela constituye el devenir objeto de la categoría teórica y las modulaciones de unidad y pureza, el germen crítico de la ruptura en el sistema literario que implica la emergencia de esta novela.

La primera pregunta por la espacialidad se instala, en el ensayo, en un escenario en el que los cuerpos son perforados por flechas. Si bien son iguales a los europeos, en América Latina esos mismos cuerpos encuentran “muerte análoga” (Santiago, 2000, p.65) por razones religiosas. El lugar de confrontación con la escritura es Europa, la percepción de la dictadura de Getúlio Vargas y el exilio de los intelectuales instala un giro político al conflicto colonizador en contraluz con una subjetividad marcada por la asimetría en la ciudad letrada. El devenir del objeto se reformula en el mandato de “retratar no sólo el viejo cosmopolitismo de los ricos y los funcionarios (...) sino también el nuevo cosmopolitismo de los guerrilleros exiliados o mutilados por la represión” (2000, p.10)⁵.

No soy la primera en intentar un mapa escriturario que se articula desde la percepción del espacio crítico. Sin embargo, me interesa explorar la figura de una modelización primera del mestizaje como alegoría esquiva frente a la categoría del entrelugar como una tesis cultural sobre América Latina. Esta primera gestualidad de la violencia, sobre la que se inscribe un dibujo de fondo de la “raza indígena” (Santiago, 2000, p.67), describe una genealogía de lo híbrido hacia los cuerpos homosexuales expulsados a otro lugar en el texto. El renacimiento colonialista, dirá Santiago, engendra una sociedad nueva constituida por mestizos. La cultura americana instala una “destrucción sistemática” (Santiago, 2000, p.67), de los conceptos de unidad y pureza a

la vez que busca nuevas categorías para traducir una realidad multiforme y violenta. Las explicaciones sobre las múltiples realidades americanas tienen una fuerte marca étnica pautada por la confrontación religiosa y la búsqueda escrituraria. “[L]a palabra europea, pronunciada y rápidamente borrada, se perdía en su inmaterialidad de voz... nunca conseguía instituir en *escritura* el nombre de la divinidad” (Santiago, 2000, p.65, destacado en el original).

En la configuración narrativa de *Stella Manhattan* la violencia de la confrontación entre oralidad y escritura sufre un nuevo giro al instalar una centralidad de cuerpos como restos de obras expulsadas y dispersas. “Cuando creaba los personajes pensaba en las muñecas de Hans Bellmer, múltiples, desarticuladas y vueltas a componer según una organicidad que escapa a la determinada por el cuerpo biológico” (Santiago, 2004, p.12). Me detendré en algunos pliegues que habilita esta categoría sobre un diseño escriturario de la mezcla y la dispersión. La sinrazón de la conquista en la materialidad de las obras de arte se traduce como violencia política en la narrativa testimonial de la dictadura. Si bien ese era el contexto de la producción en los años 70, la escala de la destrucción se percibe insondable en los años 80. Ambos textos implican una caída de una lógica binaria frente a la constitución de lo nuevo en términos de vanguardia y resistencia. “El silencio sería la respuesta deseada por el imperialismo cultural, o incluso el eco sonoro que sólo sirve para apretar más los lazos del poder conquistador. Hablar, escribir significa: hablar contra, escribir contra” (Santiago, 1971, p.68). La escena escrituraria se explica desde una lectura muy próxima al S/Z de Barthes (1970): los textos legibles y los textos escribibles permiten la figuración de una escritura sobre la lectura, la reescritura y una nueva lógica de producción de sentidos.

Santiago reformula esta gestualidad de la conflictiva representación de lo real en la escritura en las intervenciones del narrador que discurre sobre el armado de la novela dando cuenta con marcas de oralidad de una transcripción testimonial y figurativa de las voces. “Instituir el nombre de Dios equivale a imponer el código lingüístico en el cual su nombre circula con evidente transparencia” (2000, p.65). El entrelugar geográfico se muda a una espacialidad del atrás, contra escena sin transparencias de una escritura por venir “estoy parado, atrás de la silla en la que estás sentado escribiendo, y leo en el bloc... Volvés al escritorio y empezás a escribir de nuevo pidiéndome ayuda... pedís help en la elaboración de ese capítulo inicial de la novela” (2004, p.84). La crítica de las influencias expone su doblez más sarcástico en la deconstrucción del binomio de tradición y ruptura. El entrelugar escriturario es un modo de producción más allá de la repetición: “Seguís riéndote de mí y yo pensando cuán falsas son las novelas que sólo

transmiten la continuidad de la acción pero nunca transmiten la discontinuidad de la creación” (2004, p.93). Lo que era una especulación crítica en el ensayo inicial se materializa en el hacer escriturario de los personajes desclasados en *Stella Manhattan*.

El cosmopolitismo de los pobres, los exiliados y los expulsados del sistema político: la única manera de no perder la guerra “frente a la pared blanca” (2004, p.93) es crear un universo narrativo que permita religar en el entrelugar de la ficción los no lugares del silencio del narrador y su divergencia. El modo de intervención es la carcajada del personaje que reescribe las razones de Machado de Assis en *El alienista* (1882). A la pregunta sobre la naturaleza de la Casa Verde y su paradoja de manicomio del adentro o cárcel desdibujada del afuera se suma el escritorio de autor. “El arte no es espectáculo. Como vos, Machado de Assis tenía razón” (Santiago, 2004, p.90). La mascarada y el disfraz constituyen el acto mismo de la escritura (“Anotás en un rincón del papel que necesitás desarrollar un paralelo entre la arquitectura urbana de la ostentación en Venecia y la arquitectura urbana de lo útil en Amsterdam” [2004, p.90]) En esta zona de la novela hay una referencia explícita en los términos de una palabra polémica con los modos de representación del modernismo brasileño. El fragmento y los quiebres en el sentido unívoco de los cuerpos y su pastoral instala otras imágenes. La prosa teatraliza el lenguaje del espectáculo y expone personajes que pueden entrar y salir de los espacios de la locura y la cordura sin la privacidad de los modos del ocultamiento.

El germen crítico del que habla Benjamin está vinculado a las identidades móviles que se enuncian incipientes en el texto de 1971 y se radicalizan en la ficción narrativa de 1985. La materialidad de la resistencia de los cuerpos se inscribe en las obras de arte que colecciona el profesor Aníbal. En ese diálogo, entre el maestro y el discípulo, se organizan los objetos que funcionan como claves alegóricas. “El resto era circunstancial y por lo tanto desprovisto de interés” (Santiago, 2004, p.133). El diseño de los protocolos de una crítica inmanente de Benjamin permite leer en clave ideológica el desafío político de la lectura de Santiago contra un modelo explicativo, “tradicional y reaccionario cuya única originalidad es el estudio de las fuentes y de las influencias” (Santiago, 2000, p.68) El entrelugar geográfico y espacial se inscribe como restos materiales de las culturas metropolitanas en los cuerpos de la modernidad urbana. En la presentación de la novela, Santiago apela a las alegorías del espacio interior para referir el arte de la construcción de sus personajes en clave subjetiva.

Cada personaje tendría el formato y la forma de una bisagra. Sin bisagras, puerta y ventana son paredes. Eduardo es Eduardo. Gracias a las bisagras, las puertas y ventanas se abren y conducen a otras habitaciones, paisajes, seres humanos y mundos. Eduardo es Stella Manhattan. (2004, p.11)

La representación prefigura el desarrollo de la ficción en el diálogo del capítulo cuarto que se inaugura con una puerta abierta cuando Marcelo entra en la casa del profesor Aníbal. Este punto de partida implica un quiebre narrativo en el que se confronta el modo modernista de representación del arte con las nuevas configuraciones de la vanguardia. La palabra convoca nuevas escenas: “No es tan viejo como me lo imaginaba. Por las cosas que escribe da impresión de ser un viejo decrepito” (Santiago, 2004, p.127). La conversación expone las contingencias de las confrontaciones entre dos generaciones, aunque gira, fundamentalmente, en torno a los modos de representación, el *tacto* se impone sobre la hegemonía de la mirada del espectador. La narrativa se figura en primera persona atravesada por las tensiones y las ambivalencias propias de una enunciación en la que se juegan los sentimientos y las temporalidades de la experiencia desde la perspectiva de aquello que refracta en el cuerpo propio y lo disuelve.

“¿Son grabados de Albers, no?” ... Me gusta Albers. Me recuerda a Lygia Clark. Sólo que, en su serie de los “Bichos”, Lygia fue más lejos, mezcló la precisión geométrica de Albers con la sensualidad orgánica de las muñecas de Bellmer. Albers se quedó siempre en los juegos tridimensionales dentro de la superficie bidimensional. Lygia descubría el pliegue que deja que las superficies planas se muevan con la ayuda de las manos del espectador. Los ojos vienen para aprender la combinación que se consiguió. ... “Lygia requiere primero el tacto del espectador”, continúa Marcelo, “sólo después la visión”. (Santiago, 2004, p.133)

La materialidad de los detalles ilumina una escena en donde se estructuran dos corredores de lectura y de escritura: los bichos desarticulados, la sensualidad orgánica de las muñecas desmontadas por sus partes y los juegos de una dimensión en tres escalas de la realidad. La combinación de la obra instituye una nueva materia al resto como totalidad de un fragmento. Solo se puede percibir el arte con el tacto y su divergencia. El cuerpo cortado en pedazos se vuelve tangible en el simulacro de inquisición y juicio que clausura la trama, entre la proclama de un folleto y los chismes de la vecina y el marido sobre los comunistas: “Quedate tranquilo que a este lo matan” (Santiago, 2004, p.283). El cuadro cierra la página narrativa “Narrador y personajes plegadizos, homenaje a los ‘Bichos’ de Lygia Clark y a ‘La Poupée’ de Hans Bellmer” (2004, p. 284). El desplazamiento de la lógica surrealista a una percepción de figuras desarticuladas en el espacio mismo de la realidad se inscribe como un desplazamiento del desarrollo inicial del entrelugar. La figuración racial de 1971 deviene en las identidades móviles de los personajes y una percepción disímil de la sexualidad.

Quiero hacer un poema, un libro, donde la aprehensión por el tacto sea lo que importa. Pedir al lector que tome las palabras con las manos para que las sienta como si fueran vísceras, cuerpo amado, músculo ajeno en tensión. Que las

palabras sean flexibles, maleables al contacto con los dedos, así como antes, en la poesía clásica, eran flexibles y maleables al ser sorprendidos por la inteligencia. Quiero que la polisemia poética aparezca en forma de viscosidad. Que no haya diferencia entre tomar una palabra del papel y una bolita de mercurio de la mesa. (Santiago, 2004, p.134)

Hay un modo particular de percibir cuerpos, escritura e identidades móviles. El proyecto narrativo se lee a contrapelo en el mismo archivo del mundo y su mímesis. Las herramientas son variables y las fronteras se desplazan en una nueva estética entre los cuerpos y su animalidad. Las metáforas de la violencia política se resignifican en el cruce de la masculinidad heroica y decimonónica de los guerrilleros. Los personajes son bisagras de otros personajes. Simulaciones entre los bichos y las muñecas: una interpelación al brutal silenciamiento de las diferencias. Si bien el sistema literario latinoamericano había apelado en sus formas más complejas a la categoría de heterogeneidad para dar cuenta de lo múltiple y lo variado, la pastoral sexual continuaba ordenada en las ficciones fundacionales y las transgresiones al tabú se pagaban con la condena al olvido y sus soledades.

Silviano Santiago organiza otra categoría que le permitirá desplegar las diferencias: el entrelugar inscribe la visibilidad de los homosexuales. Reformulo en este punto la categoría de “literatura divergente” diseñada por Antonio Cornejo Polar (1982) ante la urgencia de constituir una crítica con signo latinoamericano capaz de leer la conflictividad implícita en una literatura producida por sociedades internamente heterogéneas⁶. Los personajes en la novela cosmopolita de Silviano Santiago iluminan un nuevo punto de conflicto en la disputa por la lengua, la escritura y el territorio. Son divergentes e incómodos frente a la tradición modernista de la representación de la alteridad. Los registros de lo masculino se cruzan y también se contraponen. La estética de Santiago permite desvaríos de fronteras. Los opuestos se sostienen en el mismo lugar de paso: la ciudad de Nueva York, sus violencias y sus abismos.

La teatralidad de los cuerpos en danza sobrevive a la puesta en escritura de los cuerpos muertos. *Stella Manhattan* instala una nueva rugosidad en visible contraste con la escala de la diferencia inicial. Desde la posición de voz de autor los pueblos indígenas configuraban el colectivo más extraño en los términos lingüísticos. “Evitar el bilingüismo significa evitar el pluralismo religioso y significa también importar el poder colonialista. En el álgebra del conquistador, la unidad es la única medida que cuenta” (Santiago, 2000, p.65). El escenario narrativo de la novela es la ciudad de Nueva York en 1969, los cruces de la lengua única devienen en identidades sexuales no binarias. “Stella Manhattan, alias Eduardo da Costa e Silva, con traje de Bloomingdale’s, camisa de cuello abotonado y

corbata a rayas verticales de los Brook Brothers, llegó hace un año y medio mal vestido, miedoso y deprimido a Nueva York” (Santiago, 2004, p.29). Es él y ella a la vez.

En la presentación de la novela, Santiago hace una especial referencia a la construcción divergente de los personajes: “No tendrían identidad fija: cada uno a su manera, sería múltiple” (2004, p.11). Más allá de las lógicas binarias de género, los personajes migran entre nombres e identidades. “Lacucaracha, llamado Paco, bautizado como Francisco Ayala, era un cubano escapado de la isla al inicio de la década, bien gusano y anticastista, que eligió Nueva York en lugar de Miami” (2004, p.43). Se trata de siluetas identitarias internamente contradictorias ancladas en el conflicto. En las figuraciones de las mezclas gramaticales entre el inglés y el portugués se definen los rasgos de una cultura política del mestizaje. Si bien Cornejo Polar había instalado la imposibilidad de las suturas homogeneizadoras en su apuesta por la divergencia, es en la posición radicalizada de Santiago desde la cultura brasileña donde se pueden percibir las aristas múltiples del conflicto de las diferencias. Lo sexual reconfigura lo étnico en la utopía de “unidad y pureza” del ensayo del 71 a la vez que instala nuevas escalas de ruptura.

Stella Manhattan rompe las fronteras explicativas del género sexual en clave de feminismo: “No es una paradoja”, se exalta Marcelo (2004, p.135)⁷. Más allá de la ortodoxia dominante, el arte configura objetos que desafían el equilibrio entre dos fuerzas contradictorias: literalmente va en contra de la *doxa* instalada en una tradición haciendo énfasis en esa diferencia. Santiago pone en circulación un conjunto de verdades como objetos y personajes desarticulados que desafían las creencias ortodoxas, pero no las sustituye, sino que, por el contrario, crea una nueva situación en la que los personajes pueden entrar y salir de sus configuraciones corporales.

La diferencia entre la loca y el heterosexual es que éste –sea hombre o mujer– ya tiene estilos de vida codificados, y el proceso por así decir de madurez no es nada más que asumir uno de ellos estilos ya perfectamente plasmados por generaciones pasadas. Es por eso, continuaba Marcelo, que el heterosexual es tan poco inventivo cuando llega a la edad de la razón, habla la lengua de casi todos, mientras que la loca alcanza la madurez por constante ejercicio de la imaginación en libertad, inventando cada día su lenguaje. (Santiago, 2004, p.217)

Ese entrelugar de la diferencia no devuelve a cada personaje su individualidad sino su juego. La idea de juego aparece sobre el final del ensayo de 1971 vinculada a un opuesto que se define como sacrificio en clara referencia a la pastoral cristiana. Completan la colección de confrontaciones binarias “la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión –allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual

antropófago de la literatura latinoamericana” (Santiago, 2000, p.77). El juego de intercambios múltiples funda una tradición más allá de los modelos binarios. La escritura de la novela se construye sobre otra escritura y es en este punto en donde organiza su máquina de sentidos superpuestos. La novela de Aníbal se escribe en el diálogo con Marcelo; la desaparición de Eduardo se escribe en el reporte policial y la muerte de las víctimas se escribe en el documento inquisitorial. La reparación memoriosa se inscribe en una obra segunda, croquis y espectro de la primera a la vez que recupera un narrador para personajes. Hay una explícita rememoración a los montajes corpóreos de los personajes, mezcla de bichos plegadizos y muñecas sexuadas entre las obras de Clark y Bellmer.

Sobre el final de una lectura desmontable del entrelugar como aparato productor de sentidos y personajes, recupero la categoría de Rita Segato sobre la movilidad de género. En su estudio sobre el politeísmo afrobrasileño y la tradición arquetipal, afirma que los individuos pueden “en momentos diferentes y de acuerdo con la situación, invocar distintos componentes de género que forman parte de su identidad y, de este modo, pasar fluidamente de la identificación de una categoría de género a otra” (2021, p.374). Segato habla de una sexualidad no esencialista frente a la composición fija e inmutable de lo biológico. Sumo la condición cosmopolita del desplazamiento de los personajes de Silviano Santiago en la creación de una obra que interpela, por igual, las figuraciones del género y las modulaciones heroicas de la militancia política. La resistencia se articula en la bisagra del pasaje en expansión de una obra más allá de la lógica binaria. La repetición se quiebra en la enunciación de Stella Manhattan cuando el ensayista deviene escritor.

La razón estética se construye en ese espacio intersticial del entrelugar de los personajes móviles donde *él* deviene pasaje y bisagra de *ella* sin los tonos romantizados de las ficciones heroicas. “Usted no conoce a los terroristas brasileños, se ve que no los conoce. Son todos unos putos” (Santiago, 2004, p.262). La divergencia se inscribe en la homosexualidad de los personajes. La identidad de lo ambiguo no es paradoja sino una tensión sostenida en lo incierto. El relato que sigue “es de exclusiva responsabilidad de la sección de desaparecidos de la policía de la ciudad de Nueva York” (Santiago, 2004, p.265) en tanto narrador que adivina su propia destrucción. La antropofagia expone su revés imposible y clausura la utopía del entrelugar porque, una vez más, el poder devora las posiciones más débiles. Entre el documento del interrogatorio y el testimonio de las víctimas se sostiene el umbral de obra inconclusa entre mundos complejos. *Stella Manhattan* es bilingüe en el sentido de su divergencia sexual y política. Es un texto segundo que se organiza sobre el croquis del primer texto en el recorte de la realidad que

representa. Entre el nombre del personaje y el nombre de la ciudad que habita, expone los restos de un cruce imposible de los cuerpos con las lenguas diversas y desarticuladas de la incierta otredad de la violencia.

Referencias

1. Con ello está dado el principio romántico fundamental de la teoría del conocimiento del objeto. Todo lo que está en el absoluto, todo lo real piensa; puesto que este pensamiento lo es también de la reflexión, solo puede pensarse a sí mismo, o más exactamente, solo su propio pensamiento; y porque este propio pensamiento es una sustancialidad plena, se conoce a sí mismo a la vez que se piensa (Benjamin, 2000, p.86).
2. El problema de la crítica inmanente pierde su carácter de paradoja en la definición romántica de ese concepto, según la cual este no se refiere a una evaluación de la obra, para la que sería contradictorio ofrecer un patrón inmanente. La crítica de la obra es más bien su reflexión, que obviamente no puede sino proceder a desarrollar el germen crítico que le es inmanente a la obra misma (Benjamin, 2000, p.117).
3. Sigo la traducción al español de Adriana Amante y Florencia Garramuño del año 2000. El ensayo fue escrito originalmente en francés en marzo de 1971.
4. Sigo la traducción de Florencia Garramuño, 2004. Buenos Aires: Corregidor.
5. Los personajes de la novela no podrían ser solo brasileños. La gracia estaba en ubicar compatriotas en la escena cosmopolita de Nueva York y ver cómo reaccionaban. Retratar no solo el viejo cosmopolitismo de los ricos y de los funcionarios del Estado brasileño, de que es ejemplo hasta nuestros días Joaquim Nabuco, sino también el nuevo cosmopolitismo de los guerrilleros exiliados o mutilados por la represión, de los pobres del tercer mundo y de los rechazados por la intolerancia del comportamiento. ...También el cosmopolitismo de los perseguidos por los militares, que intentaban hacer amigos y aliados en tierras extrañas, y finalmente el de los homosexuales latinoamericanos que por la intolerancia de la familia y del medio machista y patriarcal eran lanzados al extranjero por las aventuras del avión y del azar (Santiago, 2004, p.10).
6. El problema debe plantearse en otros términos, por cierto. En lo esencial, discutiendo el carácter imprescindible de la categoría de unidad, que como se habrá comprendido es casi sinónimo de parcialidad y fragmentación, y postulando la opción de encarar objetos definidos por su multiplicidad heterogénea. En este sentido, la crítica literaria latinoamericana tendría que habituarse a trabajar, en consonancia con su materia, sobre objetos internamente contradictorios. No está de más recordar que para ello existe el método dialéctico. Pero si el planteamiento teórico es relativamente claro, esto no implica, en modo alguno, que su realización concreta sea sencilla. No está definido ni remotamente el modo como pueda investigarse sobre sistemas literarios profundamente divergentes, que incluyen desde la oposición entre escritura/oralidad hasta la realización de conceptos antagónicos acerca de lo que es o no es la producción literaria, pues la solución más expeditiva, consistente en el estudio por separado de cada sistema, no parece ser la más correcta (Cornejo Polar, 1982, p.38).
7. El feminismo surgió, entonces, como protesta, contra esa exclusión, y su objetivo era eliminar "la diferencia sexual" en la política, pero para ello debía expresar sus reclamos en nombre de "las mujeres" (que a nivel del discurso eran producto de la "diferencia sexual") y, en la medida en que actuaba por "las mujeres", terminaba reproduciendo la misma "diferencia sexual" que quería eliminar. Esa paradoja –la necesidad de aceptar y de rechazar al mismo tiempo la "diferencia sexual"– fue la condición constitutiva del feminismo durante su larga historia. En 1788, Olympe de Gouges, que más tarde se ganaría su lugar en la historia del feminismo como autora de la Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana (1791), reconoció la dificultad de superar esta paradoja. ...En un tramo dedicado a los efectos nocivos para la sociedad de la búsqueda de la ciencia y el conocimiento por parte de los artesanos y comerciantes (empujados por su ambición a querer escapar de su sitio y oficios acostumbrados, con peligro para el orden social), interrumpe su diatriba en el siguiente comentario: Si voy más allá sobre este asunto, llegaré demasiado lejos y me atraeré la enemistad de los nuevos ricos, quienes, sin reflexionar sobre mis buenas ideas ni

apreciar mis buenas intenciones, me condenarán sin piedad como una mujer que solo tiene paradojas para ofrecer, y no problemas fáciles de resolver (Scott, 2012, pp. 19-21).

Bibliografía

- Benjamin, W. (2000). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Península.
- Benjamin, W. (2016). *El Narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Cornejo Polar, A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Santiago, S. (2000). El entrelugar del discurso latinoamericano. En Amante, A. y Garramuño, F. (selección, traducción y prólogo). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña* (pp. 61-77) Buenos Aires: Biblos.
- Santiago, S. (2004). *Stella Manhattan*. Buenos Aires: Corregidor.
- Scott, J. (2012). *Las mujeres y los derechos del hombre. Feminismo y sufragio en Francia, 1789-1944*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Segato, R. (2021). *Santos y daimones. El politeísmo afrobrasileño y la tradición arquetipal*. Buenos Aires: Prometeo.

Fecha de recepción: 19 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 21 de junio de 2021

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa)

: No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



LA CADENCIA *EROICA* DE LA ARRITMIA EN DIANA BELLESSI
THE *EROICA* CADENCE OF THE ARRHYTHMIA OF TIME IN DIANA
BELLESSI'S POETRY

Resumen

Con el retorno a la democracia, el campo literario local experimentó un fenómeno inédito: la proliferación –señalada por Alicia Genovese en *La doble voz* (1998)– de literatura escrita y firmada por mujeres. En esos años, la poesía argentina dio lugar a otro acontecimiento notable, aunque poco estudiado por la crítica: plegados e insinuados entre los versos, o explícitamente desplegados en ellos, aparecieron con mayor sistematicidad en la superficie textual huellas, rastros de sensibilidades, cuerpos, afectividades y deseos lesbianos que comenzaron a modular una voz múltiple y heterogénea. Por ser el primer poemario publicado en Argentina en el que la manifestación del deseo y los cuerpos lesbianos irrumpe sin máscaras, sin eufemismos y –novedosamente– en tono celebratorio y desafiante, *Eroica* (1988), de Diana Bellessi, se constituyó como un hito de este fenómeno.

En este trabajo, por un lado, revisito algunas lecturas fundamentales de este libro por parte de la crítica con el propósito de aportar otras perspectivas desde las cuales leer el imaginario lesbiano y su (re)presentación. Por otro lado, propongo indagar la relación de imbricación entre la aparición en la superficie textual de una voz lesbiana que se (auto)afirma y las modulaciones de la temporalidad, a partir del análisis de los *tempos* de la escritura y el ritmo del poemario. Llevaré adelante esta exploración a partir del trabajo con las figuras de la arritmia, el instante, la discontinuidad, y la temporalidad circular.

Palabras clave: Poesía argentina; Bellessi; Afectividad lesbiana; Ritmo; temporalidad

Abstract

With the return to democracy, the local literary field experienced an unprecedented phenomenon: the proliferation - noted by Alicia Genovese in *La doble voz* (1998) - of literature written and signed by women. In those years, another remarkable event occurred, although little studied by critics: folded and insinuated among the verses, or explicitly deployed in them, traces of lesbian sensibilities, bodies, affectivities and desires that began to modulate a multiple and heterogeneous voice appeared with greater systematicity on the textual surface of Argentinian poetry. *Eroica* (1988), by Diana Bellessi, was the first collection of poems published in Argentina in which the manifestation of lesbian desire and bodies burst forth without masks, without euphemisms and in a celebratory and defiant tone. That is why it became a milestone of this phenomenon.

In this paper, on the one hand, I review some fundamental critical readings of this book in order to provide other perspectives from which to read the lesbian imaginary and its (re)presentation in *Eroica*. On the other hand, I propose to investigate the intertwining relationship between the appearance on the textual surface of a lesbian voice that (self-)affirms itself and the modulations of temporality, based on the analysis of the *tempo*s of the writing and the rhythm of poems. I will carry out this exploration by working with the figures of the arrhythmia, the instant, the discontinuity, and the circular temporality.

Keywords: Argentine poetry; Bellessi; Lesbian affectivity; Rhythm; Temporality

Introducción: la emergencia de una voz como irrupción de un *êthos*

En Argentina, las poéticas de la década del ochenta trabajaron con un lenguaje que estuvo comprometido con el exterminio y el silencio (Monteleone, 1996), un lenguaje que produjo y sostuvo estigmas para respaldar una política de Estado abocada a desaparecer cuerpos disidentes que “subvertían” la moral política, económica, sexual, impuesta por la dictadura militar. Con el retorno a la democracia, junto a la reaparición de ideas, voces y palabras que habían sido acalladas, el campo literario local experimentó un fenómeno inédito hasta entonces: la proliferación –señalada por Alicia Genovese en *La doble voz* (1998)– de literatura escrita y firmada por mujeres. En esos años, la poesía argentina dio lugar a otro acontecimiento notable, aunque poco estudiado por la crítica: plegados e insinuados entre los versos, o explícitamente desplegados en ellos, aparecieron con mayor sistematicidad en la superficie textual huellas, rastros de sensibilidades, cuerpos, afectividades y deseos lesbianos que comenzaron a modular una voz múltiple y heterogénea, a partir de la obra de poetisas insoslayables como Susana Thénon, Hilda Rais, Mirta Rosenberg, Susana Villalba y quien aquí nos convoca, Diana Bellessi.¹ Sin embargo –hasta hace pocos años– este fenómeno había sido advertido casi exclusivamente en la obra de Bellessi por los estudios de poesía que se enfocaban en la producción de los ochenta, fundamentalmente a partir de la publicación de *Eroica* (1988), primer poemario publicado en Argentina donde la manifestación del deseo y los cuerpos lesbianos es ineludible. Allí irrumpe sin máscaras, sin eufemismos y –novedosamente– en tono celebratorio y desafiante, el erotismo, la pasión y el amor entre mujeres: “El Magnificat /sale de tu boca /Corre por canales /de aire líquido /y leche/entre los labios /de la concha /el matorral de pelo azafranado /Magnífica yegua /que me lleva en su salto” (p. 355).²

Sin dudas, *Eroica* rompe el histórico pacto de silencios, clandestinidad y/o (s)exilio que signaba la vida de lxs sujetxs sexo-disidentes, y que en palabras de Ann Cvetkovich (2018) constituyó el motivo por el cual “las culturas gays y lesbianas suelen dejar huellas efímeras e inusuales” (p. 10). La bibliografía crítica que abordó la obra de Bellessi señaló respecto de *Eroica* este gesto y celebró –parafraseando a Jorge Monteleone (1996)– la exploración poética de una “nueva subjetividad”. Quiero destacar, sin embargo, que estos discursos críticos coincidieron en leer la manifestación del deseo lésbico en este

poemario asociándola casi exclusivamente a dos aspectos que se vinculan entre sí y que constituían inquietudes fundamentales en los debates que cierto sector de la teoría literaria feminista desplegaba desde los setenta: por un lado, la relación entre la “sexualidad femenina” y la relación materno-filial; por otro lado, la relación entre la categoría “mujeres” y la “feminidad”.³ Respecto del primer punto, en *La doble voz*, Genovese sugiere: “La memoria de un ‘amor primero’, el amor de la hija hacia la madre, constituye un topos de la escritura de Bellessi [...] el deseo hacia otra mujer ha sido desterrado por la ley del padre [...] Amar a otra mujer sería para Bellessi retomar aquella esfera imaginaria, la manera de volver a ese hilo amoroso, hebra cortada por la interferencia del padre” (1998, p. 101). Respecto del segundo punto, Susana Reisz (2000) sostiene que “*Eroica* da vida a un sujeto femenino (en el sentido fuerte del término) que se dirige a un objeto deseado del mismo género” (p. 118), y en la misma línea Monteleone afirma que al “emplazar el dialogismo amoroso por vía del erotismo lésbico, la poesía de Diana Bellessi explora esa constitución de subjetividad femenina de un modo absoluto, radical y necesario” (1996, s/p). En sintonía con los paradigmas teóricos dominantes de la época en que se publicó *Eroica*, las lecturas críticas de las afectividades lesbianas que recorren el poemario se abocaron entonces a señalar el supuesto enlace entre esta *orientación* singular del deseo y el amor madre-hija, y/o la apuesta a una constitución radical y absoluta de una subjetividad femenina.

Transcurridas ya varias décadas y tomando en consideración los aportes que desde los noventa desarrollaron los estudios *queer* y lesbianos⁴, sostengo que dichas lecturas de lo lésbico –si bien habilitadas por el texto– clausuran la posibilidad de leer en el poemario las múltiples interrupciones que este deseo instaura respecto de la supuesta relación de pertenencia y correspondencia entre “lo femenino”, “las mujeres” y “lo lesbiano”.⁵ Por otra parte, naturaliza una perspectiva crítica según la cual, leer la manifestación de afectividades lesbianas concerniría meramente a las formas de representación de una orientación específica del deseo o de una identidad sexual. En ese sentido, propongo leer los cuerpos, las afectividades, el deseo y el imaginario lesbianos que recorren *Eroica*, como inflexiones constitutivas de un incipiente *éthos* lesbiano (Cano, 2015) que subvirtió la organización estética, ética y política del cuerpo poético local: “como modo de ser y de habitar la existencia, el tortismo constituye una mirada del mundo y nos proporciona una lengua, es decir, una manera de narrar(nos) y

fantasear(nos), de posicionarse en el juego de lo (im)posible” (p. 81). Desde una perspectiva crítica afín, a partir de una lectura de las “ficciones lesbianas” en la narrativa argentina de los siglos XX y XXI, Laura Arnés (2016) propone el concepto de “voz lesbiana”, que designa “una primera persona que tiene el potencial de desestabilizar los grandes relatos porque habilita la posibilidad de pensar el poder... no solo en relación con la heteronormatividad sino en términos de control acústico: quién puede hablar, qué se puede decir, qué se puede escuchar” (pp. 16-17). En este sentido, encuentro sugerentes resonancias entre esta concepción de la voz y los estudios de Henri Meschonnic en torno al ritmo en el discurso poético: “lo que yo entiendo por ritmo ya no se opone al sentido, es la organización continua del lenguaje por un sujeto... la voz restablece allí la corporalidad, la gestualidad en el modo de significar” (2007, p. 148).⁶

Quisiera entonces proponer una relectura de *Eroica* haciendo hincapié en la relación de entrañable imbricación entre la aparición de una voz lesbiana que explota – deseante, desafiante– en la superficie textual y se (auto)afirma, y las modulaciones de los *tempos* de la escritura y el ritmo, entendiéndolos desde las coordenadas expuestas, a partir de la desarticulación de la oposición forma/contenido.

Invocación a un linaje: poéticas de la transgresión

En línea con lo que Kosofsky Sedgwick (1991) denominó “epistemología del closet” –según la cual los saberes y subjetividades del siglo XX están estructurados por las dicotomías relativas a la (homo/hetero)sexualidad que se dirimirían en última instancia en los pares saber/no saber, ocultar/mostrar, callar/decir–, a partir de la publicación de *Eroica*, Diana Bellessi fue identificada por ciertos sectores de la crítica como parte de un género literario emergente que podría denominarse “poesía lesbiana”.⁷ Sin embargo, la poeta se mostró en muchas ocasiones precavida, incluso reticente a aceptar esta nomenclatura:

Pensemos en una... poeta lesbiana... sus libros o algún libro en particular que la instala en un pequeño sitio paradigmático que por algún tiempo sirve de modelo y espejo. ...Valiosa su coraza y su recorte temático porque le han permitido permanecer viva, aprender, apropiarse y hasta originar algunas formas propias de representación ...Puede también que la productora de textos para seguir viva deba abandonar la coraza. (Bellessi, 1996, p. 35)

Si bien este poemario efectivamente fue (y aún hoy es) modelo e inspiración para muchxs poetas que en las décadas siguientes continuaron hilvanando en sus versos diversas manifestaciones de afectividades lesbianas que antes borraban o enmascaraban en sus producciones,⁸ considero que el riesgo que se corre al instalar la categoría “poesía lesbiana” es el de cristalizar un deseo e inmovilizar el dinamismo del gesto poético. En ese sentido, la lógica del *coming out* que subyace a las lecturas críticas signadas por la “epistemología del closet” supone, como afirma Butler (2000), una esencialización de la identidad lesbiana a partir de la producción discursiva de una supuesta interioridad sexual de lx sujetx de enunciación (interioridad que quedaría expuesta al “salir del closet” o se escondería al “quedarse adentro”). Sin embargo, como desarrollaré más adelante, la voz lesbiana de *Eroica* desborda cualquier aspiración a delimitar los contornos de una supuesta “nueva subjetividad” de enunciación y a definir sus atributos. Creo que la temprana preocupación de Bellessi respecto del armado de una *coraza* es tanto política como literaria: *Eroica* urde poesía y deseo para constituir una trama indócil que se resista a ser absorbida por cualquier lógica taxonómica, incluso la de los géneros literarios.

Quiero sugerir entonces que, más que una salida del closet literario por parte de una subjetividad lesbiana, lo que acontece en este poemario es –como adelanté en la introducción– la figuración de un *êthos* que circula vigorosamente en la escritura: lo lesbiano se vuelve cuerpo, voz, respiración, ritmo que atraviesa una literatura predominantemente heteronormada y le arrebató su fantasía reguladora de una exclusiva (y excluyente) heterosexualidad. Sin embargo, la voz lesbiana se articula a partir de una tensión. La coraza a la que refiere la poeta es necesaria para apropiarse de una lengua que no nombra ciertas condiciones de existencia y de producción literaria; pero, a su vez, puede convertirse en una trampa si, como condición de su legitimación, la voz se cristaliza y pierde su cualidad de transgresión poética. En ese sentido, en el prólogo a la antología de poetas norteamericanas que compiló en 1984 titulada *Contéstame, baila mi danza*, Bellessi explicita la importancia que tiene para la producción y la circulación de las memorias de las minorías el hecho de reconocerse y sentirse parte de una historia, de una genealogía. Se refiere a las poetas que tradujo como “parte de mi linaje” (p. 11), “poetas mujeres... contemporáneas de extrema artísticidad y al mismo tiempo ‘fuera de la ley’ ...en su revisión del mundo cultural otorgado” (p. 10). Como traductora y como poeta, las memorias y las voces que pone de relieve Bellessi y las genealogías que conecta en

el recorrido de su obra, son las de aquellxs que están fuera de la ley: formas de vida precarizadas, cuerpos que suelen quedar fuera de los textos, comunidades que dependen de la transmisión oral de sus memorias (mujeres, lesbianas, pero también indígenas, migrantes, pobres, entre otros). Su escritura, lejos de ser un instrumento para cristalizar la memoria de las minorías y estabilizar sus relatos arrebatándoles la tradición oral que en muchos casos los caracteriza, busca contaminarse de los matices del habla (Monteleone, 1996), y trastorna los presupuestos del dispositivo de la escritura que históricamente funcionó como tecnología para vehiculizar las memorias oficiales de las naciones.

Eroica es, como señaló lx poeta Gabby de Cicco (1998), una “épica lésbico-feminista” (s/p); invoca a las minorías y apela a la alianza de los cuerpos marginados para rebelarse, conciliarse con toda perversión que rompa la entropía de una ley que se depone (p. 359). Y este gesto es constitutivo de la voz lesbiana que se gesta en los ochenta: una voz que no se repliega sobre sí, sino que se abre, invita, atraviesa, se sabe parte de un texto/cuerpo/pueblo común: “El texto /el cuerpo común avanza /y elige /la sutileza de la piedra /para ser /un Pueblo /que cruza la gran distancia” (p. 329). Desde una poética herida por la dictadura y en contra de la “voluntad de olvidar, a partir de la cual se van configurando los silencios históricos” (Canela Gavrilá citado en Flores, 2015, p. 72), en *Eroica* Bellessi despliega una voz y un *êthos* lesbianos que se escabullen del control acústico y que, como en sus otros poemarios, hacen de la memoria colectiva y popular “un instrumento y una mira de poder” (Le Goff, 1977[1991], p. 181).

Acceso poético a una imagen carnal

El poema que abre el libro a modo de *introito* se titula “Acceso a la imagen”, y como una puerta que señala su uso, indica en tono casi imperativo la inminencia de un único movimiento: “Entrar” (p. 315). Tempranamente el libro da cuenta de una de sus peculiaridades, señalada por Genovese (1998): “la utilización como material poético de una conceptualización que, en sentido estricto, podría pertenecer a la teoría literaria” (p. 102). ¿Quién accede a la imagen? ¿El “yo” que habita el poema y exige la imagen completa (p. 316)? ¿Lxs lectorxs, como testigos de la emergencia de un ícono? ¿O acaso el acceso solo puede acontecer en la interacción permeable entre el gesto de la escritura y el de la lectura? En todo caso, la inquietud con la que Bellessi abre el libro es la relativa

a la representación, pero la imagen a la que se accede cobra ahora cuerpo: al tiempo que adquiere densidad textual va modulando un espesor carnal sexual, que no disimula su carácter lesbiano: “Entrar / [...] carnal su centro /carnal el sueño /que la alude” (p. 317). En este punto, el tiempo de esta escritura es el puro presente. Alerta, entre acecho y asedio, esta voz aún casi impersonal ingresa en un “secreto bosque /en continuo estado /presente” (p. 315). Los primeros versos, brevísimos, son como pequeños y silenciosos pasos que se dan a ciegas, como quien prueba el suelo antes de descargar en él su peso. Sin embargo, pronto esa brevedad adquiere volumen, intensidad y velocidad cuando irrumpe, intempestivo, el deseo: “Pesado cuerpo /deseado /me desangra /Fauce a /fauce carnal /nos degollamos /y estoy adentro” (p. 316). El acceso implica ejercer una violencia contra los cuerpos “carnales” (desangrarse fauce a fauce, degollarse para entrar), pero también contra los cuerpos textuales (“el baluceo /el alfabeto /el idioma trozado /en digresión genial” p. 324). Esta cuota de violencia, el llamamiento a desangrar, a degollar la carne, a trozar el idioma y el alfabeto, pueden ser leídos en parte –como sugiere Molloy (1999) respecto de *La condesa sangrienta*– como respuesta a la violencia con la que los cuerpos y deseos lesbianos eran reprimidos y privados de verbalización por la cultura. En palabras de Bellessi, “la invisible trama del amor /amarra /lo que es /y lo que es *no*” (p. 328).⁹ Lo que aparentaría ser un mero juego retórico con las posibilidades lógicas del lenguaje, es de hecho un asunto central para las existencias lesbianas y su vínculo singular con la dimensión de la representación: decir que algo *no* es no es lo mismo que decir que algo *es no*. El sintagma “no es” sugiere que algo no existe aún. Pero el sintagma *es no* sugiere que la condición de existencia (por ejemplo, de un sujeto), es su propia negación. En ese caso, no basta con volver visible una subjetividad para reconocerla; primero, parafraseando a Butler (2010), esa vida debe ser *reconocible*.¹⁰ Considero que el *ser no* que aparece en el verso de Bellessi nombra la condición ontológica de lo abyecto (la negación social, política, estética que históricamente recayó sobre las existencias lesbianas) y sugiere un peligro muy presente en *Eroica* bajo las figuras del acecho, la presa, el terror al golpe: volverse visible, aparecer públicamente bajo el signo de la negación ontológica, expone a ciertos cuerpos a violencias múltiples y a su posible eliminación.¹¹

Pero a diferencia de la del citado texto pizarnikeano, la violencia se manifiesta en este poemario de manera horizontal entre los cuerpos, y es fuente de placer sexual

recíproco: la muerte y el dolor merodean, pero no acontecen. El ingreso que propone *Eroica* de los cuerpos lesbianos a la imagen, a la representación, se realiza entonces a través de un sugerente juego entre el placer y el dolor, el acecho y el salto, la medida y el exceso, el desborde en el espacio íntimo y en el espacio público, la danza y el terror. Estos cuerpos ingresan en la poética local a través de la expropiación y del uso inapropiado e inesperado de la violencia como resignificación sexual/textual de las fuerzas sociales de negación que borraron del discurso público su existencia: “Belfo bañado en sangre /rozando /los desfiladeros /de una orilla negada para siempre /salta /sobre las sábanas y relincha /mudo” (p. 325). Estos versos dibujan un movimiento doble: al mismo tiempo que dan cuenta de una diversidad de elementos que marcan las existencias lesbianas (la denegación, la clandestinidad, el silencio), los conjuran introduciendo la posibilidad del roce allí donde se mostraba inviable.

Quizás por eso el tacto es el sentido al que más apela este libro: “Los cuerpos /recuperan aquel /tocar /Rosa imperfecta del edén /vuelta temporal /amada para siempre /por su acceso /no a la ficción que tiembla /en su tantálica diadema /sino /al roce /del dedo /sobre tu pecho” (p. 379). El acceso al roce y a su representación vuelve temporal estas formas socialmente deslegitimadas del deseo, tornándolas a su vez susceptibles de ser historizadas, de volverse parte de la lengua, los textos, las historias y las memorias de una época. En ese sentido, la representación del deseo lesbiano que hace Bellessi es un gesto performativo de presentación, de hacer *presente* un deseo que disputa los sentidos de los relatos hegemónicos. Como Artemisa, Diana –su equivalente en la mitología romana– se posiciona como “la poeta que necesita representar algo de lo irrepresentable desde su particular sitio de exclusión, sin renunciar por eso a todos los recursos existentes dentro y fuera del lenguaje dominante” (Bellessi, 1988, p. 9). Quizás por eso el tono con el que en este poemario se representa el deseo lesbiano vacila entre la celebración, la reivindicación y la provocación, alejándose de los tradicionales modos de aparición discursiva de sexualidades disidentes, vinculadas a un tono confesional, cargado de culpa y vergüenza.¹²

Temporalidad háptica del cuerpo

La cadencia temporal del universo de *Eroica* no está marcada por el pulso regular, puntual, cronometrable de las agujas del reloj: no es el tiempo capitalista, en el que la duración es fragmentada milimétricamente, segmentada y asociada a procesos (re)productivos; en el que los cuerpos quedan subsumidos a dichos procesos y modulan su *tempo* prioritariamente en función de las necesidades rítmicas del sistema de producción. La cadencia temporal de este poemario la marcan los ritmos múltiples, desgarrados, caóticos, de los cuerpos en situación de ocio y placer junto a otros cuerpos: el sexo (“Delicada y fuerte mano /en cuya contemplación /descanso / entra en mí /violentos y rítmicos /pujan los dedos /el brazo entero” [p. 359, 360]); las danzas (“Déjame /que tome tu cintura /en este baile /la melodía es tuya /el ritmo /un recorte de las dos” [p. 391]); la intimidad (“Tocarla /sacro movimiento /sin exclusión”); las acrobacias (“Tragafuegos /piel aceitada de la cara /el pecho /contorsión de las piernas /como llamas en el aire” [p. 332]).

La cadencia de la voz sintoniza el pulso irregular de los cuerpos deseantes que invoca, capta la dimensión sensorial del acontecimiento y el placer, y apuesta (a lo Marcel Proust) por una temporalidad caprichosa e impredecible, como la disposición de las estrofas y los versos en las páginas:

Alterar
la duración del tiempo

Cesura
fractura
fusión de la materia

por deseo
y no por su cadena. (p. 420)

Fragmentados y alterados como la duración temporal y la cadena de la escritura, los cuerpos (devenidos en ojos, manos, lenguas, tetas, bocas, brazos) son el soporte somático de esta reconfiguración rítmica del tiempo, y se (des)articulan alrededor de una tensión que no los abandona: por un lado, la apuesta por representar los cuerpos de *mujeres* que aman y desean a otras *mujeres*; por otro lado, el desajuste carnavalesco que, cuando irrumpe, interrumpe la organización binaria del cuerpo sexo-generizado en una matriz heteronormativa: “el cuerpo entero /una máscara /menear preciso / [...] /Vírgenes intocables /travestis sobre el altar /la calle” (p. 333). En este poema titulado “Murga”, las fronteras entre la dimensión íntima y la dimensión pública del deseo se

desdibujan. La lengua poética vuelve reversible el cuerpo, exponiendo su interior: “Palpitar del parche /sagrado /músculo tendón /torsión del hueso /sagrado /omóplato tendón... /contorsión /sagrada /aleteo de diablos /mariposas en el pecho /palpitar de tetas /tatuadas /por el mar potente /de lentejuelas” (p. 331). Expuesta, excéntrica, la carne atraviesa y es atravesada por una voz lesbiana que, al evocar las escenas del baile popular en la calle, refracta el sentido de la imagen reenviándolo a las escenas eróticas entre sábanas. Y este fenómeno se produce también en sentido contrario. En *Eroica* el deseo lesbiano no designa la condición de una identidad sexual. Es, en todo caso, una voz que al cobrar espesor y ritmo se echa a circular entre dedos, lenguas, pezones, pero también se arroja a la calle, transita los pasillos de los ritos y los ritmos populares de manera tal que no resulta sencillo distinguir qué escena porta más erotismo, ni dónde la mirada deseante lesbiana circula con mayor intensidad.

Como quien baila murga, tiene sexo, hace acrobacias, participa (como presa o predador) de una violenta cacería, quien lee *Eroica* jadea: placer, ahogo, hiperventilación, dolor, fatiga, recorren su cuerpo y en ese contacto que enlaza el cuerpo de la escritura al de lxs lectoxs se produce, como afirma Francine Masiello (2013), la función ética de la poesía, la posibilidad del “yo” de dar al otro (o a lo otro) un lugar en “mí”. La cadencia a partir de la cual *Eroica* propone este encuentro se sostiene en una estructura rítmica de pulso fundamentalmente irregular: versos cortos se intercalan con algunos de mayor longitud, encabalgamientos abruptos de difícil lectura, disposición de los fragmentos de ciertos poemas en cuatro sectores de la página sin un patrón identificable, espacios en blanco que, además de instalar silencios de diversas duraciones, son huecos, agujeros que insinúan una escritura herida.

Si la oralidad y el habla característicos de la obra poética de Bellessi remiten a un constante y sutil trabajo con la respiración (Monteleone, 1996), la arritmia –como fenómeno corporal/textual que altera la cadencia natural del proceso de inspiración y espiración– es una figura clave para dar cuenta del ritmo del poemario y su labor temporal. No como anomalía de un cuerpo/corpus que se debe regular, sino como multiplicidad rítmica no medible ni previsible, que aparece como contrapunto de una alteración corporal/textual/sexual: “el latido acelerado /del corazón /Mirar /los pezones enhiestos / [...] /la yugular henchida /bajo el chupón / [...] /su pérdida /de significado

/puntual” (p. 324). Si la arritmia instala en el poema un hiato, una pausa (Masiello, 2013), la lengua poética de *Eroica* no solamente horada con sus jadeos las omnipresentes y constrictivas retóricas de la elocuencia, sino que rompe el pacto social de puntualidad que se espera de los cuerpos para instalar otros ritmos y expulsar, a través de espasmos, el tiempo regular de los relojes y de los ciclos –invariables y sin matices– de la vida.¹³

La discontinuidad del instante y la circularidad temporal

El hiato y la pausa, además de ser atributos de la arritmia, se asocian a una peculiaridad tanto gráfica como semántica que se manifiesta frecuentemente en el poemario y que, siguiendo a Meschonnic, constituye también el ritmo de *Eroica*¹⁴: la discontinuidad. Como desarrollé previamente, la discontinuidad se manifiesta gráficamente como cortes de verso abruptos, huecos y desplazamientos entre las estrofas, disposición impredecible de los elementos en la página. Pero también, se manifiesta en la recurrencia de una poética dialogada, donde se interrumpe el habitual monólogo de una sola voz: “– No hay, dijo /– ¿Ni siquiera en el fragmento? /– No. /– ¿En el polvo leve del instante? /– No hay completud” (p. 337). En esta alternancia de voces se rompe la ilusión del carácter monolítico y continuo de la voz (de cualquier voz); pero, además, queda expuesta y agrietada la ficción constitutiva de la subjetividad moderna: la identidad en tanto aspecto abarcador, aglutinante y totalizante respecto de un “yo”. A través de este diálogo –que se produce en un escenario cargado de intimidad–, las amantes asumen la incompletud como condición ontológica, no únicamente de la propia subjetividad sino del lazo amoroso, desafectándose así de la promesa de complementariedad y completud corporal, sexual, espiritual, emocional, que sostiene las narrativas románticas de la heteronormatividad, donde los cuerpos juntos delinean un *continuum* inquebrantable. En *Eroica*, en cambio, es el carácter discontinuo de los cuerpos, del amor, del deseo, del tiempo y de la escritura el que abre un espacio para la efectiva aparición de la otredad (en este caso de la amada): “No hay para siempre /mas en cambio /hay /–¿Qué? /Hay Otra” (p. 346).

En cuanto a la dimensión temporal del poemario, una de las figuras clave para dar cuenta de ella es el instante. Como fragmento o recorte aislado, discontinuado de una secuencia, el instante es la figura temporal que no conforma series, que no obedece a la

dinámica de lo sucesivo ni de lo progresivo. En ese sentido, tradicionalmente se lo asocia a la plenitud, a la presencia pura (o al puro presente). En *Eroica*, la figura del instante es compleja y multidimensional. En ella confluyen, por un lado, la perspectiva mencionada vinculada a la experiencia de lo pleno y lo continuo –donde simultáneamente conviven el tú y el yo, lo efímero y la eternidad (“Instante /donde no se sabe /los límites del tú, del yo /El nombre y lo nombrado /en tersa conjunción que sabe /no durará /y sabe /es más eterno /que el filo de un diamante” –p. 415)–; y, por otro lado, la discontinuidad y la incompletud, como se aprecia en la cita que transcribí en el párrafo anterior.

La complejidad que caracteriza a la figura del instante es constitutiva de toda la estructura temporal que propone la voz poética de *Eroica*. El fenómeno fragmentario de la discontinuidad convive con el despliegue de una temporalidad global circular que atraviesa el espacio y lo resignifica: “soy la primera que /penetra aquí /y aquí entré /la especie entera” (p. 317). No hay origen o, en todo caso, cualquier punto del círculo puede ser designado como punto de partida. Ser la primera en llegar, en entrar, en fundar, son en todo caso acuerdos que pueden transformarse si se altera el orden cronológico, signado por la continuidad, la progresión y la teleología: “Labios sobre el /hueco /Aquí /fundo mi estirpe /a favor del eterno /tramado del amor [...] /Altera el orden: la creación empieza” (p. 422-423). Así termina *Eroica*; trastornando, junto al ordenamiento heterosexualizado de los cuerpos, el orden temporal hegemónico que lo sostiene. Y esto habilita la revisión estético-ético-política de los relatos fundantes de nuestra cultura: la creación podría empezar, por ejemplo, no a partir de Dios, Adán y (costilla mediante) Eva, sino entre los labios y el hueco, superficie corporal sexualizada donde las amantes se desean.

Referencias

1. Si bien sostengo que la aparición de voces sexo-disidentes –específicamente lesbianas– en el campo de la poesía tuvo lugar en la década del ochenta en sintonía con un tono de época en que las voces de la disidencia sexual comenzaban a constituirse en identidades sexuales y a articular reclamos políticos ocupando cada vez más espacio en el debate público, en *La condesa sangrienta* (1966) Alejandra Pizarnik ya pervertía los códigos estéticos, morales y sexuales de la época, desplegando en su máxima expresión la irreverencia que la caracterizaba, y constituyéndose en puntapié y precursora clave de las inscripciones lesbianas que acontecieron en décadas posteriores. Para un estudio acerca de la sexualidad en *La condesa sangrienta* remito al artículo “De Safo a Baffo. La diversión de lo sexual en Alejandra Pizarnik” de Sylvia Molloy

(1999), referenciado en la bibliografía. Por otra parte, cabe mencionar dos libros que en el campo de la narrativa argentina fueron fundacionales de las voces lesbianas: *Monte de Venus*, de Reina Roffé (1976) y *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy (1981). Según Arnés (2016), las primeras manifestaciones de voces lesbianas pueden rastrearse en la narrativa a partir de la década del cincuenta.

2. Todas las citas correspondientes del poemario *Eroica* serán tomadas de *Tener lo que se tiene*, obra reunida de Bellessi publicada en 2009 por Adriana Hidalgo.

3. Debido a la pregnancia que tuvieron en algunas regiones de Latinoamérica los feminismos fundamentalmente franceses, que debatían fuertemente desde los años setenta alrededor del concepto *écriture féminine* (ya ampliamente discutido y superado por la crítica actual), del cual fueron exponentes clave las teóricas Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray, entre otras, una de las inquietudes que recorrían la teoría y crítica literaria local en los ochenta fue la pregunta por la inscripción de la diferencia de género en la escritura y por las modalidades de transformación sociocultural de la condición-de-mujer que esta inscripción produciría. Para una lectura crítica de la noción de “escritura femenina” remito a artículo de Nelly Richard (2008) “¿Tiene sexo la escritura?”, consignado en la bibliografía.

4. Para una revisión panorámica y completa de la teoría lesbiana, remito al capítulo “El punto de vista” (pp. 22-53) del libro *Ficciones lesbianas*, de Laura Arnés (2016).

5. El debate por la relación de correspondencia o no correspondencia entre “mujeres” y “lesbianas” emerge en la teoría y los estudios lésbicos con las intervenciones de dos pensadoras fundamentales para el lesbofeminismo: Adrienne Rich (1980 [2000]), quien acuñó el concepto de *continuum lesbiano* para referirse a una posible identificación entre todas las mujeres, y Monique Wittig quien en una conferencia en 1978 enuncia la famosa frase “las lesbianas no son mujeres”, refiriéndose al hecho de que tanto gays como lesbianas escapan de la matriz heterosexual de pensamiento en la cual la categoría ‘mujer’ solo tiene sentido en tanto el “otro oprimido” del varón en la relación heterosexual. Para profundizar en el pensamiento de Monique Wittig, remito a la compilación que realizó Beatriz Suarez Briones (2013), *Las lesbianas (no) somos mujeres*, consignado en la bibliografía. En el ámbito local, en “Lesbianismo. Apuntes para una discusión feminista” (1984) la poeta Hilda Rais denunció que ciertos estudios o reflexiones feministas “incluyen el lesbianismo como un apéndice del tema “mujer” o como una nota al pie de página” (s/p), borrando sistemáticamente sus singularidades y diferencias.

6. Cabe destacar también que el sujeto de la escritura al que Meschonnic se refiere no designa ni a lx autorx, ni lxs sujetxs de enunciación o los pronombres del poema; son gestos, corporalidades, voces que se organizan en el lenguaje poético de forma tal que captan la historicidad del discurso sin cristalizar ni fijar sus sentidos, preservando su fuerza ético-política: el movimiento. Para profundizar en esta concepción de sujeto remito a su libro *La poética como crítica del sentido* (2007), consignado en la bibliografía.

7. Sobre este punto remito a la entrevista “La poesía es un intento de avizorar el futuro”, que Fernando Toledo le realizó a Bellessi en 2010. Se encuentra disponible online en el siguiente link: <http://eldesaguaderorevista.blogspot.com/2010/10/entrevista-diana-bellessi.html>. Ver referencia en la bibliografía.

8. En 2016, en la entrevista “Entre las astillas del poema”, Gabby de Cicco, poeta lesbianx no binarie afirma: “Hizo falta que saliera el libro de Diana Bellessi «Eroica», en el '88, donde se hablaba del deseo lésbico, para que en mí abriera una puerta de expresión. Hasta ahí era un yo poético masculino el que hablaba en mis textos, muy loco”. Por otra parte, Paula Jiménez España (2020) recupera el relato del momento en que se gestó *Las lunas y las otras*: “A discutir, pues, teoría feminista y lesbofeminista nos mandó casi Diana Bellessi, cabeza blanca de la mesa, sin saber ni ella ni nosotras en qué nos embarcábamos [...]”, reza una entrada de Rima Web que describe el momento inspirador en que *Las Lunas y las Otras* comenzó a hacerse, con el potente activismo de la compositora Silvia Palumbo como una de sus principales gestoras. Aquella casa lesbofeminista era una construcción antigua situada en el barrio de Boedo, en la esquina de Maza y Tarija” (p. 412). Al día de hoy, los ecos de la voz poética de Bellessi siguen resonando en poetxs

muy jóvenes, como Flor López, Natalia Romero, Verónica Yattah, Melina Alexia Varnavoglou, entre muchxs otrxs.

9. El destacado es mío.

10. En *Marcos de guerra, las vidas lloradas* (2010), Butler hace la distinción entre lo reconocido y lo reconocible. Para que una subjetividad sea reconocida como vida (y por tanto sea viable como tal) debe haber sido reconocible antes, es decir, pasible de ser contemplada por los marcos (*frame*) que regulan las normas de reconocibilidad.

11. En estos versos resuena también la política de desaparición y eliminación de los cuerpos disidentes respecto del orden político y social establecido por la dictadura. En el capítulo “El cuerpo y la dictadura: la larga risa de todos estos años” (pp. 201-210) de *Ficciones lesbianas*, Laura Arnés pone a dialogar la figura de los desaparecidos con el sistemático borramiento cultural padecido por las culturas y formas de vida lesbianas.

12. Para un análisis de éstos y otros de los “afectos negativos” que constituyen los relatos de las vidas de las personas LGBTTTIQ+, remito al brillante ensayo de Heather Love (s/f) que referencio en la bibliografía.

13. Sobre este punto quiero mencionar el interesante trabajo que Elizabeth Freeman (2010) despliega en torno al enlace tenaz entre el paradigma normativo de la heterosexualidad y el paradigma normativo de la temporalidad, sintetizados en el concepto de “crononormatividad” según el cual, como afirma Dahbar (2020), se “reconoce una cierta línea de progresión temporal en la que se es demasiado joven o demasiado grande para ciertos hitos normalizadores como lo son la institución del matrimonio o los hijos” (p. 234). Considero sumamente sugestivos estos aportes para seguir explorando los *tempos* y ritmos que aparecen en las poéticas donde circulan afectividades lesbianas y sexo-disidentes. En el campo teórico local, Mariela Solana (2015) trabaja la articulación entre los estudios de la afectividad y la temporalidad.

14. Cabe recordar que Henri Meschonnic (2007) sostiene que el ritmo no puede reducirse a un mero aspecto formal del poema, sino que en él se articulan aspectos sonoros, métricos, pero también semánticos, gráficos, etc. “Sobrepasando a los signos, el ritmo abarca el lenguaje con todo lo que puede implicar de corporal [...] No hay unidad de ritmo” (p. 74).

Bibliografía

Ahmed, S. (2018 [2004]). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.

Arnés, L. (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva.

Bellessi, D. (1988). La diferencia viva. *Diario de poesía*, Año 3, N° 9. p. 9.

Bellessi, D. (1996). La construcción de la autora: una poeta lesbiana. *Lo propio y lo ajeno*. Buenos Aires: Feminaria.

Bellessi, D. (2009). *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bellessi, D. (2019). *Contéstame, baila mi danza. 13 poetas norteamericanas*. Buenos Aires: Salta el pez.

Butler, J. (2000). Imitación e insubordinación de género. En R. Giordano y G. Graham (Ed.) *Grafiás de Eros* (pp. 87-114). Buenos Aires: Edelp.

- Butler, J. (2010). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Madrid: Espasa.
- Cano, V. (2015). *Ética tortillera: ensayos en torno al ethos y la lengua de las amantes*. Buenos Aires: Madreselva.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.
- Dahbar, M. V. (2020). *Marcos temporales de la violencia. Hacia una configuración de lo humano-inhumano*. Buenos Aires: Teseo.
- De Cicco, G. (1998). Imagen del texto vivo: a 10 años de la publicación de *Eroica. Potencia tortillera*. Archivo digital de memorias y activismos lésbico-feministas. Disponible en <https://potenciatortillera.blogspot.com/1998/11/gabriela-de-cicco.html>
- flores, v. (2015). *El sótano de San Telmo. Una barricada proletaria para el deseo lésbico en los '70*. Buenos Aires: Madreselva.
- Freeman, E. (2010). *Time binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press.
- Genovese, A. (2015 [1998]). *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Córdoba: Eduvim.
- Jiménez España, P. (2020). Con esta boca en este mundo. El devenir de los ciclos de poesía desde los años setenta hasta la actualidad. En Arnés, L., De Leone, L., Punte, M. coords. *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*, Tomo IV, Villa María, Córdoba: Eduvim. pp. 403-424.
- Kosoksky Sedgwick, E. (1998 [1990]). *Epistemología del armario*. Barcelona: De la tempestad ediciones.
- Le Goff. J. (1977[1991]). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Buenos Aires: Paidós.
- Love, H. (s/f). *Sintiéndose rezagad**. *La pérdida y las políticas de la historia queer*. Recuperado de <http://hermosxspersedorxs.tumblr.com/post/89136655072/sintiendose-rezagad-lap%C3%A9rdida-y-las-politicas>

- Mallol, A. (2000). Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores. *Inti: Revista de literatura hispánica*: N° 52.
- Martínez Cabrera, E. (s/f). Viaje y memoria en la primera poesía de Diana Bellessi. *Actas XVI Congreso AIH*. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_248.pdf
- Masiello, F. (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol izquierdo ed.
- Molloy, S. (1999). De Safo a Baffo: diversiones de los sexual en Alejandra Pizarnik. *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*: N° 13, Caracas, pp. 133-140.
- Monteleone, J. (1996). La utopía del habla. *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, pp. 9-28. Recuperado de https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3793%2526ISID%253D260,00.html
- Paulinovich, L. (30 de septiembre, 2016) Entre las astillas del poema. *Enredando Comunicación popular*, recuperado de <https://www.enredando.org.ar/2016/09/30/entre-las-astillas-del-poema/>.
- Rais, H. (1984). Lesbianismo. Apuntes para una discusión feminista. *Potencia tortillera* [en línea]. Recuperado de <http://potenciatortillera.blogspot.com/1984/11/hilda-rai.html>
- Reisz, S. (2000). De mujer a mujer. Fragmentos de un discurso amoroso ginocéntrico. *Arrabal*, n° 2, pp. 121-30. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140467>
- Rich, A. (2000[1980].). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *Sexualidad, género y roles sexuales*, México: FCE.
- Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Saez, J. (2008). *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis.
- Solana, M. (2015). Historia y temporalidad en estudios queer: implicaciones ontológicas y políticas. *Cuadernos de filosofía* n° 64.

Suarez Briones, B. (2013). *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*.

Barcelona: Icaria.

Toledo, F. (2010). La poesía es un intento de avizorar el futuro. Entrevista a Diana

Bellessi. *El Desaguadero*. Recuperado de

<http://eldesaguaderorevista.blogspot.com/2010/10/entrevista-diana-bellessi.html>

Wittig, M. 2006 [1992]. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 21 de junio de 2021

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-*

sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**MI PINTURA ES UN ACTO DE DESCOLONIZACIÓN: LA ENCRUCIJADA CULTURAL Y
POLÍTICA DE WIFREDO LAM**

**MY PAINTING IS AN ACT OF DECOLONIZATION: WIFREDO LAM IN THE CULTURAL
AND POLITICAL CROSSROAD**

Resumen: Este ensayo propone abordar la praxis artística de Wifredo Lam como *aisthesis* decolonial, impulsada por un sujeto que se refirió a su pintura en términos de una “descolonización mental” (Mosquera, 1980, p.12). El ensayo adopta una perspectiva decolonial de análisis que valoriza la obra de Lam no en términos estéticos y culturalistas, sino de las búsquedas epistémicas, subjetivas y políticas implícitas en sus prácticas. En la primera parte, se revisan las cartografías y redes trasatlánticas del pintor. En la segunda, se examinan algunos de los abordajes de su obra y se puntualizan las perspectivas culturalista y poscolonial. En la tercera y última parte, se propone cambiar los términos del análisis de la obra al de las prácticas estéticas, en el contexto de la búsqueda, expresada por el propio Lam, de la descolonización mental. El ensayo resitúa a Lam como parte de los movimientos anticoloniales y antiimperialistas y considera una faceta política e ideológica del artista que ha quedado invisibilizada bajo ciertas perspectivas disciplinarias que lo despolitizan, aun cuando el propio Lam expresó que entendía la descolonización como una lucha que debía desplegarse en el campo del arte.

Palabras clave: Wifredo Lam; descolonización; arte latinoamericano; anticolonialismo; *aisthesis* decolonial

Abstract: This essay analyzes Wifredo Lam’s artistic praxis as decolonial *aisthesis*, carried out by a subject who referred to his painting in terms of a “mental decolonization” (Mosquera, 1980, p.12). The essay adopts a decolonial perspective for its analysis that emphasizes the epistemic, subjective and political searches in Lam’s practices, as opposed to an aesthetic and culturalist approach. The first section revises the painter’s transatlantic cartographies and networks. The second section examines some of the approaches to his work and points out the culturalist and postcolonial analyses. The third and last section, aims to shift the terms of the analysis of Lam’s works to that of aesthetic practices, in the context of a search, as expressed by Lam himself, of mental decolonization. The essay resituates Lam as part of anticolonial and anti-imperialist movements and considers a political and ideological facet of this artist that has become somewhat invisible under certain disciplinary perspectives that depoliticize his works, even when Lam himself expressed that he understood decolonization as a struggle that needed to occur in the domain of the arts.

Keywords: Wifredo Lam; decolonization; Latin American art; anticolonialism; decolonial *aisthesis*

Une salle. Une fenêtre. Une porte.
La porte donne sur un couloir obscur. La fenêtre sur jardin où
s'amusement des fleurs en robe courte. Un épais rideau de velours. Un canapé. Un fauteuil.
Une table. Dans un coin, un tableau de Wifredo Lam.

(Frantz Fanon, *L'Œil se noie*, 1949, p.65)

Pliegues

Este ensayo¹ explora aspectos plásticos y prácticas artísticas llevadas adelante por Wifredo Lam, abordándolas como zonas de un proceso subjetivo con dimensiones políticas. Adoptaré una perspectiva de análisis que propone una valorización de la obra de Lam no en términos estéticos y culturalistas, sino de las búsquedas epistémicas y subjetivas implícitas en sus prácticas. En sintonía con el *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) de su amigo Aimé Césaire (ilustrado por el propio Lam), a contrapelo de los intelectuales colonizados que describiría Frantz Fanon en *Les damnés de la terre* (1961), las búsquedas artísticas de Lam pueden ser interpretadas en términos de la expresión plástica de un sujeto atento a la necesidad de avanzar en la “descolonización mental” (Mosquera, 1980, p.12) desde el campo del arte. Dichas búsquedas están fuertemente ligadas a las dinámicas de las vanguardias y, de modo muy notable, a la memoria, los sueños y la percepción sensible del mundo, dimensiones que cifró plásticamente en sus trabajos. Como decía, mi ensayo desarrolla una perspectiva de análisis que permite destacar las búsquedas subjetivas y epistémicas en las prácticas artísticas de Lam, en función de sus implicaciones con el proyecto multidimensional y amplio de la descolonización, así como de lo que dichas búsquedas tienen, todavía hoy, para enseñarnos. Insisto, prestar atención a este proceso significa apartarnos de la valoración estética como vector orientador del análisis. Más bien, intento alejarme de ciertas claves de análisis que han prevalecido en los estudios sobre *la obra* de Lam, que tienden a envolverla en una serie de registros interpretativos en desmedro de otros que considero más potentes y fértiles.

Más puntualmente, me interesa reenfocar algunas propuestas que lo identifican con el arte africano, fundamentalmente, y recaen en un culturalismo problemático, y con el cubismo y el surrealismo, que lo encasillan en las vanguardias primitivistas. Estos son dos ejes fuertes que concentran gran parte de la crítica escrita sobre Lam y su obra. Para impulsar tal reenfoque, es necesario recordar, en primer lugar, que Lam no emergió ni trabajó aislado del mundo; al contrario, a lo largo de su vida, sus redes fueron variadas, inmensas y significativas con relación a su práctica, como lo ha señalado recientemente

Catherine David (2016) al plantear el contexto transregional en que se desarrolló este artista.

Aquí me interesa enfatizar la red de intelectuales afroantillanos, anticolonialistas y antiimperialistas que formaron parte de su vida y sus trabajos, sobre quienes Lam también influyó. En ese mismo movimiento, quiero acercarme a su práctica artística, siguiendo una propuesta de Alejandro De Oto (2011) sobre gestos, que él encuentra y analiza en Fanon y en Césaire, que desorganizan las configuraciones imaginarias, discursivas, visuales, corporales, del colonialismo². En Lam, esos gestos podrían pensarse como algo del orden de lo que Gilles Deleuze desarrolló bajo la figura del *pliegue*, en sus cursos sobre subjetivación. En la clase llamada “El pliegue del afuera”, Deleuze trabaja esta figura como una interioridad en la cual el sujeto puede aún vivir ante la amenaza de la *línea del afuera*, de *una exterioridad invivable*. Metáfora tomada por Deleuze de la colección de poemas de Henri Michaux, *La vida en los pliegues* (1949), el pliegue “es como el ojo del huracán”, “es en el pliegue donde podemos vivir y respirar” (Deleuze, 2015, p.28). Sin embargo, Deleuze también advierte que tal gesto no es algo que se pueda forzar o llevar adelante denodadamente: “No hay necesidad, pero no respirarás si la línea del afuera no hace un pliegue, si no pliegas la línea del afuera. Y no es fácil plegarla. Es todo un arte de la prudencia, no sucede forzosamente” (2015, p.28). Quiero sugerir que, desde su llegada a Europa en 1921, Lam fue desarrollando una conciencia y una experiencia de esa *línea del afuera*, un proceso que se percibe en una serie de autorretratos; en respuesta a esa experiencia, sus búsquedas artísticas le permitieron realizar una serie de pliegues desde sus prácticas y en su plástica, espacios donde respirar, donde vivir, sin sucumbir ante el *mundo blanco*, para decirlo con Fanon, del arte de vanguardia, pliegues que aún resisten las múltiples apropiaciones que se han hecho del fenómeno Lam en el circuito internacional del arte.

La metáfora del pliegue resulta significativa cuando pensamos en un sujeto racializado como Lam, que proviene del espacio colonial y circula durante gran parte de su vida en espacios metropolitanos europeos o, digámoslo mejor así, un sujeto racializado proveniente del espacio colonial que es un artista formado y circula por los centros metropolitanos europeos del arte en el siglo XX. Aquello que Deleuze llama la línea del afuera es el mundo europeo, el *mundo blanco* en el cual Lam, pese a su consagración como artista, continuó siendo configurado como un otro a través de distintos y sutiles mecanismos de racialización, reproducidos de distintos modos por el sistema artístico internacional y moderno/colonial. En Lam, este pliegue podría pensarse como una interioridad vinculada a

la memoria, a las experiencias del mundo de su infancia y su juventud en Sagua, Cuba, y a una preocupación con la prevalencia de lógicas y prácticas colonialistas en el campo del arte. Una interioridad que Lam produjo desde exploraciones del orden de la *aisthesis*, relacionadas con registros subjetivos y epistémicos contruidos a partir de la experiencia sensible del mundo, exploraciones que proyectaron tensiones sobre las búsquedas estéticas de las vanguardias, estas preocupadas más por aspectos formales relacionados con la representación.

Aisthesis

El concepto de *aisthesis* se remonta a Protágoras (siglo 4 a. C.) y en griego significa *percepción*. Desde Protágoras, se ha mantenido la idea de que existe una relación entre percepción y conocimiento, e incluso que la percepción sensible es conocimiento. Como señala Lorena Rojas Parma, al fundarse en la percepción y en un sentido amplio del conocimiento, la *aisthesis* es un tipo de conocimiento que:

le permite al hombre ser medida de las cosas, que le hace posible hacer un juicio verdadero impregnado de su emocionalidad, su punto de vista e incluso de su corporalidad. Que asume que la verdad es plural, múltiple, cambiante, en perpetuo fluir, pero sin perder la fuerza de la evidencia. Estas características de lo verdadero son familiares al oído contemporáneo. Permiten que la finitud y lo frágil sean parte de la episteme, y esta de la vida. (2015, p.148)

El debate filosófico al respecto es extenso y no es posible resumirlo aquí, aunque destacan las teorías del siglo XVIII de Alexander Gottlieb Baumgarten e Immanuel Kant sobre estética, que establecen una relación específica, y reductiva, respecto de la comprensión amplia de Protágoras, entre *aisthesis* y belleza. Walter Mignolo (2010) ha interpretado esta operación en términos de una “colonización” de la *aisthesis* por parte de la estética, un posicionamiento que tiene implicaciones para una aproximación al campo artístico latinoamericano y caribeño, algunas de las cuales pretendo explorar aquí³.

A estas consideraciones quisiera agregar una más, elaborada por Jacques Rancière con relación al arte del siglo XX y contemporáneo, que destaca que la *aisthesis* implica un entramado de elementos que exceden, atraviesan y condicionan al mero “acontecimiento del arte y el trabajo creador de los artistas” (2013, p.10) y las interpretaciones y/o valoraciones que de estos puedan hacerse.

Se trata del tejido de experiencia sensible dentro de las obras de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales –lugares de representación y a exposición, formas de circulación y reproducción– pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento

que las clasifican y las interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte. Por mucho que algunos se afanen en oponer el acontecimiento del arte y el trabajo creador de los artistas a ese tejido de instituciones, prácticas, modos de afección y esquemas de pensamiento, es este último el que permite que una forma, un estallido de color, la aceleración de un ritmo, un silencio entre palabras, un movimiento o un centelleo sobre una superficie se sientan como acontecimientos y se asocien a la idea de creación artística. (Rancière, 2013, p.10)

Un análisis a partir de la noción de *aisthesis* supone, por lo tanto, adoptar una perspectiva enfocada en las búsquedas sensibles y epistémicas implícitas en las prácticas artísticas de Lam, prácticas que en un momento determinado de su vida se ligan profundamente a un registro experiencial, subjetivo, que ocurren en tensión con el entramado que describe Rancière.

Con relación a Lam, dicho entramado abarca las vanguardias europeas, el paulatino proceso de internacionalización de sus obras, cuyo inicio coincidió con los primeros años de su retorno a Cuba, sus colaboraciones con intelectuales y artistas afroantillanos, anticolonialistas y antiimperialistas. En lo que sigue, los dos ejes de análisis que propongo son el de la *aisthesis*, como el tejido sensible que resulta de una práctica artística que trabaja con registros experienciales y subjetivos en determinados contextos, y el de los pliegues y la desorganización de las configuraciones imaginarias, discursivas, visuales, corporales del colonialismo que, como sugerí, podemos pensar también como la *línea del afuera*. En el pliegue que hace en un momento determinado de su vida, un pliegue en el tejido sensible/simbólico imbricado en sus prácticas, Lam va a conjurar la desorganización de esas configuraciones heredadas del colonialismo, a través de su formación artística, y de varios otros elementos del campo del arte, tal como lo describe Rancière.

Desplegaré esta propuesta en tres momentos. En la primera parte del ensayo, reviso las cartografías y redes trasatlánticas que atravesaron la vida de Lam. En la segunda, hago una reseña (no exhaustiva) de algunos de los abordajes de su obra y explico en qué sentido esta ha sido enfocada desde una perspectiva culturalista que, considero, todavía es necesario superar. En la tercera y última parte, la proposición consiste en cambiar los términos del análisis de *la obra*, una noción muy cara a los postulados de la estética kantiana, hacia el de la *aisthesis*, en el contexto de un proceso que involucró la *descolonización mental*, palabras que pronunció Lam en una entrevista (Mosquera, 1980, p.12) en los últimos años de su vida al referirse al cuadro *La Jungla* (1943). A lo largo de todo el ensayo, intento resituar a Lam como parte de los movimientos anticoloniales y antiimperialistas. Mi intención es visibilizar la dimensión política e ideológica, la

preocupación con los efectos persistentes del colonialismo en distintos niveles, que Lam puso en juego mediante el despliegue de ciertas prácticas artísticas y la exploración de un registro plástico, aquello que más arriba propuse pensar en términos del pliegue ensayado ante el mundo blanco del arte. Las implicaciones de estos gestos, con relación a las tensiones políticas de aquellos tiempos anticoloniales, descolonizadores y antiimperialistas, son desplazadas por las líneas de análisis más conocidas, que insisten en destacar otros aspectos (que desarrollo más abajo) en desmedro del que trabajaré aquí, incluso cuando el propio Lam expresó que entendía la descolonización como una lucha que debía desplegarse también en, desde, el campo del arte.

Los lenguajes y mundos de Wifredo Lam

En 1902, nace Wifredo Óscar de la Concepción Lam y Castilla en Sagua la Grande, un pueblo de la provincia azucarera Villa Clara, Cuba. Su padre, Enrique Lam Yam, era un inmigrante cantonés radicado en Cuba. Además de mantener las prácticas y costumbres de su cultura natal en la isla, Lam Yam practicaba caligrafía china y llegó a reproducir las enseñanzas de Confucio y de Lao Tse. Su madre, Ana Serafina Castilla, nació en Cuba, hija de una mujer congoleña libre, quien había ganado su libertad casándose con un hombre mulato. Una tercera e importante figura en su infancia fue su madrina, Mantónica Wilson, “una sacerdotiza [sic] ligada al cabildo de Santa Bárbara (Changó), que todavía existe en el pueblo, ubicado en una región de fuerte tradición afrocubana” (Mosquera, 2008, p.53).

Lam conoció los pinceles y el concepto de trazo en su infancia a través de su padre, así como un sistema de escritura no alfabético sino ideográfico que lo acercaría a un lenguaje basado en símbolos y en relaciones metafóricas. Como señaló Fernando Ortiz:

A Lam para ser predispuesto al simbolismo le bastaba conocer de niño el espíritu y las formas de la escritura china, donde cada letra es un símbolo gráfico, aunque no siempre inequívoco ni inmediatamente legible. Sabido es que la escritura china carece de toda conexión fonética y que por eso puede ser leída en idiomas distintos que entre sí no se entienden al hablar. Sus letras se han formado por derivación de vetustas pictografías de las cosas, representadas directamente o por sus relaciones metafóricas. (1950)

Esta sensibilidad respecto de los símbolos y su conexión con el mundo de las cosas se combinará con la experiencia vivida, en la cotidianeidad de la infancia, de los rituales de la santería y los toques de tambor que Lam escuchaba desde el barrio chino en las noches de su infancia, que lo introdujeron a otra cosmovisión, la africana. Una cosmovisión que en las colonias se expresa bajo una ritualidad, bajo performatividades específicas, y a través de un conjunto de símbolos sincretizados que, según el propio Lam, tuvieron en él efectos

subjetivos muy marcantes:

Allá en Sagua había una colonia de chinos bastante grande, radicada en la calle Tacón. Yo vivía allí. A una o dos cuadras de mi casa, después de un puente, se encontraba el barrio de Cocosolo, un barrio muy pobre donde vivían casi todos los negros. Muchos de ellos habían nacido en África. El sonido de los tambores llegaba hasta mi casa. Yo observaba, con bastante temor, los bailes violentos y el colorido de las fiestas de los negros. Por ahí cerca había un río, y me decían que no me acercara al río porque podía cogermelo el güije. Todo esto era muy enigmático para mí. A menudo trataba de imaginarme cómo era el güije. En las esquinas de las calles aparecían granos de maíz y gallos muertos con cintas en colores amarradas al cuello. Parece que aquellas cosas me influenciaron de una manera indirecta. Todo eso debe haberme penetrado en lo más profundo. (Mosquera, 1980, p.13)

Ortiz (1950) ha observado la combinación de diversas tradiciones a los fines de dimensionar los múltiples niveles de sentido que se configuran en las obras de Lam, y para señalar la presencia en ella de niveles experienciales de la expresión que alcanzarían tanto al artista como a los espectadores. De acuerdo con Ortiz, observar una obra de Lam es como vivenciar algo de una experiencia ritual, religiosa, mágica, atávica, esotérica. Los símbolos pueden resultarnos inaccesibles, desconocidos, pero resulta evidente que producen una obra cargada de misterio. Hay algo allí que se resiste a ser tomado, capturado, fijado por la mirada, la racionalidad, la sensibilidad de la crítica y la propia historiografía occidental del arte. Sin embargo, los cuadros, casi siempre de grandes dimensiones, producen atmósferas que nos invitan a entrar en ellos, en sus lógicas internas, en un movimiento de transformación que el propio Lam describió en distintas ocasiones. Estos habrían ido resultando de sus prácticas, sobre todo a partir de los experimentos de pintura automática a los que lo introdujo el surrealismo, que para Lam funcionó como vía de acceso, o de regreso, a “ese mundo” extraño, desconocido, de la infancia:

Y de una manera automática, como dicen los surrealistas, me salió ese mundo. Es decir, que cargaba todo eso en el subconsciente, y al dejarme llevar por la pintura automática, a través de ese dibujo impensado donde uno no sabe qué va a pintar, me brotó ese mundo tan extraño. (Mosquera, 1980, p.13)

De este modo, los cuadros de Lam, sobre todo aquellos posteriores a su regreso a Cuba en 1942, no serían solamente el resultado de una sincretización de lenguajes –sin duda marca originalísima de su obra en respuesta a la boga primitivista en el contexto de la cual emerge como artista de vanguardia–, sino dispositivos experienciales, atravesados por una condición subjetiva y una sensibilidad “mestiza” y poscolonial⁴.

Antes de seguir, resulta conveniente resaltar algunos matices que ha hecho Mosquera acerca de las metáforas de Ortiz sobre la cubanidad como síntesis y una observación sobre el grado de supuesta disolución de las tradiciones africanas:

Extendamos a todo el Caribe la famosa metáfora en que Fernando Ortiz definió la cultura cubana como un ajiaco, es decir un sopón de ingredientes muy diversos donde el caldo que queda en el fondo representa la nacionalidad integrada, de síntesis. Habría que ver qué parte de los ingredientes pone cada quien, y a quien toca después la cucharada mayor. De cualquier modo, este ajiaco no es una fórmula idílica, como tanto se la sigue usando hoy, convertido en mito fundacional de la identidad cubana. Y sería necesario hacer notar además que, aparte del caldo de síntesis, quedan huesos y carne duros que nunca llegaron a disolverse del todo, aunque aporten su sustancia al caldo.

Estos son tanto las supervivencias y recreaciones de la tradición africana alrededor de complejos religioso-culturales, como ciertas características propias de los africanos como subgrupos dentro de los etnos “mestizos” creadores de las naciones latinoamericanas, determinadas aquellas características más por la situación social histórica que por lo etnocultural. (Mosquera, 2008, p.49)

Esta observación nos permite matizar el acercamiento propuesto por Ortiz en su fundamental ensayo sobre la obra de Lam y evitar cierto movimiento pendular entre una caracterización *negra* de Lam y sus prácticas artísticas, que obturan otras facetas de su subjetividad “mestiza”, y en la otra dirección una caracterización plenamente transculturada, bajo la fuerte influencia del pensamiento de Ortiz sobre la cultura cubana, que podría diluir la percepción de una negociación de los legados africanos en su subjetividad, sus prácticas y los dispositivos visuales que resultaron de ellas.

Los legados de cuatrocientos años de colonialismo español y portugués están presentes en una suerte de cartografía colonial que Lam transita con sus viajes y sus búsquedas artísticas. Esta cartografía conforma un imaginario cultural que incluye, por diversos motivos, a lugares como el Congo, Cantón, Cuba, España, Francia, Martinica, Nueva York, Italia. No me detendré aquí a hacer un recuento de los numerosos viajes a lo largo de su vida, pero se puede decir, a grandes rasgos, que el quehacer de Lam en el campo del arte se extiende a lo largo de seis décadas en las que estableció distintas residencias en varios países y realizó muchísimos viajes. Despunta con la primera partida, de Cuba a España, que se extiende por quince años (1923-1938), el periodo en París (1938-1941), donde entabla relación con Pablo Picasso, Juan Gris y los surrealistas, el primitivismo y el arte africano, el periodo en Cuba y el Caribe (1942-1952), con viajes a Nueva York, donde expone, y finalmente el periodo de su regreso a Europa a partir de 1952, donde fallece a los setenta y nueve años, en 1982⁵. En estos viajes, tuvo muchos contactos y muy significativos, por ejemplo, con Aimé Césaire, con quien estableció una amistad que duró hasta su muerte, y otros referentes de la Negritud; con André Breton en el viaje de cinco meses a Haití, donde presenciaron juntos ceremonias de vudú; también en ese viaje está presente la relación con los antropólogos Fernando Ortiz y Lydia Cabrera, con quienes

estableció una fecunda relación.

Lam comienza su carrera, desde los dieciséis años hasta los veintiuno, en la academia San Alejandro de la Habana, bajo el tutelaje de Armando Menocal y Leopoldo Romañach, ambos reconocidos pintores academicistas. En 1923 se traslada a España con una beca para continuar su formación en la Real Academia de Madrid y realiza estudios bajo Fernando Álvarez de Sotomayor en el Museo del Prado. Luego de la trágica muerte de su esposa, Eva Piriz, y su hijo, Wifredo Víctor, por tuberculosis, en 1931 se enlista en el ejército republicano y pelea contra el fascismo.

Es importante recalcar que, a partir de su nueva vida en España, Lam también conoció de cerca obras del siglo XVI, especialmente las de El Bosco y El Greco, ambos artistas de un lenguaje visual fuertemente alegórico. Si bien esto ya ha sido notado, comenzando por Ortiz, quisiera destacar este último dato para recalcar el interés declarado de Lam ante diversos discursos y recursos plásticos, así como la extensa formación academicista que recibió tanto en Cuba como en España. En España también estuvo en contacto con el movimiento de la Generación del 27, así llamado en homenaje al poeta culteranista barroco Luis de Góngora, autor de las *Soledades* (1627), en el año trescientos desde su muerte. Teniendo en cuenta que Cuba había dejado de ser colonia española tan solo cuatro años antes del nacimiento de Lam, no podemos dejar de pensar que la llegada a Madrid y el contacto con un medio artístico vanguardista que buscaba revitalizar el lenguaje poético en español luego de un extenso letargo habrá estimulado preguntas en Lam respecto de los legados academicistas recibidos a lo largo de su formación.

Con respecto a su llegada a París y a su relación con Pablo Picasso, por demás historizada, me parece crucial destacar que Michele Greet (2003) ha problematizado la idea de que Lam haya sido un objeto pasivo de la fascinación de Picasso y luego de André Breton. Greet también sostiene que la experiencia en Europa con el modernismo le permitió a Lam, primero, visibilizar y dimensionar la importancia, en ese contexto, del legado cultural afro que le era propio y “redescubrir su cultura” (2003, p.63), y luego poner bajo revisión su propia utilización de las formas modernas y primitivas. Parece necesario comprender este gesto, este pliegue, como resultado de las impresiones de Lam en su pasaje de dos años por París, que el artista recordará casi al final del recorrido en una entrevista que hace con Mosquera en Cuba en 1980, comentando *La Jungla* (1943):

África no sólo fue despojada de sus hombres, sino también de su conciencia. Me irritó que en París se vendieran las máscaras y los ídolos africanos como adornos. En éste y en mis otros cuadros me propuse poner los objetos negros en función de su paisaje y su mundo propios. (Mosquera, 1980, p.12)

En esa tesitura, sus obras, que van tornándose en dispositivos experienciales luego de su contacto con los surrealistas, irán entrando en tensión con las nociones estéticas y los lenguajes explorados por las vanguardias europeas. Ese registro experiencial, el gesto de lo automático que imprime la marca subjetiva en el hacer, parecen resistir cierta objetivación y exotización producida por la pulsión primitivista del modernismo, esa fascinación de Picasso y Breton que menciona Greet. Con Breton realizó varias colaboraciones significativas, no me detendré en los pormenores, antes de que Lam retornara a Cuba en 1942. A pesar de esta exotización por parte de Picasso y Breton, y si bien Lam tomó principios formales del primitivismo cubista que cambiaron su obra (hasta entonces academicista) radicalmente, por otro lado, se nutrió de los intercambios con los surrealistas, como lo declara en la cita de más arriba, y ciertamente aprovechó profesionalmente esos contactos. Retornando a las observaciones de Greet, pareciera que Lam era consciente de la alterización a la cual era sometido y que no fue en absoluto un objeto pasivo de esos procesos. David también lo menciona en su entrevista sobre la exposición de 2016, encontrando hasta una leve ironía en uno de sus autorretratos⁶ (1938) donde se pinta como una máscara africana, como una “proyección que otros hacen sobre él porque... un poco... negro de piel. Y se da cuenta muy rápidamente de las equivocaciones y proyecciones, las buenas y las menos simpáticas, que la gente tiene en frente a él” (David, 2016, min. 2:52).

Coincido con la percepción del gesto irónico que detecta David y, además, encuentro significativo el uso del color, a veces mezclado y a veces en capas que se superponen pero no se mezclan, porque encuentro ahí una respuesta plástica a las proyecciones racialistas/culturalistas que recurre a pinceladas que producen formas geométricas y a la vez fluidas, y en cuanto al color se aplican de manera superpuesta y produciendo texturas, que se cifran en torno a la transformación en el movimiento, la imposibilidad de colores puros y formas que desarman sutilmente la geometrización, por ejemplo en el contorno de la máscara. Este autorretrato (y más aún si se lo analiza como parte de una serie⁷ más extensa) da cuenta de una problematización sostenida, en un registro plástico, de los términos de ciertas construcciones identitarias ancladas en nociones de raza/cultura que las vanguardias desplegaron bajo aquellos *ismos* comprendidos bajo la noción más abarcadora de primitivismo⁸.

En 1940, ante el avance de los nazis, Lam se dirige a Marsella con el objetivo de regresar a Cuba. Una vez allí, frecuenta la Villa Air Belle, un espacio de refugio para intelectuales y artistas perseguidos por el nazismo. Entra en contacto con Breton, comienzan los intercambios entre ambos y con otros artistas (Greet, 2003), y se vuelca a los

juegos y ejercicios surrealistas. Más allá de la fascinación exotista que Lam pueda haber despertado en Breton, que estaba “obsesionado” con el primitivismo (Greet, 2003), Lam internaliza el método de la pintura automática y continúa explorándolo, y esto le permite comenzar a acceder a una zona de su memoria y su imaginario, y a lo que Diana Taylor llamaría un repertorio (Taylor, 2003), de imágenes sonoras y corporizadas (Csordas, 1988, 1993; Rodríguez, 2009) que le permiten establecer un vínculo subjetivo profundo con aquello que lleva al soporte, sea papel o tela.

Es significativo el hecho de que Lam haya regresado a Cuba a través de Martinica en un contingente de 350 antifascistas, que incluía a Helena Holzer⁹, Claude Lévi-Strauss, André Breton y su esposa Jacqueline, en un barco de carga gestionado por el grupo Varian Fry, el mismo que los protegía en Marsella. En 1941 desembarcan en Fort-de-France. En ese pasaje por Martinica, en una velada literaria, Césaire lee su *Cahiers d'un retour au pays natal* (1939) y Lam queda profundamente conmovido (Arnold, 2014, p.53). Cuando Lam y Helena Holzer regresan a Cuba, convencen a Lydia Cabrera para hacer la traducción al español. Esta será publicada por Molina y Compañía en 1943 con prefacio de Benjamin Péret, con tres ilustraciones realizadas por Lam (Arnold, 2014, p.153).

Sobre esta nueva etapa, dirá Mosquera:

Las obras de 1942 en adelante constituyen la expresión propia y definitiva de Lam. En ellas tienen lugar cambios formales donde triunfa una figuración que, aunque salida del Cubismo se aleja de la descomposición analítica de las formas, y de su reducción sintética, en pos de su *invención*, con el fin de comunicar, más que de representar en estricto, una mitología viva del Caribe. Hay un barroquismo de elementos naturales y fantásticos que se interpenetran en un tejido visual y sígnico decodificado por Navarro, cuyo mensaje es la unidad de la vida, visión propia de las tradiciones afrocubanas, donde todo aparece interconectado porque todo –dioses, energías, seres humanos, animales, plantas, minerales– está cargado de fuerza mística y depende y actúa sobre todo. En esta dirección muchos cuadros de Lam pudieran ser comparados a las *ngangas* del palo monte, recipientes de poder donde se estructuran palos, hojas, tierras, restos humanos y de animales, hierros, piedras, signos, objetos, espíritus y deidades. (2008, pp. 55-56)

Como parte de esta etapa, en 1942 comenzará a pintar *La Jungla* (1943)¹⁰, uno de sus cuadros más conocidos, en buena parte por haber sido adquirido por James Johnson Sweeney para el MoMA¹¹. Sobre ese proceso, recuerda en su entrevista con Mosquera:

Yo vivía en una planta baja y se veía para dentro desde la calle. Recuerdo que cuando estaba pintando La jungla y los otros cuadros –porque siempre he pintado varios a la vez–, la gente del barrio creía que yo era un brujo o un babalao. Una vez pasó frente a la ventana una mujer con unos niños y les gritó: ¡corran, que ahí vive el diablo! (Mosquera, 1980, p.11)

Es reveladora la descripción que hace de este cuadro en esa misma entrevista,

como si se describiera a sí mismo descubriendo “nuestro mundo cultural”:

Este tipo que está aquí en el lado izquierdo con el brazo levantado es como si encontrara una revelación al ver a estos otros personajes del resto del cuadro, se asombra ante el descubrimiento de todo ese universo. Es un símbolo de la revelación de nuestro mundo cultural. Hay quien dice que éste es el primer cuadro que está pintado como un manifiesto del Tercer Mundo. (Mosquera, 1980, p.11)

Si seguimos la figuración de Mosquera, podríamos interpretar estas dos descripciones de Lam como conectadas, como proyecciones sobre el proceso subjetivo que él mismo experimentaba al trabajar en su estudio, sobre la conciencia de la condición colonizada y la necesidad de hacer algo para denunciar esa violencia. En esta entrevista, Lam hace alusión a un comentario de Alain Jouffroy (aunque no lo nombra) de que *La Jungla* fue el primer manifiesto plástico del Tercer Mundo. La definición, por supuesto, le otorga una función explícitamente política al cuadro, y *La Jungla* se convierte en un símbolo de la descolonización mental como un corte: “Las tijeras quieren decir que era necesario dar un corte con la cultura colonial, que ya bastaba de permanecer sometidos culturalmente” (Mosquera, 1980, p.12). Pero algo de Lam, el artista, el sujeto, también parece estar ahí en el cuadro, en un “tipo” cuya presencia y gesto el propio artista destaca: “Este tipo que está aquí en el lado izquierdo con el brazo levantado es como si encontrara una revelación al ver a estos otros personajes del resto del cuadro, se asombra ante el descubrimiento de todo ese universo” (Mosquera, 1980, p.11).

Más allá de las interpretaciones que podamos hacer a partir de esta información de orden anecdótico, a nivel plástico *La jungla* parece reventar en algunos de los volúmenes de esos cuerpos/máscaras sensuales, sexuales, palpitantes, intensamente expresivos, que se funden con un cañaveral onírico –la jungla caribeña dejada por la explotación colonial–. El modo en que Lam combina volúmenes y profundidad con la verticalidad de las figuras, luz y sombra, produce una espacialidad que simultáneamente entra y sale de la bidimensión del cuadro. La escala de las figuras, un poco más grande que la escala real, produce el efecto de un mundo de seres mágicos que se funde con el mundo real, que lo pone en la dimensión de lo real maravilloso de su amigo Alejo Carpentier¹². Si este es un cuadro sobre la descolonización mental, esta se conjura no solamente en un sentido temático y estético sino también estésico, en los planos de la memoria, del inconsciente, de la experiencia sensible del cuerpo del artista que recicla y trabaja sobre el papel *kraft* que usara para embalar las cosas que trae de Europa, la huella material y sensible de un pasaje trasatlántico en tiempos poscoloniales, en su regreso al país natal.

Algunos abordajes de la obra de Lam

Podría decirse que, en tiempos recientes, en el campo de la crítica de arte, la obra de Lam se ha interpretado mayormente bajo dos ejes, no siempre separados, uno culturalista y otro poscolonial. En el primero se sostiene una tendencia a pensar la cultura como una entidad autocontenida, o como señalan Eduardo Restrepo y Axel Rojas, como un “sistema de significado o forma de vida esencialmente autónoma”, una concepción de la cultura que ha sido “ampliamente cuestionada por la antropología y los estudios culturales en los últimos cuarenta años” (2010, p.210). Esta tendencia está presente en la idea de transculturación del sociólogo cubano Fernando Ortiz¹³, que introduce como un neologismo en su ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*,

transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. (1940, p.96)

Cuando se sostiene que Lam introdujo elementos culturales y religiosos africanos en el arte latinoamericano, se describe un proceso de transculturación, en el que la obra de Lam se reduce a un *nuevo fenómeno cultural*. Ese rol asignado a Lam como transculturador no deja de conectarlo con Cuba como escenario de transculturación; en todo caso, cuando Ortiz desarrolla el concepto, este se encuentra fuertemente ligado a esa espacialidad. En este sentido, cabe tener en cuenta que, como explican Restrepo y Rojas,

a esta relación entre lugar y cultura se le agrega la de un grupo humano correspondiente. De esta forma se establece una equivalencia analítica entre cultura-lugar-grupo. Esta equivalencia analítica se conoce como isomorfismo... un modelo de cultura bastante extendido en la antropología que se remonta a principios del siglo pasado. (2010, p.211)

De acuerdo con esta lógica, Lam en tanto cubano sería un sujeto transculturador y transculturado por excelencia.

En la misma línea culturalista se produce otro efecto que se suma al anterior, la concepción de Lam como *africanizador*. Greet relata que cuando a André Breton se le pidió en una entrevista en 1945 que señalara las influencias científicas de los artistas de la vanguardia, este vinculó la metafísica con Kandinsky, la embriogenética con Arp, la óptica con Magritte, la minerología con Herold, la alquimia con Carrington, mientras que a Lam le asignó el vudú. La autora concluye entonces que Lam fue el único artista que Breton separó del resto, como aquel influido por su herencia cultural más que por una preferencia artística

personal (Greet, 2003, p.10). En otras palabras, bajo esta perspectiva, Lam es fijado como agente transculturador y representante *auténtico* de la cultura afrocaribeña.

Quizás estas interpretaciones sean efecto de que la figura y la obra de Lam han sido analizadas principalmente a partir su relación con las vanguardias artísticas europeas, aunque, como decía, Lam estableció relaciones y colaboraciones significativas con intelectuales anticolonialistas, la más notable con Césaire (Arnold, 2014). Es a la luz de la relación con el modernismo europeo que algunos críticos sostienen que Lam estableció un diálogo transcultural con el arte europeo “desde la periferia” (Fierro, 2011, p.32) o que “africanizó” a la vanguardia (Linsley, 1988).

Yendo un poco más lejos, Andrea Giunta ha propuesto ver el recorrido de Lam en términos de una posibilidad de “reconstruir ... un itinerario doble: el del proceso de consolidación del campo artístico latinoamericano y el de las vanguardias europeas” (2013, p.300). Según Giunta,

La apropiación de estructuras formales “primitivas”, practicada por la modernidad europea como nutriente de una discursividad siempre autocentrada, es imitada y desarticulada, como operatoria, en la obra que Wifredo Lam realiza desde su regreso a Cuba. Lam pone en evidencia los mecanismos del centro, los repite y los carga de un nuevo contenido. Se aprovisiona de sus formas usurpadas. Expresa su “otredad” en el discurso central para insertarla, de manera viva, en el discurso universalizante de la modernidad. Para descubrirles que lo que en la discursividad europea constituía un horizonte de deseos o el objeto de una investigación de laboratorio, en el Caribe era la cotidianeidad latente, ocultada y sojuzgada desde la Conquista y el esclavismo. (2013, pp. 300-301)

Esta lectura de Giunta podría caracterizarse como poscolonial en un sentido más bien específico, esto es, aquel asignado por Homi Bhabha (1995) a las dislocaciones o hibridismos que el sujeto colonizado produce mediante la mimesis.

También Mosquera ha desarrollado una perspectiva poscolonial de análisis de la obra de Lam, que podría resumirse con esta cita:

El viraje en la interpretación de Lam responde a una nueva orientación de los discursos correspondientes a la acción que se está produciendo de la periferia hacia el centro, en la cual aquella deja de ser un reservorio de tradición para actuar hacia una descentralización polifocal, multiétnica, de la cultura “internacional”, junto con un fortalecimiento de los desarrollos locales. Representa además una contribución al tan necesario desmantelamiento de la Historia del Arte como relato totalizador y teleológico desde el paradigma del arte occidental. (Mosquera, 2008, p.47)

Coincido con estos análisis, aunque mi percepción es que producen ciertos recortes que proyectan una imagen de un Lam algo aislado de los intensos movimientos de descolonización, del anticolonialismo y el antiimperialismo que se gestaban en Cuba, y que

confluyeron en los años tempranos con la Revolución Cubana. No podemos olvidar, por ejemplo, que se pronunció públicamente a favor de la Revolución, un proceso que se conectó directamente con las luchas anticoloniales no solo en Latinoamérica sino también en África. Lam se implicó públicamente mediante participaciones en actos y la realización de obras, por ejemplo, *Tercer Mundo* (1966), comisionada para la Primera Tricontinental de La Habana. Un año después, en 1967, organizó *Cuba Colectiva*, un proyecto mural colectivo en el marco del Salón de Mayo de la Habana¹⁴, en cuyo marco firma el documento “Setenta y cinco intelectuales y artistas declaran su apoyo al Congreso Cultural de La Habana y a la lucha armada de los pueblos oprimidos”¹⁵.

Resulta sorprendente, por otro lado, que casi no se haya percibido que en sus prácticas hay marcas de la resistencia negra a la violencia colonialista. Esto se expresa, por ejemplo, a través de la utilización cada vez más frecuente de símbolos y elementos de la santería, entendida como una práctica central de la vida de los sujetos esclavizados por el colonialismo, eso que llamé un registro experiencial de su práctica. Una forma de resistencia subjetiva y espiritual, también un ejercicio de memoria, que Lam parece haber procesado como un legado vivo, a través de su propia práctica artística.

En ese hacer, que involucra la compenetración con zonas subjetivas y experiencias del orden de la *aisthesis*, Lam configura una reflexión crítica sobre los legados de la dominación colonial y el esclavismo en la cultura moderna y especialmente en el arte, reflexión que en ciertos momentos confluyó con ideales compartidos con la Revolución, sobre todo en los años sesenta y setenta. Considero que Lam se refería a estos legados cuando hablaba sobre su época de *La Jungla*:

Por cierto, en aquella época yo hablaba aquí en Cuba con los artistas sobre la importancia de llevar al arte la presencia negra pero ellos no me comprendían, pensaban que les hablaba de un negrito con un cesto de frutas sobre la cabeza. Y yo no me refería a eso, sino a algo mucho más profundo, que es lo que trato de reflejar en mi pintura. (Mosquera, 1980, p.11)

Por lo tanto, creo que no debemos dejar de recalcar que, además de las operatorias de apropiación y usurpación a las que se han referido varios críticos y críticas, Lam habló en algunas ocasiones de manera francamente explícita sobre su postura con respecto al anticolonialismo, utilizando fuertes metáforas bélicas como la del caballo de Troya, que daban a entender que el artista imaginaba su práctica en términos de una estrategia política a desatar en el campo de las artes, los imaginarios, las conciencias:

En Cuba, la poesía de entonces era o políticamente comprometida, como la de Nicolás Guillén y algunos otros, o escrita para los turistas [...]. Yo quería con todo mi corazón pintar el drama de mi país, pero expresando cabalmente el espíritu negro, la

belleza de las artes plásticas negras. De esa manera podía yo funcionar como un caballo de Troya que arrojara de sí figuras alucinantes con el poder de sorprender y perturbar los sueños de los explotadores. (Lam citado en Birkenmaier, 2003, p.206)

Lo difícil de formular y precisar aquí es el registro político de las prácticas y propuestas plásticas de Lam desde el campo del arte, con respecto a los legados de los colonialismos históricos, los procesos de descolonización y la lucha antimperialista. Lam captó y dimensionó con profunda lucidez los alcances de las modulaciones de las tramas del poder del colonialismo y del racismo como expresión de dicho poder, en el campo del arte y los imaginarios, y ensayó una serie de respuestas y desafíos a ellas a lo largo de su vida, articulándolos cuando fue posible y necesario con posicionamientos políticos, fundamentalmente contra el fascismo, a favor de la descolonización y el antimperialismo.

Del análisis culturalista a la praxis estética y la búsqueda de la descolonización mental

Lo que propongo, entonces, es reenfocar el análisis de las prácticas artísticas de Lam, específicamente a partir de su contacto con el surrealismo y desde su regreso a Cuba en 1942, dejando de lado perspectivas predominantemente culturalistas que continúan pensando a Lam en términos de *africanizador* o *transculturador* del arte latinoamericano. Estas perspectivas persisten a veces incluso en algunos abordajes poscoloniales, en el sentido en que Giunta y Mosquera lo han tratado, matices mediante. El reenfoque es hacia lo que podemos describir, en un primer término, con la noción de *aisthesis* a secas. Pero esa dimensión de *aisthesis*, llevada al contexto anticolonial afroantillano, en los años del “retorno al país natal” de Lam y más adelante en los de la Revolución, demanda detenernos en algunas observaciones que Walter Mignolo introdujo hace algunos años bajo la noción de *aisthesis* decolonial:

Gnoseología y *aesthesis* configuran esferas del conocer y del sentir ya no sujetas a epistemología y estética (teoría del fenómeno estético). Estas dos categorías son a la vez analíticas y proyectivas en la medida en que hacen posible construir gnoseología y *aesthesis* decoloniales. Es decir, reconstitución en la que se entrelaza el imaginario moderno/colonial con el pensamiento fronterizo decolonial. (2010, p.19)

Repensar las prácticas de Lam a partir de estas categorías implica habilitar la posibilidad que sus obras nos enseñen (en el doble sentido al que se abre aquí el verbo) un pasaje hacia dimensiones del conocer y del sentir que ya no están sujetas solamente a una epistemología y estética moderna/colonial –pasaje que Lam transita en su práctica artística– y sin perder de vista el sentido político específico de las mismas respecto de los procesos

de descolonización y antiimperialistas del espacio antillano en esta época.

Este cambio de eje analítico, de Lam como agente africanizador o transculturador a Lam como agente sensible y consciente respecto de los efectos del colonialismo, nos permite resituarlo en ciertos espacios específicos, con un sentido político, en la enorme red de relaciones que estableció este artista. Ese reenfoque nos muestra un sujeto político y dinámico, involucrado en una búsqueda definida por el movimiento y la libertad de la transmutación, que hace posible ciertos gestos de resistencia al colonialismo y persiste en la trama compleja y envolvente de sus legados. Ese Lam se expresa en una entrevista en la que explica la matriz semántica de *Belial el Emperador de las Moscas* (1948), construida a partir de símbolos puestos en tensión sobre el espacio pictórico. Lam explica que se trata de una representación vinculada a la filosofía hermética, una corriente sincrética (que combina diversas religiones) con una profusa simbología, y cuyos siete principios se reúnen en El Kybalion,

...no; es toda la filosofía hermética de la Europa ¿no?, que este convoca a Mefisto, por los cuadrados que comprende de esa filosofía creamos la filosofía hermética de la magia negra medieval en Europa. Entonces yo he hecho aquí una pierna, una transposición, como dice aquí ¿no?, en elementos naturales que podía ser una serpiente o un jubo, como dicen en Cuba, que comprende de elementos sexual, erótico, rabo y un cuchillo de combate y un Eleguá en la mano, y el cacareo sinfín.

Tú comprendes de que muchas veces, aquí en nuestro país, hacían que la gente hablara de todo sin saber nada. En la época de la guerra hablaban del Frente de Stalingrado y todas estas cosas, vaya, y no simulaban el conocer. Entonces hago esta figura que puede ser Venus, al mismo tiempo son las tentaciones, las emociones de la vida que son muy agradables, da la sensualidad. Pero delante de ello, yo pongo este monstruo, la columna vertebral de él, por ser fuerte, ¿tú comprendes? Siempre se dice que un hombre tiene columna vertebral que no, no se deja vencer. Entonces en esta columna vertebral, yo le pongo una herradura de caballo que está soplando la creación, pero en realidad, ese tipo podría ser Changó, que canta y tiene una luz detrás, pero es el Dios de la guerra que es mártir, que sufre, pero toda agresión conlleva también la agresión bien entendida, a nuestro favor. Es decir, esa es la energía y la violencia hacia la creación. Entonces la creación yo la pongo en un altar de luna, los sueños... (De la Osa, 2012, min. 0:01)¹⁶

A partir de todo lo planteado aquí, creo que es necesario encontrar otras aristas no solo poscoloniales como la desarrollada por Giunta, o incluso por Mosquera con más complejidad, como apropiación del espacio de la modernidad desde la periferia, que es la que parece dominar la interpretación de la obra en los últimos años¹⁷, y considerar la *aisthesis* decolonial como un gesto de desprendimiento epistémico, estético y subjetivo por parte de Lam respecto del legado academicista/modernista entre 1918, cuando comienza a estudiar en San Alejandro, y 1941, cuando entra en contacto con Breton y los surrealistas, Césaire y la Negritud, y el anticolonialismo. El regreso a Cuba sellará dicho

desprendimiento, en un gesto que propuse pensar en términos de *pliegues*, que se proyecta tanto hacia los centros de arte europeos, como hacia los cubanos, aunque también se dispersa por el archipiélago, en ese movimiento descrito por David (2016) como transregional.

La influencia de Lam para con otros intelectuales y artistas afroantillanos contemporáneos y de la siguiente generación quizás no haya sido adecuadamente dimensionada en el campo de la historia del arte¹⁸. En una de las poco conocidas obras de teatro escritas por Frantz Fanon, un *tableau* de Wifredo Lam forma parte de la escenografía imaginada. Un cuadro, ¿cuál de todos ellos imaginó Fanon? ¿Cómo interpretar la cita ecrástica a un artista como Lam por parte de alguien como Fanon, tan consciente de las dimensiones visuales del discurso colonial, de la racialización y de cómo las imágenes – materiales, verbales, mentales– de la mirada blanca atraviesan los cuerpos negros? ¿Cómo olvidar la presencia constante de las ilustraciones de Lam que acompañan la poesía de Césaire? ¿Qué pensar de que Édouard Glissant, años después, estableciera un profuso diálogo con el pintor y sus obras en sus escritos y encontrara en ellos la condensación pictórica del ser *créole*¹⁹?

En un inspirador pasaje en que Mosquera, creo, capta perfectamente ese desprendimiento y registra la potencia del gesto del pliegue, dice:

Percibo también una relación con Elegguá en su discurso. Este dios, el Exu brasileño, el Eshu-Elegbara yoruba, el Legba ewe-fon, es el único cuya imagen-fundamento Lam adopta, descrita casi literalmente, como elemento presente en la gran mayoría de sus cuadros. Elegguá es el trickster, el principio de incertidumbre, diacrónico, de cambio, por contraposición a Orula-lfá, el principio estructurador, el saber acumulado. Elegguá es el dueño de las puertas y los cruces de caminos, abre y cierra todo, pero resulta imprevisible, travieso, azaroso. El sentido mutante de la pintura de Lam, donde todo parece transformarse en otra cosa inesperada, pudiera relacionarse con el dios. Su arte es también una metamorfosis, un “canto de osmosis”, como el autor tituló una de sus pinturas. Igualmente se afilia con Elegguá el desplazamiento de visión traído por este arte, en cuanto cambio fundamental en sí y por la encrucijada cultural que representa. (Mosquera 2008, p.54)

La encrucijada moderna/colonial era y es cultural, pero, en tanto repongamos la pregunta por la descolonización y el antimperialismo, tan presente en Lam, esta encrucijada cultural también será política. Es necesario seguir pensando en los legados de Lam a contrapelo de los ejes de análisis predominantes y de un persistente culturalismo, de abordajes que a veces pasan por alto las afirmaciones del propio artista sobre su postura anticolonial y, tal vez inadvertidamente, al privilegiar valoraciones estéticas y criterios culturalistas de análisis, reproducen una ceguera que no nos permite advertir el profundo

sentido político y descolonizador de sus prácticas artísticas.

Referencias

1. Este trabajo ha recibido inspiradoras críticas y sugerencias de varixs amigxs y colegxs. A Fabiana Serviddio, Manuela Rodríguez, Carlos Aguirre Aguirre, Alejandro De Oto y Silvia Valero, gracias miles por la generosidad de sus devoluciones, en algunos casos también por facilitarme materiales, y por la agudeza de sus lecturas.
2. De Oto (2011) organiza su análisis en torno a una movilización de la categoría de archivo colonial; desde este tipo de movilización es posible reconsiderar la pintura de Lam como práctica: “Repasemos cada capa de la organización del archivo colonial que propone Fanon: Esquema corporal subvertido por el orden de la representación, que en el colonialismo –al menos el caso que él analiza que es el colonialismo francés en Las Antillas–, se pliega en un esquema histórico racial primero, y luego en uno epidérmico racial horadando el lugar del cuerpo hasta el punto que no termina siendo sino una imagen fantasmática con un lenguaje empobrecido: la etiqueta. Desde allí hay una marca, otra vez, un punto de partida para organizar un pensamiento descolonizador. Pero como contraparte de este archivo codificado al extremo, la operación con él no puede ser otra que la de organizarlo y desorganizarlo sistemáticamente dado que, como en el caso del poema de Césaire, no se cuenta con una ‘institución’ que venga a cubrir el espacio abierto por la crítica. No son archivos de contención de una memoria codificada, son archivos codificados para permitir una exploración radical de las posibilidades que tal codificación constriñe” (2011, p.166).
3. Como sostiene Mignolo (2010): “A partir del siglo XVII, el concepto *aesthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar ‘sensación de lo bello’. Nace así la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica. Mucho se ha escrito sobre Immanuel Kant y la importancia fundamental de su pensamiento en la reorientación de la *aesthesis* y su transformación en estética. A partir de ahí, y en retrospectiva, se comenzó a escribir la historia de la estética, y se encontraron sus orígenes no sólo en Grecia, sino en la prehistoria. Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la *aesthesis* por la estética; puesto que, si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivos con sistema nervioso, la estética es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza” (pp. 13-14).
4. Uso este término entre comillas y seguido del término poscolonial para indicar que me aparto de una definición racialista y culturalista del término. La condición mestiza se entiende aquí en términos de una subjetividad ambivalente, como la ha pensado Silvia Rivera Cusicanqui, o fronteriza, en términos de Gloria Anzaldúa. En todo caso, se trataría de una subjetividad ambivalente pero situada, en el caso de Lam en un contexto transregional y poscolonial, es decir, uno en que persisten determinadas relaciones establecidas por los colonialismos históricos.
5. La última exposición internacional de la obra de Lam fue organizada por el Centre Pompidou (Francia), el Museo Reina Sofía (España) y la Tate Gallery (Inglaterra), con curaduría de Catherine David y Manuel Borja-Villel, entre 2015 y 2017. La curaduría destaca los contactos de Lam con distintas vanguardias regionales y destaca la transregionalidad de su obra, algo que hace imposible limitarlo a designaciones tales como cubano, a partir de su “momento cubano”, afrocubano, latino e incluso latinoamericano ya que, como señala David, “la imagen de un artista latinoamericano se creó en los 70 con el mercado” (David, 2016, min. 1:09. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/wifredo-lam-entrevista-catherine-david-0>).
6. Wifredo Lam, *Autorretrato*, 1938. Óleo sobre cartón. 26 cm. X 21cm. Colección particular, París. Ver aquí: <https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=599>.
7. Muestro y comento esta serie en la conferencia presentada en el *Coloquio Crítica práctica/práctica crítica* de la Universidad de Cartagena en febrero de 2021. Puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=W3X8QQ8pjjE>.
8. En su ensayo sobre las pinturas “negristas” de Lassar Segall, Schwartz (2002) sostiene que “Cuanto más se lo examina, se vuelve más claro que los debates sobre negritud eran realmente sobre blancura y sobre cómo proveer a los europeos de una nueva dirección”, y que “era la ‘idea’ de la cultura negra, y no la cultura negra en sí misma lo que caracterizaba esta modernidad” (p.242). El breve análisis que hago aquí es parte de uno más extenso, comparado, que vengo trabajando en mis clases en la Universidad Nacional de Rosario.
9. Su pareja, eventualmente su segunda esposa.

10. Wifredo Lam, *La jungla* (1943). Óleo sobre papel kraft. Ver aquí: <https://www.moma.org/collection/works/34666>
11. Interpreto el sentido de esta adquisición como un momento relacionado con el proceso de formación de la colección latinoamericana del MoMA, siguiendo el capítulo de Serviddio (2021). Según Serviddio, "Se trató de uno de los emprendimientos más audaces en el ámbito de las artes visuales que buscó desacreditar la posición latinoamericanista imperante en la región entre los intelectuales e imponer su propio proyecto imperial del panamericanismo a través de la narrativa curatorial" (2021, pp. 425-6).
12. Sugiero ver el artículo de Cañete Quesada (2019), que se detiene en el análisis de importantes vínculos conceptuales, estéticos y políticos, que se desarrollan entre Carpentier y Lam a partir de los años 40.
13. Para una definición crítica y pormenorizada de la noción de *transculturación* puede consultarse el ensayo de Arroyo (2018, pp. 209-223), y un ensayo mío a continuación del de Arroyo que la coteja con relación a la persistencia del racismo en los imaginarios culturales sobre América Latina (2018, pp. 225-33).
14. Para una reseña sobre este acontecimiento, ver "Expediente. Salón de Mayo la Habana, 1967", <https://rialta.org/salon-de-mayo-la-habana-1967/> Recuperado 27 de abril 2021.
15. Se puede acceder al documento aquí: <https://rialta.org/setenta-y-cinco-intelectuales-y-artistas-declaran-su-apoyo-al-congreso-cultural-de-la-habana-y-a-la-lucha-armada-de-los-pueblos-oprimidos/> Recuperado 27 de abril, 2021.
16. Parte de la entrevista puede verse aquí: <https://youtu.be/lhFEaaWIF2s> Recuperado 27 de abril 2021.
17. Mosquera desarrolla el tema de la apropiación en "Contra el arte latinoamericano. Entrevista a Gerardo Mosquera" (2009) <http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2009/06/contra-el-arte-latinoamericano.html>
18. Esta vertiente comenzó a ser desarrollada por Mosquera. Para una síntesis crítica de esta perspectiva propuesta por él, sugiero ver el artículo de Piñero (2015), "Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera".
19. Lam también ilustró *La terre inquiète* (1955). Sobre la relación entre los dos, afirma Kassab-Charfi (2012): "Édouard Glissant n'a de cesse de découvrir en Lam un artiste qui lui permet d'entrevoir les angles obscurs de sa conscience antillaise, puis créole du monde. C'est d'ailleurs à travers le prisme de la peinture de Lam que Glissant conçoit une meilleure intelligibilité de l'esthétique et même de l'ontologie antillaise" (p.146).

Bibliografía

- Archivo Rialta (17 de marzo de 2020). Setenta y cinco intelectuales y artistas declaran su apoyo al Congreso Cultural de La Habana y a la lucha armada de los pueblos oprimidos. <https://rialta.org/setenta-y-cinco-intelectuales-y-artistas-declaran-su-apoyo-al-congreso-cultural-de-la-habana-y-a-la-lucha-armada-de-los-pueblos-oprimidos/> Recuperado 27 de abril, 2021.
- Archivo Rialta. (19 de marzo de 2020). Expediente. Salón de Mayo la Habana, 1967. <https://rialta.org/salon-de-mayo-la-habana-1967/> Recuperado 27 de abril 2021.
- Arnold, A. J. (2014). A "África" con Aimé Césaire y Wifredo Lam. *América sin nombre*, 19, 151-164.
- Arroyo, J. (2018). Transculturación, sincretismo, hibridez. En *Términos críticos en el pensamiento caribeño y latinoamericano*. Martínez-San Miguel, Y., Sifuentes-Jáuregui, B., Belausteguigoitia, M. (Eds.) (pp. 209-223). Boston, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.
- Bhabha, H. K. (2002). El mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial. En *El lugar de la cultura*, Trad. C. Aira (pp. 111-119). Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Birkenmaier, A. (2003). Alejo Carpentier y Wifredo Lam: Negociaciones para un arte revolucionario. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 205(32), 205-213.
- Cañete Quesada, C. (2019). La propuesta de Alejo Carpentier en "Lo real maravilloso de

- América" (1948) y la mirada surrealista insular en Isla cofre mítico (1951) de Eugenio F. Granell. *Visitas al patio* 14, 60-78.
- Catelli, L. (2018). La persistencia del racismo en los imaginarios críticos sobre Latinoamérica. En *Términos críticos en el pensamiento caribeño y latinoamericano*. Martínez-San Miguel, Y., Sifuentes-Jáuregui, B., Belausteguigoitia, M. (Eds.) (pp. 225-33). Boston, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.
- Catelli, L. (2021). "Mi pintura es un acto de descolonización. La encrucijada cultural y política de Wifredo Lam". Conferencia Universidad de Cartagena, <https://www.youtube.com/watch?v=W3X8QQ8pjiE>.
- Césaire, A. (1939). *Cahiers d'un retour au pays natal. Volontés*, 20.
- Césaire, A. (1943). *Retorno al país natal*. Trad. Lydia Cabrera, Prefacio B. Péret, Il. W. Lam. La Habana, Cuba: Molina y Compañía Editores (1ª edición como libro).
- Csordas, T. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18(1), 5-47.
- Csordas, T. (1993). Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology*, 8(2), 135-156.
- David, C. (abril, 2016). Entrevista Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/wifredo-lam-entrevista-catherine-david-0>.
- De la Osa, R. (28 de mayo de 2012). Wifredo Lam explica uno de sus emblemáticos cuadros. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=IhFEaaWIF2s&feature=emb_logo
- De la Osa, R. (28 de mayo de 2012). Wifredo Lam habla de su obra. Material audiovisual. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=eR1oINRDn6M&feature=emb_logo
- De Oto, A. (2011). Aimé Césaire y Frantz Fanon. Variaciones sobre el archivo colonial/descolonial. *Tabula rasa*, 15, 149-169.
- Deleuze, G. (2015). *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Fanon, F. (1949). *L'Œil se noie*. En J. Khalfa y R.J.C. Young (comps.), *Écrits sur la alienation et la liberté* (pp. 66-134). París, Francia: La Découverte.
- Fanon, F. (1961). *Les damnés de la terre*. París, Francia: Éditions Maspéro.
- Fierro, M. (2011). Negotiation Transcultural Modernism and Artistic Identity in Europe, The Caribbean, and the United States. Tesis doctoral, Washington University in St. Louis. Recuperado de <https://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1480&context=etd>.
- Giunta, A. (2012). Strategies of Modernity in Latin America. En E. O'Brian et al. (Eds.), *Modern Art in Africa, Asia and Latin America: An Introduction to Global Modernisms* (pp. 301-315). Malden, Estados Unidos: Wiley-Blackwell.
- Greet, M. (2003). Inventing Wifredo Lam: The Parisian Avant-Garde's Primitivist Fixation. *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, 5. Recuperado de http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_5/Michele_Greet/MicheleGreet.html.
- Kassab Charfi, S. (2012). Les "épaisseurs têtues" du sens l'intime dialogue entre Wifredo Lam et Édouard Glissant. *Francofonía*, 63, 135-146.
- Linsley, J. (1988). Wifredo Lam: Painter of Negritude. *Art History*, 11(4), 527-544.
- Mignolo, W. (2010). Aesthesis decolonial. *CALLE* 14, 4(4), 13-25.
- Mosquera, G. (1980). Mi pintura es un acto de descolonización. *Bohemia*, 25, 10-13.
- Mosquera, G. (2008). Modernidad y Africanía: Wifredo Lam in his Island. *Third Text*, 6(20), 43-68.
- Ortiz, F. (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho. (Obra publicada originalmente en 1940).
- Ortiz, F. (1950). Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos. La Habana, Cuba: Editora del Ministerio de Educación. Recuperado de <https://www.encaribe.org/Files/Personalidades/wifredo-lam/texto/Fernando%20Ortiz%20sobre%20Lam.pdf>

- Pérez, J.P. (2009). "Contra el arte latinoamericano" Entrevista a Gerardo Mosquera. En *Arte nuevo. Comentarios, notas, textos, artículos, entrevistas y colaboraciones sobre arte contemporáneo*. Recuperado de <http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2009/06/contra-el-arte-latinoamericano.html>
- Piñero, G. (2015). Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera. *Caiana* 6, 19-32. Recuperado de <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/6-pdf/Pinero.pdf>
- Rancière, J. (2013). *Aiethesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Manantial. Recuperado de https://issuu.com/elcuerpoabierto/docs/renciere_aisthesis_escenas_del_reg.
- Restrepo, E. y Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial. Fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- Schwartz, J. (2002). Lasar Segall: um punto de confluencia de un itinerario afrolatinoamericano en los años veinte. En D'Horta, V. (Curad.). *Lasar Segall: un expresionista brasileño* (pp. 241-265). São Paulo; Buenos Aires; Ciudad de México: Museu Lasar Segall; MALBA; Museu de Arte Moderno.
- Serviddio, F. (2021). Racialización de los intercambios culturales. La creación de la colección latinoamericana del MoMA durante la segunda guerra. En Catelli, L., Rodríguez, M. y Lepe-Carrión, P. (Eds.), *Condición poscolonial y racialización Una propuesta colectiva, transdisciplinaria y situada* (pp. 425-47). Mendoza, Argentina: Quellqasqa. <http://quellqasqa.com/omp/index.php/quellqasqa/catalog/book/ISBN-978-987-4026-45-3>.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.
- VV.AA. (2003). *El Kybaliön: tres iniciados. Un estudio sobre la filosofía hermética del antiguo Egipto y Grecia*. Trad. M. Algora Corbi. Barcelona, España: Luis Carcamo Editor.

Fecha de recepción: 7 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 01 de junio de 2021

Licencia



Atribución - No Comercial - Compartir Igual (*by-nc-sa*):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**ARCHIVO Y PERFORMANCE: REFLEXIONES A PARTIR DE DOS
AMERINDIOS NO DESCUBIERTOS EN BUENOS AIRES, DE COCO FUSCO Y
GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA**

**ARCHIVE AND PERFORMANCE: REFLECTIONS ON TWO UNDISCOVERED
AMERINDIANS IN BUENOS AIRES, BY COCO FUSCO AND GUILLERMO
GÓMEZ-PEÑA**

Resumen

En el siguiente artículo, proponemos un análisis de la exposición del Malba *Dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires* de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco¹. Esta exposición fue realizada de manera virtual en el año 2020 (y continúa hasta septiembre de este año) como parte del programa llamado *La historia como rumor*. El fin del programa es recuperar distintas *performances* icónicas de América y el Caribe a partir de registros (en fotos, videos o textos), testimonios y comentarios de los distintos participantes y asistentes de la obra artística. En ese marco, Gabriela Rangel (Malba), en colaboración con Sol Henaro (Museo Universitario de Arte Contemporáneo), realizó la curaduría de una exposición de registros y testimonios de la que fue una *performance* paradigmática, *La pareja en la jaula*, presentada en la Fundación Banco Patricios en agosto de 1994. Para el análisis que sigue, prestamos especial atención algunas estrategias discursivas desplegadas por los artistas y al procedimiento de montaje que propone la exhibición del Malba, en el cual se busca contraponer la obra de Fusco y Gómez-Peña a nuestra propia historia de colonialismo y zoológicos humanos. Si bien este artículo se inscribe en un proyecto mayor de doctorado, en esta instancia nos enfocamos especialmente en el análisis de algunos de los materiales presentados en la exposición, pero al mismo tiempo recurrimos a un archivo más amplio que reúne ensayos, entrevistas de los artistas y registros audiovisuales de la presentación en Buenos Aires en particular, y de la gira en general. Nuestra investigación apunta a responder qué lecturas de la obra se pueden desplegar en la actualidad en el contexto argentino y cómo interviene en un orden del archivo que responde, a nuestro entender, a regímenes coloniales de poder.

Palabras clave: archivo; nación; colonialismo; *performance*.

Abstract

In the following paper, we propose a review and analysis of the Malba exhibition *Two undiscovered Amerindians in Buenos Aires* by Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco. This exhibition was held virtually in 2020 as part of the program called *History as Rumor*. The purpose of the program is to recover different iconic performances of Latin America and the Caribbean from records (in photos, videos, or texts), testimonies, and comments of the different participants and assistants of the artistic work. Within this framework, they recovered and mounted an exhibition of one paradigmatic performance, also known as “The couple in the cage”. This action sought to present itself as a critical response to the celebratory context of the so-called “discovery of America”. For the following analysis, we pay special attention to the mounting procedure proposed by the Malba exhibition, which seeks to contrast the work of Fusco and Gómez-Peña with our own history of colonialism and human zoos. Although this work is part of a larger Ph.D. project, in this instance we focus especially on the analysis of some of the materials presented in the exhibition, but at the same time, we draw on a broader archive that brings together essays, interviews with the artists and audiovisual records of the work. Our research aims to answer what readings of the work can be deployed today in the Argentine context and how it intervenes in the order of the archive linked to dominant imaginaries and narratives of the nation.

Keywords: archive; nation; colonialism; performance.

Presentación

La exposición virtual que analizamos en este artículo se da en el marco de un programa de exhibiciones *online* (*La historia como rumor*) concebido por la entonces directora del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), Gabriela Rangel, y que tiene como objetivo documentar y contextualizar distintas *performances* ocurridas en América y el Caribe de mediados a finales del siglo XX. Como se afirma en la justificación del programa, cada *performance* se exhibe a partir de un vasto registro de la acción que conforma el material de archivo compuesto por fotografías, videos, testimonios y documentos de prensa que permiten reconstruir la obra (de carácter supuestamente efímero²) y su contexto. A su vez, y es lo que nos parece más

interesante, la intención explícita del ciclo apunta a que la selección de voces que comentan las obras ayuden a recontextualizar las distintas *performances* como manifestaciones contemporáneas.

En esa línea, el museo propuso recuperar una obra icónica de Coco Fusco³ y Guillermo Gómez-Peña⁴, que formaba parte de una gira mundial por diversas ciudades (la mayoría de Estados Unidos, pero también de Europa como Londres y Madrid, y de Oceanía y Sudamérica como Sídney y Buenos Aires). Como dice en la presentación de la muestra: “*Dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires* [agosto de 1994], consistió en una jaula instalada junto a la vidriera del edificio [Fundación Banco Patricios], donde Fusco y Gómez-Peña realizaron acciones vestidos como aborígenes durante tres días en jornadas de seis horas” (2020, párr.1). En la recontextualización propuesta por el Malba, nos interesa particularmente entender algunas estrategias discursivas desplegadas por los artistas en la concepción original de la acción y también el ejercicio de montaje que se propone en la muestra. La curadora dispuso en la página web los registros y los testimonios de la *performance* junto a otros ejemplos de zoológicos humanos, pero especialmente en relación a las exposiciones de indígenas en Argentina. En ese marco, cobra relevancia la participación del Colectivo GUIAS (Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social)⁵ y la exposición de la muestra fotográfica *Prisioneros de la ciencia*, dispuesta conjuntamente con la obra de Fusco y Gómez-Peña. Creemos que este montaje conjunto permite establecer relaciones que habían permanecido silenciadas a mediados de los noventa cuando se presentó originalmente la obra.

En Argentina, el único medio gráfico de gran tirada que reseñó en su momento la *performance* fue *Página/12* y el título de la nota, que de algún modo también dejaba entrever el carácter hasta entonces *pasivo* que se les asignaba a los indígenas, fue “El día en que se despertó el indio”. Más allá del titular del artículo, nos interesa detenernos en una entrevista que dio Gómez-Peña casi diez años después al mismo medio periodístico, en ocasión de otra visita al país, pero esta vez no a Buenos Aires sino a Tucumán. Esta nota se puede ver en la sección que la muestra del Malba dedica a la recepción mediática que tuvo la obra en Argentina⁶. Al referirse a la obra *La pareja en la Jaula*, Gómez-Peña dice lo siguiente: “Los artistas de Buenos Aires no entendían por qué estábamos haciendo eso, pensaban que los temas sobre la identidad que planteábamos no les concernían. La obra cayó en el vacío, no había contexto” (2005, párr.1). En el

mismo tenor que las declaraciones de Gómez-Peña, algunos de los testigos convocados por el Malba, como Nora Hochbaum (productora del proyecto de la Fundación Banco Patricios en 1994), Leandro Katz y Roberto Amigo, coinciden en que la obra, si bien fue muy importante en su momento, no generó el impacto mediático que quizás sí tendría en la actualidad, lo cual también puede deberse a la novedad que representaba, para el público general, el arte del *performance*. Pero si entendemos, como veremos más adelante, que las entrevistas y notas de los artistas respecto a la *performance* componen una especie de archivo en negativo de la cultura que nos permite poner el foco en las imposibilidades y las posibilidades discursivas en un momento dado, y si asumimos también que las palabras de Gómez-Peña son fidedignas (aunque esto en realidad es irrelevante, dado que lo que nos interesa son los efectos que producen) y que la mayor parte de los artistas de Buenos Aires no *entendieron* los temas de identidad cultural que trataba la *performance*, ¿qué nos dice esa *falta de contexto*, a la que se refiere el artista, si la leemos en relación al archivo y las narrativas de nación instituidas? ¿Qué significa que la obra haya caído en el vacío? Aunque mejor formulada, la pregunta correcta sería ¿por qué una obra como *Dos amerindios no descubiertos* que interpela críticamente la práctica de los zoológicos humanos cayó en el vacío en un país que contaba con su propio pasado de genocidio y abuso de las poblaciones originarias?

Intentaremos responder algunas de estas cuestiones a lo largo del artículo. Partimos de la tesis de que un orden colonial de los archivos que instaura ciertos imaginarios dominantes de nación dificultó la posibilidad de una lectura de la obra que atendiera a una revisión del genocidio indígena⁷ y de las exhibiciones humanas en Argentina. La actualidad de la *performance* invita a reflexionar sobre esas historias silenciadas. Proponemos un análisis de la exposición que busca destacar qué procedimientos artísticos, entre los que reconocemos el montaje y la “antropología inversa” (Gómez-Peña, 2002), provocan una interpelación de ese ordenamiento colonial del archivo. Dado que la *performance* fue pensada originalmente para ser desarrollada ante un público estadounidense y europeo, referenciamos un recorrido desde sus primeras presentaciones (según las declaraciones de los artistas, otros testigos y distintos registros expuestos también por el Malba), hasta el desplazamiento, no solo geográfico sino también semiótico, que derivó en la presentación en Buenos Aires.

Un breve recorrido por la gira de *Dos Amerindios no descubiertos visitan...* desde sus inicios hasta Buenos Aires

Entre 1992 y 1994, los artistas Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco realizaron una *performance* y una gira por diversos países que se volvió paradigmática. Esta acción se formuló como una contribución crítica a los debates en torno al quinto centenario del entonces llamado *descubrimiento de América*. La obra en cuestión fue *La pareja en la jaula*, también conocida como *Dos amerindios no descubiertos visitan...* o *The Guatinaui World Tour (Gira Mundial Guatinaui)*, y consistió en diversas presentaciones por ciudades occidentales de países que, como afirma Diana Taylor (2015), tenían una tradición de violencia y abuso de sus poblaciones aborígenes (p.114). Gómez-Peña (2002) la describe de la siguiente manera:

La metaficción de la “Gira mundial Guatinaui” era la siguiente: Coco Fusco y yo fuimos exhibidos en una jaula metálica durante periodos de tres días como “Amerindios aún no descubiertos”, provenientes de la isla ficticia de Guatinaui (españolización de *what now*). Yo estaba vestido como un luchador azteca de Las Vegas, una suerte de “supermojado” extraído de un cómic chicano, y Coco como una taína natural de la isla de Gilligan. Los “guías” del museo nos daban de comer en la boca, y nos conducían al baño atados con correas para perro. Unas placas taxonómicas expuestas al lado de la jaula describían nuestros trajes y características físicas y culturales en lenguaje académico. Además de ejecutar “rituales auténticos”, escribíamos en una computadora lap-top ..., veíamos atónitos videos de nuestra tierra natal, escuchábamos rap y rock en español en un estéreo portátil, y estudiábamos detenidamente ... el comportamiento del público. ... La gira duró año y medio. Entre otros lugares estuvimos en Plaza Colón de Madrid, la Plaza Convent Garden en Londres, el Smithsonian Institute en Washington, The Field Museum en Chicago, el Museo Whitney de Nueva York, el Museo Australiano de Sydney y la Fundación Banco Patricios en Buenos Aires. Conforme nos desplazábamos de un lugar a otro, el performance se hacía más estilizado, minimalista y simbólico, pero la reacción del público se mantuvo bastante consistente: sin importar el país, más del cuarenta por ciento de nuestro público (en su primera visita) creyó que la exhibición era “real”, que realmente éramos una pareja de indígenas recién descubiertos, sin sentirse obligados a hacer nada al respecto. (Gómez-Peña, 2002, p.83)

De este modo, los artistas presentaban en formato satírico y paródico los zoológicos humanos que fueron muy populares durante el siglo XIX y comienzos del XX como forma de representar a *los salvajes exóticos* y que, según los performanceros tienen un primer antecedente que se remonta a los viajes de Cristóbal Colón, quien en 1493 llevó a un arawak del Caribe para exhibirlo en la corte española. La propuesta buscaba ser una crítica a los modos de concebir la otredad de ciertas construcciones

nacionales dominantes, pero también pretendía movilizar el “inconsciente colonial” (Fusco, 2011) de las distintas sociedades e instituciones en donde la acción era llevada a cabo. Para Diana Taylor (2015), los escenarios, como aquellos que se describen en los diarios de Colón o en los grabados de Theodor de Bry, ejercen un tipo de poder en la “invención del otro”, en el cual el descubridor (aquel que configura visualmente su propia otredad) se sitúa como quien “ve y controla la escena” (p.108). Estos regímenes de visibilidad fueron parodiados en la *performance* a partir del formato moderno del diorama, un cuadro similar a los *tableaux vivants* etnográficos que, según Gómez-Peña (2002, p.81), eran moneda corriente tanto de los *freaks shows* como de los museos de Antropología y de Historia Natural. Ese género, también recreado con ciertas diferencias en algunos medios masivos de comunicación que construyen, dentro de cada formación nacional específica, una alteridad particular, es satirizado en la *performance* ya que, como afirma nuevamente Taylor (2015), el objetivo de la misma era resaltar antes que normalizar la “teatralidad del colonialismo” (p.120). Al parodiar ese formato, buscaban también subvertir la construcción misma del diorama, situando, en la teatralidad de la *performance*, al descubridor/espectador en los márgenes, no ya como quien ve y controla la escena, sino como quien es estudiado y observado, en este caso por los artistas.

La radicalidad de la *performance*, en el contexto celebratorio del quinto centenario, apuntaba originalmente a desmontar las representaciones distorsionadas de la otredad latinoamericana que presentaban los medios estadounidenses: “Estas instalaciones-performances funcionan tanto como escenografías para un teatro de las patologías culturales de la globalización, como un espacio ceremonial *sui generis* donde el espectador/participante –principalmente el europeo y anglosajón– puede meditar sobre su propio racismo hacia las ‘Culturas subalternas’” (Gómez-Peña, 2002, p.81). El espacio reducido en que irrumpía la escena recreaba los modos de ejercicio de poder de ciertos dispositivos visuales que intervienen en la construcción de la otredad en distintos países, mayoritariamente occidentales. Como consecuencia de este ejercicio artístico, surgieron experiencias de las que los protagonistas iban tomando nota, como antropólogos a *la inversa*, antes, durante y después de la acción. Creemos que los testimonios brindados en entrevistas o dispuestos en ensayos, reseñas y crónicas pueden proponer una mirada tanto sobre el comportamiento del público, como sobre los imaginarios dominantes en ciertas zonas de la discursividad social en un momento dado.

Ahora bien, en este punto surge un problema interesante que ya fue abordado por Taylor (2015) en su ensayo sobre esta *performance* y los distintos “escenarios de descubrimiento” y que, entendemos, vale la pena mencionar. Nos referimos, por un lado, a la distinción entre el acto de transferencia en vivo de la acción (que la autora ubica en la dimensión del repertorio) y su migración al archivo, pero también a cómo se relaciona este desplazamiento con el rol asumido por los artistas a la hora de *invertir* los roles propios de la disciplina antropológica y tomar como *objeto de estudio* a los distintos públicos participantes de la obra. Entendemos que, si bien la jaula representa una actuación disruptiva que en su exacerbación desacredita las formas dominantes de recrear la otredad, al mismo tiempo sitúa al público/espectador en un lugar en el que, no importa qué posición asuman, siempre van a fallar. Según el análisis de Taylor, que estudia las primeras presentaciones en Europa y Estados Unidos, la jaula empujaba a los participantes a ocupar un lugar incómodo en donde no le quedaban demasiadas opciones para elegir. Si bien Coco Fusco (2011) recopila las variadas respuestas de cada tipo de espectador (en Europa y Norteamérica) en particular⁸, las reacciones del público mayoritariamente caucásico y anglosajón (a quien, como dijimos, estaba destinada inicialmente la obra) fueron bastante limitadas. En ese espacio, las respuestas más comunes fueron que los miembros del público se mostraban a veces indignados por la exhibición presentada (por lo tanto, creían que la puesta era real); o se sentían burlados y estafados (las imágenes de la otredad presentadas por los artistas, que usaban computadoras y bailaban rap no se correspondían fielmente con los imaginarios preestablecidos de *primitivos* y *salvajes*); o bien, asumían el juego de roles y se acomodaban en el lugar al que la jaula los llevaba, el de recrear, aunque sea lúdicamente, el papel del público colonialista⁹. Esa es una de las características de la acción que resalta Diana Taylor cuando se pregunta por qué tanta gente que estaba políticamente de acuerdo con la *performance* y el video se sintió molesta. En ese mismo texto, ensaya una hipótesis como respuesta: “creo que el enojo viene en parte de la cualidad que tienen ambos [la *performance* y su registro en video] de ‘parecer una prueba’ en la que, no importa cómo, siempre fallamos” (Taylor, 2015, p.123).

Creemos que tanto la *performance* como el film documental dirigido por Fusco y Paula Heredia (titulado *La pareja en la jaula*)¹⁰ ubican a los espectadores en una posición incómoda, ya que los obligan a confrontarse inevitablemente con los propios marcos y comportamientos coloniales de la sociedad de la que forman parte. Esta posición es más

evidente en los registros de archivo (ya se trate del video de Fusco y Heredia o de las distintas fotos y testimonios), presentados casi como documentos que demuestran el comportamiento cultural del público¹¹ en una determinada época y en cada lugar en particular, en donde casi siempre los que participaron de la *performance* son caracterizados como personas que asumieron fácilmente los roles coloniales que la jaula les proponía. Allí cobra más relevancia la observación de Gómez-Peña que citamos más arriba, en donde señalaba que más allá de que la *performance* variaba de un lugar a otro, el comportamiento del público, en la gran mayoría de los casos, era bastante similar, lo cual da cuenta, al menos en una primera lectura, de un orden colonial de escala tanto local como global. La acción y sus registros se sitúan, entonces, en el lugar ambiguo entre una crítica a las prácticas etnográficas que crean una imagen de la otredad, pero al mismo tiempo como una “antropología inversa” (la categoría es de Gómez-Peña, 2002) o como dice Fusco “etnografía inversa” (2011, p.338), como estrategia artística que invierte de manera satírica y hasta caricaturesca la construcción e invención del *objeto de estudio*, para enfocarse en la crítica de diversas prácticas coloniales asumidas de forma naturalizada. Y esa *antropología inversa* se completa a partir del registro de las prácticas de los distintos públicos, cuyos participantes se muestran casi siempre incómodos tanto por la *performance* en sí como por el rol apresurado¹² que deben asumir.

Antes de continuar, queremos aclarar que el siguiente trabajo se inscribe en un proyecto más amplio desarrollado en el marco de un doctorado en Letras. Para esa investigación, en donde nos propusimos constituir un archivo de las acciones de Gómez-Peña y su tropa “La Pocha Nostra”, resultó de suma importancia el trabajo que realizamos en 2019 durante una pasantía en el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) de la Ciudad de México, en donde pudimos acceder al Fondo Guillermo Gómez-Peña, el cual alberga una gran cantidad de reseñas periodísticas, entrevistas e imágenes referidas a la acción de la jaula, que formaban parte de la colección personal del artista, pero que fueron recientemente adquiridas por el fondo de documentación del museo. Es de ese material que tomaremos algunos fragmentos como corpus y objeto de indagación para ponerlos en relación con la exhibición del Malba. Al enfocarnos en ese estudio, nos resulta metodológicamente importante concebir estos registros como índices o “huellas” en el sentido veroniano (Verón, 2011) que señalan los focos en que se ejerce con mayor densidad un poder colonial en ciertas zonas discursivas y en un momento dado. El propio Gómez-Peña afirma que “... los artistas de performance poseen enormes

archivos en sus casas, pero estos no son precisamente funcionales”, en el sentido en que dichos materiales constituyen el espacio en negativo (como en la fotografía) de la cultura (Gómez-Peña, 2011, p.508). Si pensamos los archivos heterogéneos de Gómez-Peña como el espacio *negativo* de la cultura, podemos indagar en ellos por qué, por ejemplo, el público estadounidense (mayoritariamente caucásico) se sintió incómodo ante la presentación de la *performance* de la jaula, o más cercano al tema que nos convoca, por qué en Buenos Aires los temas relativos a la identidad que esta obra problematizaba cayeron en el vacío.

Esta tarea nos lleva a una segunda concepción del archivo, no ya en relación a los registros de las *performances*, sino más cercana a como lo entiende Foucault [1969] (2015), es decir, como un *a priori histórico*, un sistema de discursividad y de visibilidad que rige la aparición y el funcionamiento de visibilidades y enunciados. El sistema de discursividad de Estados Unidos, que es en el que pensaron originalmente los artistas, no es el mismo, sin lugar a dudas, que el de Argentina. Sin embargo, sostenemos, sin ánimos de generar una abstracción teórica que puede resultar problemática, que pueden compararse ciertos procedimientos enunciativos a la hora de articular narrativas dominantes de nación en ambos países. Si bien cada narrativa responde a elementos particulares y de acuerdo a un campo enunciativo local y situado, podemos reconocer, retomando los planteos de Bhabha (2013, pp. 190-191), que en ambos contextos surgen construcciones de sentido en torno a lo nacional que no pueden abarcar la totalidad de los elementos que intervienen en ese terreno en disputa. Como dice el teórico indio, toda nación que se establece sobre la idea de lo único, y de un nosotros homogéneo, tiene que sofocar la pluralidad de voces disidentes que la atraviesan, generando a su vez una falta en el origen que vuelve a aparecer iterativamente interrumpiendo el relato nacional. De allí que la nación se presente como un signo diseminado atravesado por una doble temporalidad, la pedagógica, que refiere a las tradiciones y los símbolos instituidos y la performativa introducida por las minorías. Si en los noventa en Estados Unidos esas minorías van a estar representadas (entre otras) por las mujeres, los negros y principalmente los inmigrantes latinos (*la otredad latinoamericana*, como señalamos más arriba); al desplazarse la *performance* a Buenos Aires, las minorías que introducen otra temporalidad en la narración de la nación van a ser claramente distintas. Porque la alteridad, para el imaginario dominante de nación en Argentina, va a estar articulada

sobre todo en la figura del indígena. En ese contexto cobra otra relevancia la recepción de la *performance* en Buenos Aires y su caída en el vacío de la interpretación.

El problema, según nuestro análisis, radica en que la lectura posible de la obra respondía a un orden colonial que había relegado al silencio la cuestión indígena en nuestro país, para decirlo en otras palabras, el indio formaba parte de una *alteridad invisible*. No hace mucho un expresidente afirmaba, por ejemplo, que en Sudamérica “todos somos descendientes de europeos”¹³, lo cual es un índice, nuevamente, del orden colonial que organiza nuestro archivo. Con esto no queremos decir que la cuestión indígena no tuviera sus portavoces ni sus discursos, sino que no ocupaban, en el sistema discursividad dominante, un lugar que podríamos denominar *audible*. En esa trama de una alteridad intencionalmente *olvidada*, resulta más verosímil que la obra no tuviera el contexto necesario para su interpretación. Por eso sostenemos que puede aportar nuevos matices una relectura de la *performance* que nos convoca. Coincidimos, en este punto, con la curadora del Malba Gabriela Rangel, cuando afirma en la presentación que:

Recuperar “la jaula” de Fusco y Gómez-Peña, como se la conoció popularmente en los años 1990, coloca al pasado como un presente diferido que el archivo hoy nos devuelve para acopiar deudas no saldadas. Esta performance que, según testigos, pasó de costado y sin mucho ruido en Buenos Aires, muestra las perspectivas múltiples que actualizan, suspenden o derogan la vigencia del imaginario colonial cuando se cruza con las identidades tanto nacionales como individuales. (Rangel, 2020b, párr.5)

En los apartados que siguen, nos interesa indagar cómo esos registros y esas reflexiones presentadas en la exposición nos invitan a otras intervenciones sobre nuestros propios modos de organizar la temporalidad y la memoria colectiva. Atenderemos, por tanto, a los ejercicios artísticos que, en la muestra, representan una interrupción¹⁴ de los ordenamientos coloniales del archivo a los que aludimos más arriba.

Archivo, dispositivos y nación: la construcción del salvaje

Uno de los ejes desarrollados en este artículo tiene que ver con el modo en que la *performance* de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco puede interpelar el ordenamiento de distintos archivos en cada uno de los espacios en que fue presentada, particularmente en Buenos Aires. A partir de distintos registros, tanto los expuestos por el Malba como del proyecto más amplio de los artistas, podemos establecer una serie discursiva que nos permite analizar las disputas, tensiones y relaciones de fuerzas involucradas. Al constituir una serie, apuntamos a examinar “fragmentos de una semiosis” (Verón, 2011), desde las marcas que reconocemos en los discursos, las cuales nos permiten reconstruir procesos y condiciones de producción de la obra. El colonialismo, como forma violenta que instituye la relación entre Occidente y sus otros, formaría parte de esas condiciones de producción como un *a priori histórico* que constituye el archivo cuyos fragmentos describimos. Investigamos, por tanto, el despliegue de un conjunto de materialidades textuales en relación a un sistema de discursividad, “a las posibilidades o imposibilidades enunciativas que éste dispone” (Foucault, 2015, p.170). En consecuencia, atendemos en parte a los antecedentes que son recreados en la *performance*, tales como los distintos casos de exhibiciones y *zoológicos humanos*, a las innovaciones en clave paródica de los artistas y a ciertas reacciones del público que anotan tanto Gómez-Peña como Coco Fusco en diarios, ensayos y entrevistas (referidas principalmente a las primeras presentaciones), como así también a los comentarios de los testigos que participaron en la exhibición del Malba. Tanto la propuesta artística, como así también el relato de la experiencia de sus protagonistas, componen un texto privilegiado para leer cómo se tensionan los marcos representacionales y los modos de ver dentro de regímenes atravesados por relaciones coloniales de poder.

Nos parece pertinente detenernos en dos problematizaciones de la noción de archivo desde contextos latinoamericanos, las de Miriam Jerade y Andrés Tello, íntimamente ligadas a los planteos de Foucault, y que incluyen, por supuesto, a Derrida (1997). Tello (2018), desde la lectura de Foucault y Deleuze, propone entender el archivo como una máquina social que supone la diferenciación entre lo visible y lo enunciable, y que incide en la organización y administración no solo de los signos, sino también de los cuerpos. La principal distancia que toma el filósofo chileno respecto de sus antecesores reside en su forma de entender este concepto no solo como definitorio de las lecturas del pasado sino de nuestra propia actualidad. Si bien, como él mismo argumenta, tanto

Foucault como Deleuze reivindican el análisis del archivo como estrategia fundamental para entender lo que somos, para ambos la influencia del archivo es efectiva allí donde puede delimitarse como manifestación pretérita, y por tanto ninguno de los dos es enfático (en palabras de Tello) en describirlo como una máquina social que produce lo contemporáneo:

Para nosotros, la máquina social del archivo nunca es el mero vestigio de una organización social remota o caduca, ya que siempre aparece empalmada a operaciones gubernamentales, al despliegue de máquinas estatales, tecnologías disciplinarias o de control, que actúan en la configuración actual de la sociedad. (Tello, 2018, p.49)

Este planteo adquiere un carácter significativo si lo pensamos en sociedades poscoloniales, en relación al trazado de los espacios a partir de líneas raciales y la disposición de los cuerpos habilitados a ocupar sitio o no en dicha cartografía. Lo que queremos destacar, y sobre esto volveremos más adelante, es que esa línea racial, construida performáticamente a partir del cuerpo¹⁵ y que sirve para enmarcar contextualmente a los *otros* de cada nación en que se presentó la obra, se exagera y se vuelve explícita en la *performance* de la jaula. Uno de los objetivos iniciales de Gómez-Peña y Coco Fusco fue disponer en el corazón mismo de las ciudades occidentales, aturdidas por el discurso celebratorio del consenso multicultural, o por la invisibilización de la cuestión indígena propia de los noventa, las prácticas racistas que parecían olvidadas, pero que sin embargo conformaban la estructura inherente (aunque diferente en cada contexto particular) de esas sociedades. Por ejemplo, en los Estados Unidos gobernados por Bush padre, la narrativa teleológica que articulaba acontecimientos tan disímiles como la llegada de Colón a América, su posterior conquista, el desembarco de los europeos anglosajones, la posterior independencia y finalmente la fundación del Nuevo Orden Mundial (luego de la caída del Muro de Berlín) a inicios de los noventa, instituía una cronología de eventos cuya narración lineal estaba perfectamente naturalizada. De allí que el contexto oficial del quinto centenario en el norte global fuera mayoritariamente celebratorio, y fue ante eso, pero sobre todo ante ese despliegue de la máquina social del archivo, frente a lo que reaccionaron los artistas. En ese orden, como dice Coco Fusco (2011), “las exhibiciones humanas representan el inconsciente colonial de la sociedad estadounidense...” (p.326). No podemos obviar que esta acción se concibe en Norteamérica, en un contexto social y político en donde se podía leer entre líneas, como dice Fusco (2011), la fundación de ese nuevo orden, al que aludimos más

arriba, con Estados Unidos como principal potencia imperial que necesitaba de la justificación histórica y discursiva del *descubrimiento* para naturalizar la superioridad racial de criollos, europeos y anglosajones. En su ensayo sobre la *performance*, Fusco argumenta lo siguiente:

Para justificar los genocidios, esclavismo y la ocupación ilegal de tierras, debía establecerse una separación “naturalizada” de la humanidad a lo largo de líneas raciales. Cuando la libre mezcla de razas demostró que esas diferencias no contaban con ninguna base biológica, se determinaron sistemas sociales y legales que reforzaron dichas jerarquías. Mientras tanto, los espectáculos etnográficos difundieron y reforzaron estereotipos, al destacar que la “diferencia” era manifiesta en los cuerpos en exhibición. De este modo naturalizaron las representaciones “fetichizadas” de la otredad, al mitigar el nerviosismo que generaba el encuentro con la diferencia ... Los estereotipos acerca de las personas no caucásicas que se refuerzan de continuo con las exhibiciones etnográficas aún perviven en la alta cultura y los medios masivos. Incrustadas en el inconsciente, estas imágenes forman la base de temores, deseos y fantasías acerca del otro colonial. (2011, p.326)

La cita deja en claro la centralidad que ocupa en la propuesta de la *performance* la relación entre racialización y conquista. Para la antropóloga Rita Segato (2007), la raza funciona como un signo de carácter indécico. La autora anota que el color de piel (un hecho biológico) opera en los cuerpos como la marca o la huella de un pasado de subyugación y de conquista. Ahora bien, esos ejercicios de racialización –en los que profundizaremos más adelante cuando abordemos la noción de “dispositivo racial”, según Catelli (2021)– son históricamente situados en cada caso en particular. En ese punto, podemos ver un desplazamiento semiótico que se produce cuando la *performance* de la jaula migra del norte a Buenos Aires, porque, como dijimos, el campo enunciativo es diferente y los sujetos racializados tampoco son los mismos. Si en Argentina la recepción de la *performance* se topó con ciertas dificultades interpretativas, puede ser en parte porque el público no reconoció, o no articuló con su propio contexto, las marcas raciales que performaron los artistas. O puede ser también, como dijimos anteriormente, porque en los noventa, en Buenos Aires, el funcionamiento de la máquina social del archivo había invisibilizado, para el ojo argentino, la alteridad racial. La trama que une el signo de la raza con la violencia de la conquista permanecía borrada en las narrativas dominantes en Argentina. Sobre esa borradura que reconocemos aquí, y en relación a regímenes coloniales de enunciación, escribieron Valeria Añón y Mario Rufer (2018):

En este marco, el relato de la colonialidad al sur del continente (en lo que hoy llamamos Argentina), nos brinda numerosos ejemplos de estos silenciamientos. Citaremos sólo uno para clarificar: la obliteración del exterminio de las poblaciones indígenas autóctonas por parte del incipiente Estado y sus milicias, ese «genocidio fundante» durante la llamada «Conquista del Desierto», al que remiten, entre otros, lxs antropólogxs e historiadorex argentinx que conforman la Red de Estudios sobre genocidios (Del Río *et al.*, 2010; Lenton, 1998) [...] Dicho borramiento, que estas fórmulas y formas configuran, se sostiene en el *olvido de la colonialidad* necesario y funcional a la configuración del Estado nación, es decir, de las sociedades poscoloniales (o neocoloniales) en América latina. Así, olvido y borramiento operan en forma mancomunada para producir un vacío, una idea de tabla rasa sobre la cual erigir el presente y proyectar el futuro. (p.113, cursivas en el original)

Vemos cómo operan distintos procedimientos en los diversos campos enunciativos en que se desarrolla la *performance*. Por un lado, tenemos, en el caso de Estados Unidos, la fetichización de la diferencia a partir de líneas raciales que justifican, en última instancia, el genocidio. En Argentina, en cambio, se produce, como afirman los autores citados, un *olvido de la colonialidad*, un borramiento del genocidio de las poblaciones originarias. En ambos casos hay un proceso de naturalización (ya sea por olvido o por fetichización) que habilita la enunciación de una narrativa moderna y eficaz de nación que excluye, de más está decirlo, a sus otros racializados. Es allí, en ese olvido naturalizado, en donde interviene la obra de Gómez-Peña y Coco Fusco.

La implicancia del archivo en la construcción de una narrativa de nación eficaz¹⁶ nos lleva a la segunda problematización a la que hacíamos referencia más arriba. La filósofa mexicana Miriam Jerade (2018), en su lectura de Derrida, hace referencia a la estrecha vinculación entre el archivo y el arconte estatal en relación con la violencia implicada en la institución de lo nacional. Jerade, en consonancia con Bhabha, apunta a que el archivo conecta con la noción de suplemento de origen que tiene una función política en la construcción de una identidad nacional. Las narrativas de la nación moderna (y podríamos sostener con Quijano (2014) “moderno-coloniales”), tanto de Estados Unidos, como de Argentina, se instituyen (con sus respectivas diferencias) en torno a una violencia fundante. En ese punto, el orden y la custodia del archivo vinculado a lo nacional, y en muchos casos a la institución de los estados-nación modernos, cumple un rol crucial en esa construcción.

El funcionamiento del archivo articula discursos eficaces para instituir imaginarios, comportamientos y narrativas que naturalizan ciertas ideas de nación, las cuales tienen una fuerza coercitiva al punto tal que generan una gestión de los cuerpos a partir de una

línea divisora, en la mayoría de los casos racial, pero también de clase y de género, que separa a aquellos que forman parte de esa nación de los que no pueden incluirse en ella, o que pueden ser incluidos pero solo como minorías, u objetos folclóricos fetichizados, y no como sujetos de una historia nacional. En este punto, observamos que el archivo, como sistema audiovisual, no funciona solo ligado al Estado como institución, sino también a distintos dispositivos coloniales que operan como focos de poder. Desde los planteos de Foucault, Antonelli (2009), entiende el dispositivo como una “red de relaciones, el nexo que puede existir entre instancias y elementos heterogéneos, tanto discursivos como no discursivos” (p.53). Así, para la autora, el funcionamiento de un dispositivo permite instaurar, naturalizar e institucionalizar eficazmente representaciones sociales. Al analizar la megaminería como formación discursiva y lo que ella llama “dispositivos de intervención en la cultura”, Antonelli reconoce cómo los distintos elementos que componen el dispositivo no solo atraviesan al Estado, sino que también lo incluyen (2009, p.53).

En esta investigación, y tal como vimos con la referencia a Jerade, partimos de la hipótesis de que el Estado/nación también cumple un rol crucial en el funcionamiento de un dispositivo de poder colonial. A su vez, retomamos los planteos de Catelli (2021), quien analiza lo racial en contextos latinoamericanos como dispositivo, y profundiza en la multiplicidad de elementos que intervienen en el proceso de racialización como estrategia de poder. La autora enfatiza en las implicancias de hablar más que de raza de dispositivo racial, para poder entender y analizar las dinámicas que operan en los procesos de racialización en contextos determinados y específicos. En este punto, son significativas las relaciones que se pueden establecer entre esos dispositivos y la noción de estereotipo, analizada por la investigadora desde la postura teórica de Bhabha (2002). El crítico indio aborda este tipo discursivo no desde una puesta en valor moral (por lo que no importa si produce imágenes negativas o positivas), sino desde el análisis de los procesos de subjetivación implicados en el discurso del estereotipo y atendiendo principalmente a su eficacia estratégica. Para Catelli, entonces, lo que está en juego “es la inscripción de los efectos de verdad producidos por el estereotipo en articulación con otros elementos (institucionales, por ejemplo), para el sustento de un modo particular, y problemático, de *diferenciación*” (2021, p.119, cursivas en el original). Desde esa perspectiva, las construcciones raciales y los discursos del estereotipo no responden solo a la enunciación de un relato unidireccional, sino que se articulan en función de

componentes múltiples (institucionales, discursivos y no discursivos, arquitectónicos, etc.) que pueden ser descriptos y analizados en la dimensión del archivo. Asumimos que estos dispositivos de poder colonial, se articulan a lo que Tello (2018) llama la “máquina social del archivo”, en la naturalización de los imaginarios de nación dominantes.

Para ser más claros, un ejemplo del despliegue de los dispositivos lo encontramos en los museos, particularmente en los de Ciencias Naturales. Si bien a partir de una nueva museística se están realizando cambios importantes en la política de estas instituciones, a principios de los noventa, cuando se desarrolla la acción abordada en este trabajo, la realidad era bien distinta, ya que presentaban, podríamos afirmar, una postura casi positivista de la Historia Natural. En el ensayo ya citado, Fusco confiesa que no imaginaron que el comportamiento que practicaron durante la *performance* fuera verosímil para el público asistente y reflexiona que subestimaron la fe en los museos como “bastiones de verdad” (Fusco, 2011, p.329). En el texto de Pablo Helguera, uno de los testigos convocados por el Malba, el autor también coincide en destacar la manera en que un contexto institucional (en este caso el museo) puede volver creíble una idea, por más insultante que esta sea. Por otro lado, Michel Nieva (2020) cita a Tony Bennet para argumentar su tesis según la cual los zoológicos y los Museos de Ciencias Naturales son “máquinas narrativas que acuñan ciudadanía a partir de la producción de un otro racialmente distinto” (Nieva, 2020, pp. 56-57). En esa línea, analiza el papel del Museo de Historia Natural de La Plata y del periodismo argentino y la literatura a comienzos del siglo XX, en la construcción de una alteridad racial para el naciente ciudadano argentino. Vemos, así, cómo se conforma estratégicamente un dispositivo, compuesto por discursos literarios, científicos, periodísticos y por instituciones como los museos, que ayudó a consolidar, la figura del indígena como alteridad entre lo humano y lo animal. Son esos fragmentos del archivo de comienzos del siglo XX, estudiados a partir de un corpus literario y periodístico como el que propone Nieva, los que vuelven a ser retomados en la curaduría del Malba, con la institución del Museo de La Plata ocupando un lugar central en el foco de la crítica.

Así como Nieva argumenta que el museo atesoraba los restos de la “Conquista del desierto”, la curadora de la muestra que analizamos, en colaboración con los antropólogos del colectivo GUIAS, demuestra los vínculos entre etnografía, conquista y colonialismo en la construcción de alteridades históricas estereotipadas y de una narrativa nacional. En la exhibición repasa que el Perito Moreno solicitó al gobierno

nacional que le fueran entregados caciques tehuelches prisioneros de la Conquista del Desierto para que pudieran alojarse y ser estudiados en el museo con *propósitos científicos*. Los caciques y sus familiares fueron exhibidos hasta su muerte e incluso después sus restos siguieron guardados en el museo. Se genera así un antecedente paradigmático de las prácticas que serían satirizadas más de un siglo después por Gómez-Peña y Coco Fusco. Sobre este tema volveremos más adelante, por el momento nos interesa destacar cómo la práctica de montaje, como estrategia artística dispuesta por las curadoras del Malba, articula estas historias diversas promoviendo nuevas miradas sobre la construcción de nuestros archivos. Esta propuesta vincula distintas formas estereotipadas de representación concebidas desde dispositivos coloniales (ya sea la fotografía antropológica o los zoológicos humanos).



Fotografía de la exposición "Prisioneros de la Ciencia". Grupo de tehuelches fotografiados en Tigre donde fueron mantenidos prisioneros luego de la Conquista del Desierto. 1884.



Afiche del Jardín de Aclimatación de París expuesto en el Malba (sin fecha).

Los dispositivos coloniales de poder, de los cuales algunos museos forman parte, intervienen en el orden del archivo construyendo al otro de la nación como salvaje. En ese dispositivo no operan solo los museos (como una sinécdoque del archivo), sino también, como dijimos más arriba, distintos enunciados y visibilidades recreados desde el imaginario popular del cine, las exhibiciones de feria (o zoológicos humanos), la literatura, el periodismo, como así también comportamientos y performatividades instituidas y naturalizadas. El *salvaje artificial*, que estos dispositivos construyen, forma parte de un estereotipo, una identidad fija, pero con una doble cara ya que es a la vez objeto de temor y deseo (Bhabha, 2013)¹⁷. En los imaginarios de nación dominantes, ese salvaje primitivo, que formaría parte (dentro de esa ficción) de un pasado remoto y resuelto, anterior al origen mismo de la nación, se constituye como *buen salvaje* cuando es enmarcado como aquel que solo puede ser admitido en el consenso multicultural de las “identidades políticas globales” (Segato, 2007), siempre que sea fetichizado y folclorizado, en otras palabras, siempre que se niegue o se oculte en la marca racial de su cuerpo la violencia fundacional de la conquista¹⁸. En consecuencia, estos sujetos son configurados como meros objetos etnográficos para el consumo espectacularizado del público.

La performatividad del archivo

Como vimos en el apartado anterior, en los imaginarios de nación moderno-coloniales el *salvaje* es concebido como *buen salvaje* mientras forme parte de un pasado primitivo anterior al origen ficticio de la nación, y mientras no interpele dicho orden instituido. Ese es el estereotipo presentado en el *Jardin zoologique d'aclimattation* de París, el cual, como se puede ver, también se presenta como antecedente de los zoológicos humanos en la muestra del Malba. Allí, los indígenas llevados desde las colonias a territorio europeo son contruidos, desde los regímenes de visibilidad coloniales, como seres primitivos en armonía con un hábitat natural premoderno. Pero a su vez, el salvaje en tanto estereotipo puede mostrar, como refiere Bhabha, un rostro amenazante si interviene e interrumpe, en el presente performativo, la temporalidad continuista y homogénea de las narrativas pedagógicas de nación. De esta manera, es la noción del salvaje como objeto etnográfico del pasado que representa la otredad extrema y muda la que va a ser interpelada en la acción performática de los artistas que estudiamos. Y al interpelar esa construcción imaginaria y narrativa interrumpen, a su vez, las condiciones de enunciabilidad y visibilidad que la hicieron posible, por lo tanto, el orden mismo del archivo nacional.

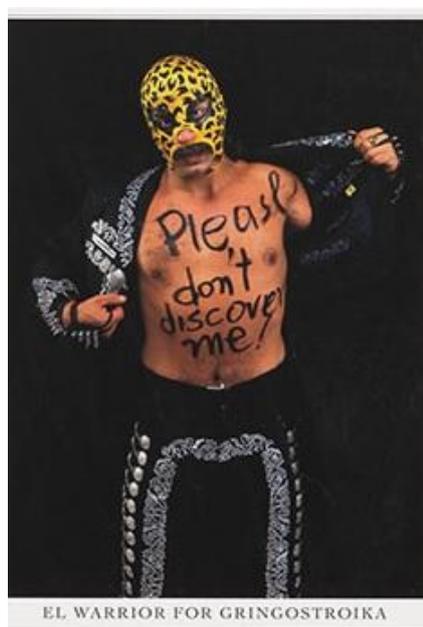
En este punto nos parece pertinente mencionar un artículo publicado en esta misma revista que también aborda la cuestión del estereotipo y de los zoológicos humanos. Liv Sovik (2020) plantea la posibilidad de que los zoológicos humanos fueran el eslabón perdido que sustenta las teorías de la comunicación, lo cual ayudaría a explicar la trayectoria racista de la industria cultural. Esta argumentación entraría en consonancia con aquello que había identificado Gómez-Peña, con distintos matices. Más allá de la riqueza del texto y de los diversos puntos de contacto que se pueden profundizar a partir del trabajo de Sovik y su puesta en relación con el presente artículo, nos interesa destacar la lectura que hace de Stuart Hall, particularmente de las estrategias para impugnar un régimen racial de representación. En resumidas cuentas, Hall distingue, según la autora, tres estrategias que desafían el estereotipo racista en las producciones culturales negras de las últimas décadas del siglo XX. La primera es convertir el problema en virtud (por ejemplo, el hombre negro hipersexualizado), la segunda es invertir los términos, de manera que lo negro pase a representar una imagen positiva; y la tercera, que es la que nos interesa particularmente ya que es la que reconocemos en la obra de Fusco y Gómez-Peña, consiste en “ver a través del ojo de la representación” (Sovik,

2020, p.6). Así, esta estrategia está “*dentro das complexidades e ambivalências da representação em si e tenta contestá-la desde dentro dela*. Está mais preocupada com as *formas de representação racial* do que com a introdução de um novo *conteúdo*” (Hall, citado por Sovik, 2020, p.6). En la sátira que propone la antropología inversa, podemos advertir cómo se cuestionan las prácticas de representación racial. Es decir, por más que se proponga invertir la práctica antropológica, esto no quiere decir que se estén invirtiendo en sí los términos de la racialización (lo cual correspondería a la segunda estrategia identificada por Hall), sino que, al recurrir al lenguaje exacerbado de la sátira y de la parodia, lo que se está interpelando *desde dentro* es más la forma que el contenido; en otras palabras, se apunta a desmontar el ejercicio de la antropología colonial más que a reivindicar el objeto distorsionado que dicha disciplina creaba. Veamos cómo se da este funcionamiento a partir de los materiales expuestos por el Malba.

Tanto en la presentación del folleto de la *performance* en Buenos Aires como en el afiche de la exposición *The year of the White Bear* (ambos pueden verse en la exposición del Malba) se parodia y satiriza este estereotipo del buen salvaje. Por el momento, nos interesa destacar dos imágenes presentes en los afiches:



Detalle del folleto de presentación de la Fundación Banco Patricios (1994).



Detalle del afiche de la exposición *The year of the White Bear* (1992).

Por un lado, tenemos la foto en la Plaza Colón de Madrid, que aparece en el folleto de la Fundación Banco Patricios, y por el otro la del *Warrior for Gringostroika*. Pero primero queremos volver, para continuar con la argumentación, a las precisiones de Jerade (2018) en torno al archivo. Jerade explica que: “[la] geografía de la memoria es para Derrida la estructura del archivo, o mejor dicho de la archivación, de aquello que puede estar reprimido o sofocado, pero que puede emerger” (2018, p.152). La mención de lo reprimido nos invita a pensar la *performance* de la jaula, y la exposición del Malba, en relación al *inconsciente colonial* del que hablaba Coco Fusco y al *olvido de la colonialidad* al que se refieren Rufer y Añón, en relación a ciertas prácticas historiográficas en Argentina. Pensamos que el proyecto de los artistas que estudiamos acá apunta, mediante la exacerbación expresada en el juego de la antropología inversa, a atender a esos trazos que las tecnologías coloniales de la archivación nos impiden leer.

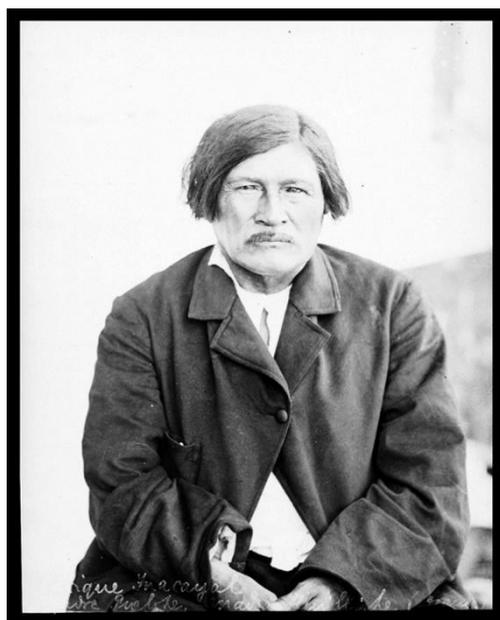
La primera imagen de la Plaza Colón de Madrid (foto de Peter Barker), por ejemplo, expone en un ejercicio metanarrativo a la máquina fotográfica y a la persona que captura la figura del espectador de traje que posa junto a Coco Fusco y Gómez-Peña. El ejercicio de tomarse una fotografía con la otredad exótica formaba parte de una rutina en la *performance*, la cual buscaba satirizar, como dijimos, el espectáculo de los *freak shows*. A su vez, la composición del cuadro, en tanto registro de la acción, no es casual ya que explicita los ejercicios de documentación y de la exposición poniendo a la cámara

en el centro de la escena. No podemos olvidar que la cámara de fotos, sobre todo si está ligada a una historia de la antropología y de la etnografía occidental, puede operar como un dispositivo colonial. El hecho de que aparezca explícita en la primera imagen da cuenta de que ninguna tecnología o ejercicio de archivación es inocente, como así tampoco el cuadro y el marco compuesto. Algo similar ocurre en la fotoperformance¹⁹ que le sigue titulada *Warrior for Gringostroika*, del *Walker Art Center Archives*. Lo que nos interesa señalar allí es la tensión que imprime, en la composición fotográfica, el enunciado escrito en el torso de Gómez-Peña (*Please don't discover me*). Este enunciado es confrontado con el gesto del artista de *descubrirse* (sacarse el chaleco) y a la vez juega con los códigos de la lucha libre, en donde quitarle la máscara al oponente significa la mayor de las ofensas. Pero quizás más importante es percibir cómo dicha gestualidad ambivalente y contradictoria nos interpela en tanto espectadores a que no adoptemos, o más bien a que desnaturalicemos, la posición y mirada colonialista del espectador/descubridor, ese mismo que señalaba Taylor en su ensayo como aquel que disponía de la escena. El texto escrito en su pecho está en sintonía con el título que eligen los artistas para la gira. Podemos entender el hecho de presentarse como “amerindios no descubiertos”²⁰ como un rechazo a asimilarse a una temporalidad narrativa que los construye como alteridades primitivas sobre las que se esgrimen las violencias del Estado-nación. Al mismo tiempo, el gesto del performancero, que nos mira directamente, rompe la cuarta pared y evidencia nuevamente el funcionamiento del dispositivo como tecnología de archivación. Pareciera que la mirada del artista advierte nuevamente la posición del espectador en el lugar del antropólogo frente a su objeto de estudio, pero, a partir del enunciado, lo interpela a que no asuma las mismas prácticas coloniales. Esa actitud, al igual que la antropología inversa que incomodaba al espectador en la *performance* de la jaula, cumple el rol de cuestionar, mediante una exacerbación explícita, el marco visual de la representación. Como decía Diana Taylor, y esto coincide con la estrategia que describíamos a partir de Sovik, el rol de estas *performances* es resaltar, antes que asumir o naturalizar, la teatralidad involucrada en las prácticas de exhibición colonial. Se cuestiona el ojo de la representación desde adentro. Un efecto posible (o deseable) sería que quien mira esa imagen pueda cuestionar los regímenes escópicos desde donde aprecia la escena.

Sin embargo, creemos que un efecto más interesante surge de la mencionada práctica del montaje, al leer la imagen del *Warrior for Gringostroika* en relación con la del

Lonko Modesto Inakayal, que también está presente, casi al final de la página, en la exhibición del Malba. Para un repertorio de las exposiciones humanas, la historia de Inakayal es paradigmática. Luego de resistir al ejército argentino en el sur, fue tomado prisionero y llevado posteriormente, tras la gestión de Francisco Moreno, al museo de Historia Natural de La Plata, en donde fue exhibido vivo junto a su familia y luego de su muerte sus restos siguieron formando parte de la colección del museo, hasta hace pocos años en que fueron restituidos en su totalidad. La asociación de ambas imágenes vincula explícitamente la crítica a las formas de la representación de la otredad que despliegan Fusco y Gómez-Peña con nuestra propia historia silenciada.

Para concluir, quisiéramos destacar otra arista interesante que advertimos en la nueva contextualización de la obra. Si pensamos, como decía Sovik (2020) a los zoológicos humanos como el *eslabón perdido* de la representación cultural, no es menor el papel que cumplió la fotografía, ligada también a la práctica antropológica, en la consolidación de una figura de la alteridad. Marta Penhos (2020) analiza cómo las fotografías de frente y perfil sobre un fondo neutro servían como documento al servicio de la antropología y de la criminología que, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, tenían como objetivo la identificación de individuos (indios y criminales en este caso) que quedaban fuera del sistema. Fue en el ejercicio de esa práctica que se tomó esta fotografía:



Modesto Inakayal (1885).

La imagen, capturada en el Museo de La Plata (y que también forma parte de la muestra *Prisioneros de la ciencia*), se complementa con otra foto de perfil del lonko tehuelche. Como afirman Nieva (2020) y Penhos (2020), apenas ingresados al museo, los indígenas eran identificados con fotos de frente y de perfil, que era la misma técnica que utilizaba la institución policial de la época como protocolo para identificar a los criminales. Aquí se pone en funcionamiento un marco, como diría Butler (2009), que ya acumula una forma de interpretación. Sin embargo, como dijimos, las obras artísticas como la que abordamos en este trabajo nos invitan a otros modos de lectura que reparan en el acto de archivación y en la tecnología que compone y atraviesa al marco. Si montamos (como propone la muestra del Malba) esta imagen de Inakayal con la fotoperformance de Gómez-Peña del *Warrior for Gringostroika*, podemos advertir un gesto similar en ambas fotos, una mirada desafiante ante la cámara (y ante el espectador) que evidencia y desarticula el dispositivo de archivación que lo fija de entrada como un criminal y como una alteridad peligrosa para los imaginarios de nación dominantes. En ambas imágenes, lo que se pone en tensión es el marco que configura el estereotipo. El escritor Adrián Moyano (2016), al referirse a este último retrato, decía: “La mirada del lonko dispara desprecio hacia el hombre que maneja la cámara fotográfica y a través suyo, hacia el mundo que intenta terminar con la vida de su propio mundo” (p.15). De ninguna manera queremos caer acá en el error de *hablar por*, o interpretar lo que *quisieron y no pudieron decir*. Pero sí nos parece apropiado, tal como lo practica Moyano y como una tarea para aprender a “medir los silencios” (Spivak, 2011, p.49), percibir estos otros modos de escritura en los cuerpos que interrumpen el olvido del archivo colonial. Significa también reparar en el gesto autoconsciente del fotografiado como una forma de componer la imagen, la cual no le corresponde solo al autor de la fotografía. Poner el foco en la mirada del lonko, en un montaje asociativo con la fotoperformance de Gómez-Peña, y analizar, a su vez, la imagen de Inakayal como una *performance* sostenida, produce una inversión de la escena antropológica colonial que desarticula el dispositivo del estereotipo racial y nos abre a nuevas posibilidades de lectura que no estaban previstas de antemano en el procedimiento de consignación de los archivos. Así como la alteridad latina en la mirada del *Warrior for Gringostroika* interpela el racismo naturalizado en la consolidación de una narrativa de nación *gringa*, de la misma manera el gesto desafiante de Inakayal, reconocible a partir de esta lectura comparada, atraviesa siglos de archivo e interrumpe las narrativas dominantes que se habían construido sobre

los cimientos de un olvido originario. De esta manera, el ejercicio de recontextualización que propone la muestra artística nos ayuda a reinterpretar algunos silencios quizás demasiado densos cuando se presentó la *performance* en los noventa.

A modo de cierre: el horror subalterno del archivo

Como argumentamos en este artículo, la práctica de exponer indígenas contra su voluntad y la larga historia de abuso de poblaciones originarias, que recordaba Diana Taylor como una historia compartida por los diversos países en que se presentó la *performance*, no fue una excepción en Argentina. Si bien *La jaula* había sido pensada inicialmente para incomodar a un público norteamericano y europeo, cobró nuevas significaciones en su desplazamiento hacia Buenos Aires debido al campo enunciativo diferente que desplegaba.

A partir del análisis de la muestra, en la recontextualización que propuso el Malba, reafirmamos que si la obra de Guillermo Gómez-Peña y de Coco Fusco se topó con dificultades interpretativas en los noventa en Argentina puede ser, en parte, porque existía un orden colonial de los archivos (que se extiende, con otros matices, hasta nuestros días) que impedía atender a las exhibiciones humanas como parte de un pasado propio y también dificultaba la enunciación del genocidio sobre el que se fundó el Estado/nación moderno en nuestro país. Para volver a nuestra tesis inicial, sostenemos que si la obra no generó el impacto que provoca hoy en una nueva lectura no fue porque no hubiera contexto, como decía Gómez-Peña, sino porque los zoológicos humanos, como forma de presentación de la alteridad, formaban parte de lo que Fusco llamaría el “inconsciente colonial” argentino, o de aquello que para Jerade (en su lectura de Derrida) está reprimido o sofocado, pero que de un momento a otro puede resurgir. Circulaban entonces ciertas narrativas e imaginarios que naturalizaban una idea del indígena en Argentina como un otro *primitivo* o fuera del tiempo del relato nacional. Si bien en la actualidad las exhibiciones en zoológicos humanos ya no son frecuentes como lo eran hasta principios del siglo XX, no podemos dejar de atender, como expusimos en este artículo, a otras formas de concebir la alteridad de una nación en nuestras sociedades contemporáneas. Estos procedimientos se despliegan a través de diversos dispositivos, ya sea articulados a museos, instituciones, lenguajes artísticos o, como dice Gómez-Peña (2002), en medios masivos de comunicación que instituyen imaginarios de representaciones populares y distorsionadas de la otredad. Entendemos que esas

narrativas y esos imaginarios siguen siendo eficaces en la actualidad, pero se ven interpelados desde distintas voces y miradas críticas²¹.

Como vimos en el apartado anterior, no podemos dejar de tener en cuenta la performatividad del archivo de la que hablaba Derrida, y de algún modo también Foucault al referirse al sistema que rige el *funcionamiento* de los enunciados. Desde esa perspectiva, ningún archivo, como ley o sistema de discursividad, puede presentarse como algo estático. En este trabajo nos propusimos abordar una muestra que interrumpe, a nuestro entender, un ordenamiento colonial, poniendo en tensión nuestros propios marcos de lectura. En ese punto coincidimos nuevamente con Tello, cuando argumenta que: “ciertas estrategias artísticas contemporáneas son capaces de interrumpir la coherencia de las tecnologías de reunión y coordinación de los signos y los cuerpos en los archivos visuales que instituyen nuestra ‘actualidad’” (2015, p.139). Ese movimiento de los registros es lo que el autor chileno, siguiendo a Borges, llama “el horror subalterno” que trastorna el sueño del archivista (Tello, 2018, p.17). Al indagar en la exhibición del Malba, reconocimos al menos dos estrategias relevantes en lo que podríamos llamar su movimiento anarquista. Por un lado, la antropología inversa que propusieron desde un comienzo Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña como una forma de desarticular (por medio de la sátira y la parodia) los marcos de la representación y de resaltar la teatralidad de los comportamientos coloniales naturalizados que asumía el público en cada sociedad en particular. Y en una segunda instancia, la estrategia de montaje desplegada por la curadora de la exposición virtual, la cual, por un lado, establece conexiones que habían sido impedidas, y por el otro nos invita a leer de otro modo (atendiendo a otros gestos) distintos fragmentos del archivo nacional.

Como bien afirman diversos artistas de *performance*, luego de la acción el espectador/participante sigue elaborando la obra en su cabeza, interrogándose sobre los comportamientos que asume, los espacios por los que circula, sobre las imágenes que consume y las narrativas e imaginarios que lo atraviesan. Desde la compilación de sus restos, expuestos más de veinte años después en un formato virtual, la huella disruptiva de la *performance* que abordamos en este trabajo sigue articulando nuevos sentidos y generando incomodidad si la confrontamos con ciertos regímenes de la mirada, o con la disposición naturalizada de los espacios que transitamos. Es esa incomodidad provocada por la obra lo que quisimos investigar en este artículo. Allí reconocimos el germen de un

horror subalterno que puede seguir interrumpiendo, en sus nuevas lecturas, las tecnologías coloniales del registro y de la memoria.

Referencias

1. La curaduría del Malba estuvo a cargo de Gabriela Rangel en colaboración con Sol Henaro y con la participación de Nora Hochbaum, Sebastián Calfuqueo, Leandro Katz, Roberto Amigo y Rita Segato, y la participación institucional de la Fundación Espigas y el Archivo Arkheia – MUAC. Se puede acceder a la muestra (hasta septiembre de 2021) a partir del siguiente link: <https://www.malba.org.ar/evento/rumor-2-coco-fusco-y-guillermo-gomez-pena/>
2. Para las discusiones en torno al carácter efímero o no del arte del *performance*, ver las posiciones argumentativas de Peggy Phelan, Diana Taylor y Rebecca Schneider, en Taylor y Fuentes (2011) *Estudios avanzados de performance*.
3. Coco Fusco es una artista, escritora, directora de cine y teórica cubano-estadounidense. Sus investigaciones y trabajos artísticos abordan principalmente el modo en que Occidente concibe a sus otros.
4. Gómez-Peña es un artista mexicano (o “postmexicano” como él mismo se define) consagrado en el ámbito de la *performance*. Su obra transcurre principalmente en el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos.
5. Uno de los aportes más significativos del Malba fue la invitación a colaborar y ofrecer una charla del grupo GUIAS, compuesto por Marco Bufano Fernández, Fernando Miguel, Pepe Tessaro y Karina Oldani. En el marco de la muestra, presentaron material fotográfico de su exposición *Prisioneros de la ciencia* y describieron las actividades que realizan con las comunidades originarias para la restitución de restos que permanecen en los museos.
6. También se puede consultar la entrevista en el siguiente link: <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/subnotas/52358-17516-2005-06-14.html>
7. Diana Lenton, junto a la Red de Estudios Sobre Genocidios, viene realizando hace varios años un trabajo importantísimo en torno a los archivos sobre el genocidio fundante del Estado/nación argentino, el cual no tuvo todavía una instancia reparadora. Por otro lado, en un excelente ensayo al que ya nos referiremos, Mario Rufer y Valeria Añón plantean la hipótesis de que si la conquista es un tema tabú en los relatos de nación es justamente porque “ninguna nación moderna puede realizarse como proyecto teniendo como estructura la conquista” (Añón y Rufer, 2018, pp. 24-25). Para profundizar sobre la relación entre Estado moderno y genocidio en Argentina, ver la entrevista a Diana Lenton en el siguiente enlace: <https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-178560-2011-10-10.html#:~:text=12%20DE%20OCTUBRE-%E2%80%9CEl%20Estado%20se%20construy%C3%B3%20sobre%20un%20genocidio%E2%80%9D,masivos%2C%20fusilamientos%20y%20ni%C3%B1os%20robados>
8. Afirma Fusco (2011): “La jaula devino una pantalla en blanco en la cual el público proyectaba sus fantasías respecto de quiénes y qué éramos” (p.325).
9. De allí proviene una de las críticas más severas que hiciera oportunamente George Yúdice: “... Los artistas afirman ... que el público desprevenido los tomaba por indios auténticos a quienes era preciso maltratar y humillar. Una afirmación claramente deshonesto, pues fueron los actores mismos los que se metieron en la jaula e invitaron al público a representar una fantasía primitivista, absurda y de tono posmoderno, e incluso a alimentarlos como si fueran animales enjaulados. Así, pues, se invitó a los espectadores a ‘representar’ lo que haría el público beneficiario, y cuando aceptaron el pacto –cuando fueron ‘acorralados’– los tomaron por ese tipo de público y los rotularon de ‘racistas” (Yúdice, 2002, p.70).
10. Se puede ver este film en la exposición del Malba que analizamos en este artículo.
11. Si ese comportamiento es fiel o no a la “realidad” es algo que discute el ensayo de Taylor (2015) y en lo que no ahondaremos en este artículo. Sin embargo, tenemos en cuenta que ninguna construcción del archivo es imparcial o inocente, tampoco aquella que proponen, desde la documentación de la *performance*, Coco Fusco y Paula Heredia.

12. Sabemos que en el arte del *performance* muchas veces la acción sigue generando sus efectos mucho tiempo después de que el acto performático efectivamente termina. Dicho esto, sería injusto tildar apresuradamente a los espectadores como un público meramente colonialista dada la posición que queda fijada en el video como registro de la *performance*.

13. Ver: <https://www.pagina12.com.ar/91480-en-sudamerica-todos-somos-descendientes-de-europeos>

14. Sobre el gesto de interrupción nos remitimos a De Oto (2020) en donde el autor observa cómo los mundos coloniales, al irrumpir, interrumpen las disciplinas y teorías que se habían caracterizado por un solipsismo cultural e histórico (p.13).

15. Queremos mencionar en este punto la coincidencia con el trabajo de la investigadora Laura Catelli (2021). Según Catelli, en la noción de dispositivo de Foucault, y en relación con la dimensión simbólica de lo imaginario (desde Castoriadis), lo que hay en juego es una relacionalidad entre diversos elementos (discursivos, no discursivos, subjetivos y materiales). A partir de allí, en el desarrollo de su entramado teórico, puede establecer una continuidad con los escritos de Fanon ya que el pensador antillano también va a notar esa relacionalidad pero la va a situar en la dimensión del cuerpo, o más específicamente del cuerpo racializado. Un proceso similar lo podemos ver en los artistas que estudiamos, en donde la relación establecida por el dispositivo de dominación colonial va a estar desplegada performáticamente en los cuerpos.

16. Para la relación entre narrativa y ficción, y los procesos de verosimilitud y eficacia que se ponen en juego en la construcción de narrativas como formas de suturar el tiempo histórico, ver Antonelli (2011).

17. En una entrevista de noviembre de 1993 para la revista estadounidense *BOMB*, Gómez-Peña vuelve sobre este punto ambivalente en la construcción del salvaje: "GGP: ... la frontera entre la etnografía y la pornografía. Para añadir a lo que ha dicho Coco, esta percepción dual endémica del Otro, como noble salvaje o caníbal, ha existido en el centro de las relaciones europeas y americanas desde los primeros encuentros. Intentamos jugar mucho con estas dualidades. Cuando aparecemos en la jaula soy el caníbal, soy el guerrero. Ese otro masculino amenazante que provoca miedo al espectador. Coco interpreta a la noble salvaje, ya sabes, la tranquila inocente sometida. La respuesta que la gente tiene hacia ella es de compasión o de agresión sexual" (1993, p.37, la traducción es nuestra).

18. Ver en Rufer y Añón (2018) cómo la conquista, pensada como estructura y no como acontecimiento, se presenta como tabú.

19. El género de la *fotoperformance* no da cuenta de registros de acciones, sino que son composiciones pensadas en sí para la cámara. Desde esa perspectiva, como afirma Diana Taylor (2012) tienen una aspectualidad durativa, y apuntan a la interacción entre el performer, el fotógrafo y el espectador de la imagen. Para profundizar sobre *fotoperformance* en la obra de Gómez-Peña, ver la entrevista entre el artista y Jenifer González (2009) y Tramposch (2017).

20. Para volver al enunciado *descubrimiento* podemos ver en el extenso corpus sobre este término que en un diario cultural de Madrid (que se cita en la muestra) en el que apareció una reseña de la bienal de arte contemporáneo *Edge 92*, la periodista Susana Cid (1992) describe la acción de la siguiente manera: "... dos artistas representan, en clave de humor, a los *antiguos* aborígenes que, tras el *descubrimiento*, eran encerrados en zoológicos urbanos" (p.55, las cursivas son nuestras). Más allá de las buenas intenciones que, suponemos, tenía la periodista que redactó la nota, si pensamos en el archivo como sistema que habilita o inhabilita la producción de ciertos enunciados, no nos puede dejar de llamar la atención que quien ocupa el lugar de la función enunciativa recurra a palabras tales como *antiguos aborígenes* y *descubrimiento* de manera tan transparente, sin siquiera interponer comillas. No pretendemos hacer un juicio moral de su escritura, todo lo contrario, más bien nos preguntamos por qué en ese momento la palabra *descubrimiento* estaba tan naturalizada. Quizás hoy sería más infrecuente hablar en un medio cultural y en una reseña de una obra de arte del *descubrimiento de América*, a menos que se haga en clave irónica. Sin embargo, a comienzos de los noventa, con la conformación en ciernes de un nuevo orden mundial fundamentado en la idea de globalización era menos improbable suponer la existencia de *antiguos aborígenes* (como parte de un pasado primitivo) y que estos, a su vez, hubieran sido *descubiertos*. Este ejercicio no solo escamoteaba la existencia de indígenas

contemporáneos, sino que situaba en el relato histórico a los *descubridores* españoles, en una época en que España ni siquiera existía como nación, como únicos sujetos de la historia (los que *disponen de la escena*) en un paradigma eurooccidental dominante.

21. Otro ejemplo de estas miradas críticas, desde lo artístico y lo político (y que pueden ser investigadas en un futuro trabajo a partir de la relación con la obra aquí analizada), lo encontramos en la conformación del colectivo Identidad Marrón, que viene denunciando hace años el racismo estructural de la Argentina. Para más información sobre este colectivo, ver: <https://www.pagina12.com.ar/285557-identidad-marron-la-denuncia-del-racismo-estructural-desde-e>

Bibliografía

Antonelli, M. (2009) Minería transnacional y dispositivos de intervención en la cultura. La gestión del paradigma hegemónico de la “minería responsable” y el “desarrollo sustentable”, en M. Antonelli y M. Svampa (Eds.) *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales* (pp. 51-102). Buenos Aires: Biblios.

Antonelli, M. (2011) Narrativas, en M. Antonelli (Ed.) *Modelo extractivo y discursividades socio-ciales. Un glosario en construcción*. Córdoba: Editorial de la FFyH-UNC.

Añón, V. y Rufer, M. (2018). Lo colonial como silencio, la conquista como tabú: reflexiones en tiempo presente. *Tábula Rasa* (29), 107-131. <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.06>

Bhabha, H. (2013) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Butler, J. (2009) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.

Catelli, L. (2021). Lo racial como dispositivo y formación imaginaria relacional, en Catelli, L.; Lepe-Carrión, P.; Rodríguez, M. (eds.) *Condición poscolonial y racialización: Una propuesta colectiva, transdisciplinaria y situada* (pp.91-129). Mendoza: Qellqasqa.

Cid, S. (8 de mayo de 1992). Bienal Internacional de Artes Visuales, la muestra que asombra a los madrileños. *Diario 16*.

De Oto, A. (2020). Con la escritura de Fanon al alcance de la mano: Teorías, viajes y representaciones, en A. De Oto (comp.) *Ejercicios sobre lo postergado: escritos poscoloniales* (pp. 11-40). Mendoza: Qellqasqa.

De Oto, A. (2017) Notas metodológicas en contextos poscoloniales de investigación, en M. Alvarado y A. De Oto (Eds.) *Metodologías en contexto. Intervenciones en perspectiva feminista/poscolonial/latinoamericana* (pp. 13-32). Buenos Aires: CLACSO.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.

Foucault, M. (2015). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Fusco, C. (2011). La otra historia del performance intercultural, en D. Taylor y M. Fuentes (Comps.) *Estudios avanzados de performance* (pp. 305-342). México, D. F.: FCE.
- Gómez-Peña, G. (2002). *El mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México, D. F.: Océano.
- Gómez-Peña, G. (14 de junio de 2005). Cicatrices argentinas. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/artes/subnotas/11-17516-2005-06-14.html>
- Gómez-Peña, G. (2011). En defensa del arte del performance, en Taylor, D. y Fuentes, M. (edits.) *Estudios avanzados de performances*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- González, J. y Gómez-Peña, G. (2009). Pose and poseur. The racial politics of Gómez-Peña Photo-Performances, en I. Katzew, y S. Deans-Smith. (Eds.) *Race and classification: The case of Mexican America*. Stanford: Stanford University Press.
- Gómez-Peña, G. (1993). Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco "The year of the White Bear: 1992". *Bomb*, 42, 37-39.
- Jerade, M. (2016). ¿Puede el sujeto subalterno escribir? De los archivos de la deconstrucción, *Versión. Estudios de comunicación y política* (37), 34-44. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/631>
- Jerade, M. (2018). *Violencia. Una lectura desde la deconstrucción de Derrida*. Santiago de Chile: metales pesados.
- Moyano, A. (2016). *A ruego de mi superior cacique, Modesto Inakayal*. Bariloche: Fondo Editorial Rionegrino.
- Nieva, M. (2020). La periferia de lo humano: vínculos entre la producción científica del indígena y las representaciones literarias de monos antropoides, criminales, parlanchines y melancólicos, en *Tecnología y barbarie: Ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no humana y ciencia ficción*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Penhos, M. (2020). Frente y perfil: Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del Siglo XIX y principios del XX, en AAVV *Arte y antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y Horizontes. De la dependencia Histórico estructural a la Colonialidad/Decolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO/UNESCO.
- Rangel, G. (2020a). La historia como rumor: performances de movimientos múltiples. Recuperado de: <https://www.malba.org.ar/rumor/>
- Rangel, G. (2020b). Dos amerindios no descubiertos en el presente. Recuperado de: <https://www.malba.org.ar/rumor/dos-amerindios/>

- Rufer, M. (2016). El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial, en F. Gorbach, F. y M. Rufer. *(In)disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura* (160-186). México, D. F.: Siglo XXI/UAM.
- Segato, R. (2007). *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Silva Cantoni, M. (2020). *El desierto y sus silencios. Imaginarios poscoloniales de nación en Argentina*. San Juan: Fondo Editorial de la Cámara de Diputados de San Juan.
- Sovik, L. (2020). "Através do olhar da representação": Sobre o estereótipo e a comunicação. *Heterotopías*, 3(6), 1–27. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31839>
- Spivak, G. C. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: el cuenco de plata.
- Taylor, D. (2012). Performance quieta, en G. Gómez-Peña *Homo Fronterizus 1492-2020* (89-96). Las Palmas de Gran Canaria: CAAM.
- Tello, A. (2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis* (58), 125-143. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200007>
- Tello, A. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Cebra.
- Tramposch, E. (2017). El fotoperformance de Guillermo Gómez-Peña: un desafío a la "documentación" corporal, en G. Gómez-Peña. *Mexican (In)Documentado. Catálogo de exposición del Museo de Arte Moderno*.
- Verón, E. (2011). *La semiosis social. Fragmento de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Fecha de recepción: 12 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 26 de mayo de 2021

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



INTERVENCIONES TÁCTICAS SOBRE LA RELACIÓN ENTRE CANON, FILOSOFÍA Y ESCRITURA

TACTICAL INTERVENTIONS ON THE RELATIONSHIP BETWEEN CANON, PHILOSOPHY AND WRITING

Resumen

En el artículo, proponemos una suerte de reflexión táctica acerca de la relación entre canon y filosofía desde la perspectiva de los procesos y operaciones que estos despliegan en un ejercicio de demarcación y legitimación recíproca. Hay razones para asociar canon con matriz disciplinaria, desde un componente que sería su condición, la temporalidad, entendida como la mesa de disección del trabajo crítico-conceptual de la filosofía. El canon filosófico se constituye como materialidad textual histórica, matriz que gesta y despliega una praxis normalizada y cohesionada por determinadas formas de configurar el tiempo, siendo este una categoría o función que se sustrae cada vez que ordena el saber acerca de lo real.

Palabras clave: Canon; Filosofía; Temporalidad, Escrituras.

Abstract

In this article, we propose a kind of tactical reflection on the relationship between canon and philosophy from the perspective of the processes and operations that they deploy in an exercise of demarcation and reciprocal legitimation. There are reasons to associate canon with the disciplinary matrix, from a component that would be its condition, temporality. We understood it as the dissection table of the critical-conceptual work of philosophy. The philosophical canon is constituted as a historical textual materiality, a matrix that gestates and displays a normalized and cohesive praxis by certain ways of configuring time, either as a category or as a function that subtracts itself while ordering knowledge about the real.

Key words: Canon; Philosophy; Temporality; Writings.

Tácticas de intervención: canon

Una rápida exploración acerca del canon filosófico en contextos de formación e investigación universitaria pone en evidencia la presencia reiterada de determinados autores y textos que se proponen como abordaje inevitable si de enseñar filosofía se trata. Antes que describirlos y destacar una suerte de listado para luego interrogarlo, aquí proponemos hacer una suerte de reflexión táctica¹ acerca de la relación misma entre canon y filosofía, desde la perspectiva de los procesos y operaciones que estos despliegan en un ejercicio de demarcación y legitimación recíproca. Buscamos inquirir la regla /*kanón*/ para dar cuenta de posibles caminos que pueden funcionar como una suerte de herramienta anti-canon, por el grado de subversión que producen.

Por ello nos preguntamos: ¿cómo listar los problemas que la misma imagen o idea con sus propias constelaciones evoca cuando se formula el sintagma nominal *canon filosófico*? No es una tarea fácil y el riesgo de repetir argumentos y clasificaciones, más que una obviedad, es una vía de entrada a la descripción de los elementos encriptados en la delimitación que produce, como tal, el canon. Por ejemplo, el hecho de remitir el conjunto del saber filosófico a una unidad de sentido histórica y cultural, por caso, la Grecia clásica, continúa operando como elemento ordenador de cualquier programa de filosofía desplegado en términos de su profesionalización. Cualquiera que ingrese en un programa universitario dedicado a la filosofía, al menos en Argentina, se enfrenta con dos dimensiones bien concretas. La primera, que la filosofía se define por el modelado y modulado de una materia específica. La segunda, que tal tarea produce una trama conceptual y categorial ordenada con criterios cronológicos y que podría describirse como una historia de la disciplina. Semejante operación, instalada en una suerte de sentido común de la organización universitaria de la disciplina, implica nociones de tiempo, de historia y de temporalidad muy precisas.

Podríamos pensar que estamos ante prácticas de normalización. Thomas Kuhn (1991), en su conocida discusión sobre la noción de paradigma, detectó y caracterizó esas prácticas que consideramos están presentes en el nudo canónico que es la matriz griega de la filosofía. Cuando más tarde Kuhn llevó a cabo una revisión de su propuesta para referirse a los procesos de conformación de una “ciencia madura”, que implican prácticas reguladas y de normalización por parte de una comunidad científica, acuñó la noción de “matriz disciplinaria” para precisar la caracterización² (Kuhn, 1991). Una matriz disciplinaria contiene generalizaciones simbólicas, compromisos compartidos o creencias en modelos particulares (para la determinación de enigmas, explicaciones y soluciones),

valores sostenidos (y aplicados al juzgar teorías, como sencillez, coherencia, etc.) y los ejemplos o paradigmas (que se enseñan y funcionan como modelos de problemas y soluciones). En su carácter de componentes de una matriz, los paradigmas o mejor dicho, los “ejemplos” según la reformulación kuhniana, por una parte, direccionan las formas resolutivas de los problemas en los términos de una aplicación e ilustran las generalizaciones simbólicas en creciente medida, pero antes bien, especial y fundamentalmente, lo que hacen es provocar la “capacidad para percibir toda una variedad de situaciones como similares” (1991, p. 290), de percibir analogías entre problemas distintos y resolver enigmas modelándolos sobre anteriores soluciones. No es difícil apuntar casos en la tradición filosófica y mostrar la persistencia de ciertas preguntas y sus resoluciones análogas: ¿cuál es el fundamento último de todo lo existente? ¿Por qué hay ser y no más bien nada? ¿Cómo explicar el despliegue de la búsqueda de la verdad en la historia humana? Una matriz disciplinaria implica actividades basadas en “comunidades” o en la “estructura comunitaria” de la ciencia (1991, pp. 276-277), siendo esta última ante todo una praxis disciplinar que cerca fuertemente procesos de analogías. Así, el binomio matriz-comunidad científica puede sufrir fricciones, rupturas, cambios, pero no tanto derivados de crisis epistemológicas internas o propias, sino provocados por desarrollos en otras especialidades. Ahora bien, esta conocida noción de Kuhn, exportada a discusiones epistemológicas en las ciencias sociales y humanas, la traemos aquí no para continuar ese debate, sino para hacerla jugar en la comprensión de las operaciones de producción, normalización, ruptura y de legitimación del quehacer filosófico.

Hay razones para asociar canon con matriz disciplinaria, pero fundamentalmente desde un componente que no se encuentra en el listado kuhniano (ideado para las ciencias físico-matemáticas) y que no sería una parte más de esta sino su condición. Nos referimos a la temporalidad como la mesa de disección (configuración de analogías) del trabajo crítico-conceptual de la filosofía. Arriesgamos entonces la hipótesis de comprender al canon filosófico como materialidad textual histórica, matriz que gesta y despliega (una praxis normalizada, analogías, lugares comunes), cohesionada por determinadas formas de configurar el tiempo. Este último no meramente como concepto con determinados atributos, por ejemplo, si lineal, circular, dialéctico, genealógico, (in)finito, etc., sino como categoría que se sustrae cada vez que ordena el saber acerca de lo real y lo habilita porque lo vuelve contemporáneo (análogo). De aquí que no

aparezcan contradicciones en un orden de programa constituido tanto por Parménides y Heráclito, Platón y Aristóteles como por Agustín y Tomás o Descartes, Hume, Kant y Hegel con Fichte, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, Husserl y Heidegger. Un canon se estructura entonces desde tempo-analogías que sostienen a la vez que reproducen esa noción de tiempo, de historia y de temporalidad precisas y lo hacen desde una semejanza que les subyace, cercano a lo que Aristóteles llamó “lugar común” o tópicos o reglas generales de una relación (Aristóteles, 2000a, 1358a). A través del canon, las analogías actúan desde relaciones de proximidad (correspondencias, similitudes), de dependencia (por asociaciones) y hasta de oposición (con modos de significar las diferencias³ o resolverlas⁴).

De este modo, desde el canon como matriz disciplinaria que produce analogías y las regula, nos encontramos con un quehacer filosófico que arraiga y depende de él, quizás mucho más de lo deseable para una práctica cuya referencia inmediata pretende ser casi siempre la crítica, la reflexión, la denuncia, la transformación o incluso, la emancipación. Esto no significa que no lo haya sido o sea según contextos, sino que el problema del canon es más profundo: la disciplina se explica, a partir y a través de, ese dominio de la temporalidad en la cual se producen las analogías de todo tipo. Avancemos.

Tácticas de intervención: tiempo

En la filosofía nos encontramos con frecuencia con una noción de tiempo que emergió como una forma propia de un contexto histórico determinado, pero que, sin embargo, se expandió homologando y produciendo analogías entre experiencias variadas de la temporalidad. Si se tiene en cuenta esto y que desde la profesionalización de la filosofía en instituciones de enseñanza ella se haya convertido en una rama del conocimiento, parece razonable que se perciba con una estabilidad, podríamos decir ontológica, siempre con arreglo a sus fines, que hace que sea casi imposible separar la temporalidad que envuelve su nacimiento y desarrollo de los motivos que organizan su reflexión. Cómo pensar, si no, los viejos temas de la representación, de la dualidad mente-cuerpo, entre otros, que de manera recurrente se ponen en el centro de la escena. O, por caso, cuestiones como la llamada condición humana, con menos historia que los anteriores, pero que se transporta por una suerte de temporalidad de larga duración para emerger en ocasión de alguna urgencia particular o simplemente para justificar algo así

como un significado ulterior. Es preciso decirlo, la organización del tiempo de la disciplina hunde sus raíces en una historia de la temporalidad que es occidental, progresiva, lineal muchas veces, acumulativa, pero también inmanente. Y esa inmanencia del tiempo, capaz de arrastrar todos los pasados al presente de la enunciación⁵, hace que lo occidental, en algún sentido, no sea sino un arreglo de su propio despliegue, una condición que delimita el sentido común que habilita al mismo tiempo el registro canónico. Es el registro canónico y colonial que Dipesh Chakrabarty piensa cuando evoca las categorías hiperreales (1999) que ordenan las encuestas más críticas de la historiografía india, incluso aquellas de los estudios subalternos⁶. La mayor categoría hiperreal en ese contexto era Europa, pero no la Europa concreta, actual, vibrante, contingente e histórica de muchas maneras posibles, sino una Europa convertida en llave de homologación de cualquier encuesta sobre el pasado indio. Homologaba la novedad en términos de lo que, en ella, en tanto categoría hiperreal, estaba estabilizado y, por lo tanto, la diferencia se procesaba de acuerdo a proximidades y lejanías con respecto a ese metro patrón. En ese contexto, la pregunta, por ejemplo, de si hay filosofías de otra manera que esta, pongamos por caso, africanas, americanas, asiáticas no significa *a priori* un temblor de su inmanencia porque lo que determina tal cosa es la misma norma que homologa. En ese sentido se puede pensar en filosofías latinoamericanas, africanas o cualquier otra, sin mayores riesgos para ese vínculo entre tiempo y filosofía articulado en el canon.

El problema del tiempo no es entonces uno más entre otros, sino una de las claves para entender los modos en que el universalismo proclamado por el canon produce su despliegue práctico. Porque es preciso señalar aquí que la vieja discusión entre universales y particulares en el marco filosófico, lejos está de quedar descrita por una relación de poder evidente, pero a la vez oculta. Si bien hay mucho de ello cuando se naturaliza, por ejemplo, que hay una sola ascendencia filosófica para la filosofía política y ella es, por caso, kantiana, en realidad lo universal y lo particular lo que hacen es articularse en una función temporal del mismo discurso de la disciplina. Lo particular y lo universal, en cualquiera de las modulaciones conocidas en relación con la temporalidad, por citar solo algunas, producen un efecto estabilizador al precisar que, de un modo u otro, el vínculo entre tiempo y filosofía no se puede disgregarse sin afectar la estructura misma de la disciplina. Pensemos si no en las kantianas, donde el sujeto marca el mundo, o en la metafísica que por todos los medios parece dejar el tiempo en el desván, pero también en las hegelianas donde dicha función es más evidente porque la dialéctica,

entre otras cosas, es una distribución de la temporalidad, o en las materialistas históricas, herederas de esta última, que confían en una temporalidad ulterior, de la realización (de posibilidades ya efectivas como tales), o en la temporalidad fenomenológica con sus distinciones entre el tiempo del mundo y el tiempo inmanente y subjetivo del sujeto, o el propio Heidegger discutiendo sobre la temporeidad en *Ser y tiempo* (1980). Se puede matizar, por cierto, pero no disgregar. Y allí parece haber un nudo para pensar, porque de lo que estaríamos hablando es de una sinonimia entre tiempo y filosofía, una sinonimia que ha arrojado la llave de lo particular, como operación trascendente (y hasta trascendental), y hace que muchas de las opciones que se discuten en relación con el canon se vean limitadas a discutir un conjunto de variaciones sobre la relación tiempo y filosofía.

Nos parece un vínculo productivo pensar en ese escenario del nudo tiempo y saber porque no se reduce al hecho de la universalización de lo particular de una cultura, pongamos por caso, la que se inscribe en una matriz griega, sino en el hecho de que el discurso de la disciplina asume que la temporalidad que acuña es *la temporalidad*. Es decir, se trata de un asunto de la geopolítica que se inscribe en una persistente racialización⁷. Sin embargo, no es tan simple como decir que se universaliza lo particular y luego se oculta su origen, sino de cierto procedimiento en el propio discurso de la disciplina que no requiere de la marcación cultural o contextual porque lo universal no está en sus referencias sino en ella misma. Es una suerte de universalidad solipsista que borra sus rastros en términos de la relación entre conocimiento y contexto y, al hacerlo, borra también las múltiples huellas dejadas en el camino, como, por ejemplo, las racistas, que distribuyen tiempo y cuerpos con naturalidad. Como lo señala Li-Hsiang Rosenlee evocando el pasaje de Robert Bernasconi:

¿Cómo contribuye el enunciado del origen griego de la filosofía a nuestra propia identidad como filósofos en este mundo ya racializado? Como escribe Bernasconi en 1995 sobre la participación de Heidegger en la perpetuación del mito de la filosofía como de origen occidental y griego, en la medida en que elegimos repetir esta historia revisionista de la filosofía, todos estamos implicados. (2020, p. 134. Nuestra traducción)

Por ello el tiempo, la temporalidad y la historia de la disciplina, su relación con la escritura, se pueden narrar casi sin separación. Hacer historia de la filosofía como filosofía, al fin y al cabo, puede parecer una cuestión de énfasis, más que de diferencias sustanciales. Frente a eso, la novedad cultural no representa un problema siempre y cuando atestigüe su presencia en el modo de la disciplina. Así, en los primeros contactos

con otros mundos, aquellos que estaban en el imaginario europeo desde la temprana modernidad, pero también aquellos otros que se volvieron parte efectiva de cierta ecúmene del logos por efectos del colonialismo, la filosofía europea se reservaba para sí el conjunto completo de las representaciones de la temporalidad, la cual era distribuida en los paisajes históricos, como lo recuerdan las visiones hegelianas sobre la historia, o directamente asumía que ninguna diferencia alteraría el núcleo de la temporalidad acuñado en su seno. Y si desde allí se pasó a visiones más atemperadas que podrían admitir la posibilidad de la filosofía como un ejercicio con raigambre global, lo no negociable era la capacidad de homologar realidades diversas en una matriz temporal porque ella fue negociada, podríamos decir, en el interior mismo del proyecto revisionista de la propia filosofía occidental por pensadores como Hegel y Kant⁸.

En otras palabras, se suele admitir una discusión sobre el canon siempre y cuando la trama de la temporalidad que la disciplina administra no se altere radicalmente, o siempre y cuando las jerarquías de la temporalidad, que se corresponden uno a uno a la distribución espacial, cultural e histórica que realizó la filosofía occidental en relación con el logos, no se modifiquen. A esa altura, el problema es persistente porque ni siquiera se trataría de un contenido sino de una función temporal que a todas luces se encuentra racializada, porque la temporalidad maestra a la que alude reúne condiciones de emergencia bien precisas y una distribución de cuerpos y posibilidades históricas bien concretas.

Tal vez, lo que le otorga esa característica de ser una función es precisamente el hecho de que funciona como una categoría. Como bien lo expresa Johannes Fabian al señalar que “una categoría de pensamiento kantiana o, incluso, una representación colectiva durkheimiana son 'necesarias' por definición (de lo contrario, no podrían ser categóricas)” (2019, p. 59). La consecuencia de ello es que la noción de tiempo no podría ser cuestionada. En ese marco, Fabian supone que el medio para pensar el problema son las mediaciones ideológicas, como los usos del tiempo, del discurso científico (2019, p. 59). El dilema que esto representa lejos está de ser resuelto y en parte explica los límites expresivos, semánticos, tropológicos incluso, con los que se enfrenta el discurso crítico o radical frente a semejante regulación. En eso radica una clave para comprender que cuando se discute el canon esté en juego algo de mayor complejidad que el hecho importante de incorporar otras lecturas o autores al universo llamado filosofía. No desestimamos eso, sería presuntuoso hacerlo, simplemente estamos anotando cierto

rasgo persistente que, en muchos casos, es definitorio. Entonces, la demanda por los hechos afirmativos de otras filosofías es un terreno siempre sometido a las tensiones de tal relación/función. Una que, retomando lo dicho al inicio, que se trama en la enseñanza de la filosofía y en su definición institucional. Li-Hsiang Rosenlee destaca ese proceso al señalar que los y las filósofos muchas veces estamos poco preocupados con los contextos de origen o emergencia de determinadas ideas. Al ignorarlos, así como también los prejuicios de los propios filósofos estudiados, quedan descartados enormes conjuntos de textos de esos mismos filósofos porque no parecen aportar información relevante a la construcción de sus sistemas filosóficos y, como consecuencia, somos nosotros los que los sostenemos sin advertir el linaje racista que los atraviesa. Es decir, perpetuando prácticas opresivas (2020, p. 134).

Es realmente difícil decir en nuestro caso, por ejemplo, “filosofía latinoamericana”, sin pensar a la par en varios ejercicios de traducción operando, en varios agenciamientos en juego y en distintas narrativas de la temporalidad que convergen en el objeto de tal designación. Se percibe con frecuencia el gesto afirmativo que resuena política y epistemológicamente hablando, cada vez que el sintagma incorpora una marcación cultural o histórica determinada. Porque dicha incorporación, aunque no resuelve el problema de la relación con la temporalidad, la vuelve evidente. Si para el atribulado Hamlet el tiempo está fuera de quicio frente a la evidencia de los fantasmas que lo acechan, en el gesto afirmativo de asociar la palabra filosofía a una cultura, a un espacio geocultural o incluso a una nacionalidad narrada en las épicas del Estado nación, parece mostrarse por completo el problema de la traducción y de la hibridación, pero también y, sobre todo, el problema de la coetaneidad. Entonces, lo que inquieta de los fantasmas nunca son sus características *metafísicas*, sino que compartan el mismo mundo de los vivos, que sean sus contemporáneos y que alteren el privilegio de su temporalidad volviéndola inasible. Allí la estabilidad de la función temporal que la filosofía se asigna como discurso disciplinario está en riesgo. Si comparte su tiempo, es coetánea de la diferencia explícita que el adjetivo *latinoamericano* o cualquier otro proponen y, la evidencia del problema temporal inscripto en ella se torna casi palpable. ¿Cómo medir en ese plano entonces la distancia entre canon filosófico y diferencia? ¿Cómo desmontar el modelado de la temporalidad que el propio discurso de la disciplina produce al reservarse el monopolio sobre el tiempo? Ya sea por evitarlo, ya sea por multiplicarlo. Porque, insistimos, la función temporal separa la filosofía de la construcción cultural de la que

emerge y es una articulación, sin más, de sus fundamentos que no son otros, al fin y al cabo, que una normalización en el discurso que la constituye como categoría. La diferencia cultural que representa, entonces, una filosofía designada por otros marcadores (geoculturales, de género, de raza, etc.) es una que se tramita en relación con la función temporal porque se mueve en primera instancia en la dirección de alcanzar el estatuto de saber filosófico, de ser contemporáneos con él y, en el mismo acto, desafía el modo en que la función temporal opera. Es decir, podríamos pensar que la relación entre canon y diferencia hace visible, en la tensión que genera, la trama cultural de la temporalidad filosófica, devolviendo a las filosofías que se describen a sí mismas como universales, un mapa de su lugar en la propia provincia que habitan.

Aquí se abre una cuestión que está en el corazón mismo de los debates que desde la crítica poscolonial en adelante se han producido referidos al problema del lugar de enunciación y el despliegue de una agencia subalterna. Que se le asigne a la filosofía, por decirlo de algún modo reconocible, un *apellido* que toma nota de la diferencia, cultural, histórica, de género, etc., conlleva algo más que un énfasis en determinados procesos eludidos o ignorados con anterioridad. Conlleva que la diferencia introduce la evidencia del desfase temporal que ocurre en el mismo lugar de enunciación. Mignolo (2003) ha visto esto con precisión cuando, al leer a Homi Bhabha, reflexiona sobre el hecho de que el sujeto escindido del discurso colonial refleja el sujeto escindido de las teorizaciones poscoloniales, trayendo como consecuencia epistemológica que el acto de la enunciación tiene más importancia, de algún modo, que el de la representación. Sin embargo, al ocurrir eso es preciso contar con una marcación temporal que Bhabha procesa con la idea del desfase cultural, en la cual, uno de los componentes centrales es la noción misma de negación de la coetaneidad en el discurso colonial elaborada por Johannes Fabian (Mignolo, 2003, p.189), una negación entendida no simplemente como una jerarquía en la carrera por el progreso y sí como una negación del acto mismo de enunciación. La pregunta por si “el/la subalterna puede hablar” de Spivak (1998) tiene el mismo valor concreto en esta escena. Así, lo que sigue en las teorizaciones poscoloniales es la pregunta de si este desfase temporal tiene la capacidad de negar la negación de la coetaneidad (Mignolo, 1995) re-inscribiendo al sujeto escindido de la enunciación colonial con una agencia activa en la sincronía, como lo fue Frantz Fanon, por ejemplo, en lecturas como las de Bhabha (2002). Tal vez, y solo lo dejamos como un interrogante, cabe preguntarnos si cuando se piensa que la filosofía latinoamericana

intenta producir un sujeto con capacidad de proyectar, no estemos asistiendo a un proceso similar en el que la marca de una diferencia reintroduce una agencia negada por el canon filosófico.

De todos modos, es preciso decir que la diferencia introducida en la filosofía por la marca cultural, histórica o de género, por caso, es afectada y se encuentra en tensión con el alocronismo⁹, con la falta de coetaneidad que este produce, que habita el lugar mismo de enunciación. Es decir, lo que empieza a prosperar aquí y allá es el hecho de una tensión introducida por la diferencia cultural que presiona sobre los límites de la disciplina y que a la par corre el riesgo de ser asimilada en la matriz disciplinaria, regulada por dicho alocronismo¹⁰ y estabilizada en la función temporal del canon. Se trata menos, entonces, de una opción ideológica y mucho más de una función que ejerce su poder *performativo* a través de las diferencias ideológicas y en el mismo lugar de enunciación¹¹.

En consecuencia, la tensión pone en primer plano también que al discutirse el problema de qué es lo contemporáneo, de quiénes y qué forma parte sincrónicamente de un mismo tiempo, de qué representaciones corresponden a cada nivel de la temporalidad y de quiénes pueden enunciar, se están discutiendo las políticas de admisión a la sincronía y el lugar de enunciación.

Tácticas de intervención: método

Esta suerte de desestabilización en la función que liga filosofía y temporalidad revela también lo que ya sabemos, que cualquier conocimiento es producido, que es el resultado de una “fabricación” como diría Michel De Certeau (2006, p. 66). Pero, las consecuencias quizás sean más vastas para el pensamiento filosófico en relación con el problema del canon. Si para la historiografía significó lidiar justamente con los restos de las filosofías de la historia que tomaban por completo los materiales del archivo y las dimensiones de lo real pasado, prefigurando un sujeto de la historia antes de que nada fuera hecho en la investigación concreta, para la relación entre filosofía y diferencia –en la forma de una filosofía latinoamericana, por ejemplo– postular un sujeto filosófico o filosofante fue un movimiento crucial para marcar su aparición, su derecho y su demanda por la contemporaneidad. Y esta tensión se trasladó tanto hacia el espacio histórico designado, América Latina, o evocando a José Martí, “nuestra América” (1975), como a las reglas de admisión de ese sujeto filosófico en la filosofía como disciplina. Las tensiones no fueron pocas al respecto, porque esas demandas y derechos se

constituyeron como premisas que provenían de postular un sujeto filosófico y su historicidad, la cual conectaba el pasado latinoamericano y al filósofo en un mismo movimiento¹².

Podemos identificar estas cuestiones en los diferentes modos de la relación de configuración y conformación recíproca entre filosofía y canon. En algunos casos, se recorrieron los caminos señalados desde la tradición, es decir, hacia una periodización que fijara etapas de fundación y de normalización para alcanzar el reconocimiento en la historia de la filosofía universal dejando intacta la función temporal. En otros, se operó desde la certeza de la necesidad de encarar intervenciones que ofrecieran giros, ampliaciones y desplazamientos para *hacer lugar* a otros sujetos, discursos y prácticas. En el primer sentido, se pueden advertir operaciones de normalización que presentan el canon como regla nómica que dibuja modos específicos de comprensión del ejercicio filosófico y los procesos que lo sostienen. En los años cincuenta, el concepto de “normalización” filosófica, acuñado por Francisco Romero (1952), se presenta como categoría que organiza la actividad a partir de generaciones (o promociones) y “etapas” de desarrollo, siendo la de la “normalidad” la tercera y más actual (y superior), con base en una producción valorada “desde el punto de vista de la influencia, de la aceptación o asimilación de las corrientes filosóficas europeas” (Ossandon, 1978, p. 140). El concepto contiene y aplica criterios de dos órdenes, uno externo (generaciones) y otro interno a la actividad, que consiste en haber alcanzado ciertas condiciones de formación e información cultural para la madurez de las producciones filosóficas y el avance hacia la originalidad, e incluso hacia la independencia, por ejemplo, de la teología (escolástica), de la ciencia (positivismo). La normalización como etapa tiene la característica de constituir la práctica filosófica como trabajo autoconsciente y ejercicio regular, continuo e institucionalizado (bajo condiciones materiales específicas, por ejemplo, formación de sociedades, cátedras universitarias, publicaciones de libros y revistas, congresos nacionales, etc.) frente a una actividad episódica o espontánea, meramente *vocacional*; se encuentra cercana a la propuesta kuhniiana de identificación de momentos en el desarrollo de una ciencia madura. En esta deriva, Romero impuso ciertas coordenadas de las polémicas futuras acerca de la (in)existencia de la filosofía en América Latina, a saber, periodización, despliegue o evolución o trayectoria de las ideas y criterios de demarcación de un pensamiento con intereses teoréticos y *propio*, desvinculado de lo socio-histórico político y las relaciones de poder involucradas.

Otra arista de la cuestión la encontramos en José Gaos, quien desde el Colegio de México (y en contacto con intelectuales del continente americano como el propio Romero), introdujo elementos de carácter epistémico en la discusión por la originalidad de la filosofía latinoamericana. Propuso una revisión en perspectiva historicista que planteó el carácter referencial y temporal de toda filosofía y de sus textos (sin omisiones) así como la afirmación de la condición histórica de los sujetos, con lo cual desplegó una metodología que abrió el campo hacia la historia de las ideas¹³. En esta operación, Gaos planteó la emergencia de categorías autóctonas en todo discurso e identificó como tendencia imperialista la extensión de las mismas hacia otros territorios (1980, p. 34). La pregunta sustantiva por la originalidad y la autenticidad ganó terreno (más allá del asumido historicismo circunstancialista), como lo mostró el debate entre Augusto Salazar Bondy y Leopoldo Zea. Esta polémica que atravesó la filosofía latinoamericana de fines de los años sesenta y principios de los setenta lidia justamente con todas estas dimensiones que involucran la disputa por la legitimidad del campo filosófico latinoamericano, por sus dependencias, por sus debilidades culturales y epistemológicas y postula, al mismo tiempo, una relación fundamental con los contextos, tanto en uno como en otro caso¹⁴. Todo conjugado en la analítica que proporcionan los conceptos de alienación y de dominación, pero esta vez, planteados como problemas estructurales que involucran al sujeto histórico y su filosofar. Con el movimiento de la filosofía de la liberación, el debate se pliega y coloca de forma explícita sobre la mesa la vieja y conocida fricción: pensamiento y praxis, para invertir la tradicional prioridad del primero respecto de la segunda. En América Latina, la filosofía no puede dejar incólume la “omnipotencia de la Autoconciencia” europea que la desplaza a un tiempo fuera del tiempo histórico y para esto debe reinventarse como “saber de liberación” (AAVV, 1973, p. 5). El esquema histórico hegeliano boceta los términos de la dialéctica del amo y del esclavo y la filosofía de la liberación inscribe como denuncia la conflictividad social y el problema de la dependencia en la escena de la historia universal¹⁵.

El primer movimiento, entonces, fue expandir la cobertura de la filosofía y el segundo señalar una relación co-fundacional de parte de los contextos sociales, culturales e históricos¹⁶. La tensión forma-contenido en el quehacer filosófico determinó, no solo un aumento significativo de las fuentes para el pensamiento filosófico y de pensadores al espectro de las discusiones filosóficas latinoamericanas, sino también convertir los textos filosóficos, pero podríamos decir a los textos a secas, en una

marcación de lo real social que los constituye al pensar que en ellos están inscriptas, expresadas y muchas veces codificadas, prácticas sociales, semióticas y discursivas de las sociedades de las que emergen. Al respecto, la ampliación metodológica de Arturo Andrés Roig (1973, 1977, 1981; 1993, 1994, entre otros) ofrece un mapa que articula esto último. De acuerdo con Roig, la ampliación constituyó una tarea de reestructuración del campo, “la historia de las ideas”, desde un “sistema de conexiones” dentro del cual la filosofía sería un momento (1973, p.218), afectándose fuertemente no solo al objeto sino al propio sujeto que conoce en su realidad humana e histórica. Esto supuso otra comprensión de la subjetividad, que ya no será tal en los modos de la tradición moderna occidental, sino “subjetividad cuya categoría básica es la temporalidad en cuanto historicidad” (1981, p. 12)¹⁷. Se trata de un sujeto plural y colectivo, que es siempre un nosotros, cuyo carácter deíctico subraya que la fuerza se encuentra en el contenido referencial material, construido históricamente e inserto en un enrejado axiológico.

No nos interesa anotar en esta oportunidad cuán lejos o cerca tales intervenciones estaban de re-inscribir historicismos solapados o cosas por el estilo, aunque ello sea parte del mapa que configuraron las distintas intervenciones. Nos importa señalar, por el contrario, que las expansiones, tanto en textos como en contextos, lo que hacen es volver evidente el nudo entre temporalidad, canon y filosofía y con ello poner en primer plano el problema de la productividad que despliegan. Más allá de las diferencias entre los protagonistas de esta trayectoria, lo que se recorta con fuerza es cierto carácter de la filosofía como conocimiento legitimado *a priori* por su propia historia, es decir, se salva su función productiva aunque ella no esté en las premisas del debate mismo. Esta situación, de nuevo, no constituye un problema en nuestro análisis, sino en la medida que conserva el registro de una estabilidad para la función temporal inscripta en una idea de canon y sus dificultades para inscribir efectivamente otros discursos en el campo de la filosofía. En parte, esa es la razón por la cual también el conocimiento filosófico se manifiesta como una disputa con algún tipo de orden subyacente. Este movimiento, común en las prácticas de conocimiento en general, es muy potente en contextos filosóficos que debieron lidiar con la estabilidad ontológica inscripta en la relación filosofía y temporalidad como una función autónoma de la disciplina.

Lo que intentamos remarcar es que esa pervivencia de la función temporal en cierta forma y de manera independiente de las críticas de unos a otros, hace que sobreviva una tensión y que el foco debería ponerse en ese momento. Si las tensiones

son el objeto de una mirada analítica es probable que aún más allá de ellas continúen las impugnaciones a una forma de leer filosófica como si estuvieran invadidas por la ideología y por fantasías de redención social. El debate, creemos, no pasa por el problema de las virtudes del método si, por ejemplo, un método historiográfico está más capacitado para pensar el problema de la filosofía que cierta imaginación filosófica a secas o si una suerte de voluntad imperial filosófica vuelve filosofía aquello que no lo es. En realidad, pasa por pensar si las tensiones que siguen conformando el nudo de la relación canon, temporalidad y diferencia desaparecen cuando esas críticas se enuncian. Es decir, si efectivamente pueden hablar después de la tensión y más importante, si eso tiene alguna importancia en absoluto en la conformación de un campo. Es claro que no ofrecemos una solución en este texto sino, como dijimos al principio, intervenciones tácticas que pueden formar parte de una discusión sobre el modo en que modelamos el archivo. Un archivo que es a la vez lugar donde ocurren las operaciones filosóficas, en tanto espacio de disputa y afirmación, en el que la práctica de la escritura, su estatuto, está siempre en primer plano. Sobre esta última dimensión queremos discurrir en las páginas finales.

Tácticas de intervención: escritura

Consideramos la relación entre canon y escritura como una cuestión no menor en esta historia. Nietzsche en *La ciencia jovial* (1999) abrió el juego de la sospecha respecto de los modos en que las pretensiones filosóficas de entender */intelligere/*, conocer, examinar, pensar conscientemente se presentan y comunican. Sugiere que lo que nos llega o alcanza de esas actividades es el resultado de un contrato de *reconciliación* de cierto comportamiento de los instintos (§333), de una especie de domesticación de la consciencia y del saber jovial a través de una comunicación menesterosa (§354, §355). Hacer familiar lo extraño, instituir(nos) o crear(nos) un órgano para la verdad son formas, entre otras, de escapar de los peligros a los que la pluralidad de instintos y afectos que nos conforman, nos acechan. La expresión de Spinoza “Non ridere, non lugere, neque detestari” precede entonces a su mandato “sed intelligere” pero Nietzsche desmantela esa *adaequatio* porque el conocimiento se adocena cuando esa pluralidad es negada o asimilada (p. 191). Desde aquí entonces podemos interrogar, ¿qué tipo de *contrato* une la filosofía y su búsqueda de la verdad con la escritura? ¿Cuáles son las relaciones entre canon y escritura en el campo filosófico? ¿Cómo es el territorio diseñado?

Conocemos bastante acerca de los pliegues entre oralidad y escritura en los se fue sedimentando de diversa forma la tradición filosófica. Como hito de este derrotero, podemos aludir al intermitente e ininterrumpido triunfo de la academia por sobre el ágora¹⁸ que no solo instituyó la escritura como única expresión de la filosofía, sino que además la (mono)modelizó, de tal forma que hoy podríamos afirmar que ninguna universidad doctoraría a Platón con un diálogo, a Agustín o Rousseau con confesiones, a Voltaire o Sartre o Camus con sus novelas o a Nietzsche con su Zarathustra, o a Fanon con un ensayo sobre la racialización, aunque sin embargo, estos textos los podemos encontrar en el listado canónico de la formación universitaria (algunos más que a otros, es cierto) tanto del grado como del posgrado. Vemos entonces que el canon, como corpus legitimado de lo que es la filosofía en su carácter material y mixturado de discurso y praxis, se constituye (está hecho) de elementos que aluden a una tradición más rica, diversa y rebelde, y que por esto resulta contra disciplinaria respecto de él mismo cada vez que norma y regula el quehacer. Existen formas de control, selección, redistribución y transmisión de discursos filosóficos, constituidos en contenidos de enseñanza (Arpini y Ripamonti, 2019) y mencionarlas no es, a esta altura, algo novedoso por desconocido sino por su persistencia en constituir las formas de producción y normalización de una filosofía que se auto concibe como disciplina crítica y emancipatoria, interpelante del orden instituido. Foucault trabajó por los años setenta estas cuestiones en el *Orden del discurso* (2005) y describió con detalle los procedimientos externos e internos de control de los discursos que determinan lo que se puede decir y lo que se puede pensar, los límites de nuestra lengua y de nuestro pensamiento (p. 14)¹⁹ y adujo una separación platónica entre voluntad de saber y relaciones de poder, como si “la voluntad de saber tuviera su propia historia, que no es la de las verdades coactivas” (p. 21).

La operatividad del canon despliega una legitimidad y un orden de lectura que avasalla la materialidad y diversidad de las escrituras, a tal punto que estas pueden quedar como formas residuales de su economía, interceptando la vida de los textos que gesta la lectura o más bien, el cuerpo que lee (Barthes, 2011, p. 41). En esta línea, nuestro análisis nos conduce a la escritura como una tecnología dúctil y plástica del canon filosófico como materialidad textual histórica que configura la temporalidad que lo sostiene. Sin embargo, lo excede. El canon es un inventario de superficie y la escritura está “llena del recuerdo de sus usos anteriores, pues el lenguaje nunca es inocente” y es entonces “compromiso entre una libertad y un recuerdo”, “una elección y los límites de

esa elección” (Barthes, 2011, pp. 21-22)²⁰. No faltan entonces contrapuntos en la misma tradición, figuras del intelectual como la del “coleccionista” de Walter Benjamin, quien sabe explorar el pasado, andar entre cosas extrañas, recoger los tesoros (constituir las cosas como tales), articulan una praxis filosófica con la que la escritura es mosaica, se agrieta, se vuelve cita, fragmento, testimonio y desde estos perfora el presente, constela algún sentido expropiado o perdido (Arendt, 2001, pp. 204-205).

La escritura pertenece a lo profundamente fértil. No es nunca del orden de lo concluido, más bien es de una condición cercana a lo deseante o de lo que prolifera. Quizás por eso, desde la perspectiva canónica, ella conlleva un riesgo que es necesario neutralizar regulando los procesos interpretativos y de traducción. El canon se constituye en oráculo donde importa tanto el mensaje como el proceso semiótico, donde la verdad es verdad interpretada (instaurada). La escritura es cabalmente el φάρμακον platónico no tanto por la afectación de la memoria, sino porque da a leer a través de signos y requiere de un dios, Hermes que sepa cruzar y habitar fronteras, contar secretos o reservarlos, comerciar, intercambiar y hasta mentir, ella “produce un dominio propio y un «otro lugar» para lo que queda fuera de ese dominus”, vínculo indeleble “entre grafía y dominio, entre producción de un texto y soberanía sobre un territorio” (Rufer, 2020, p. 276).

Hay efectivamente una relación entre escritura y canon. Como tecnología interviene y puede crear conceptos relacionados con problemas de nuestra historia, incluso puede despertar un concepto adormecido y volverlo contra sí mismo (Deleuze y Guattari, 1994), pero también sostener contradicciones lógicas, prácticas y *performativas*. En esa grieta se instituye el fenómeno, la escritura filosófica que se dará de muchas maneras, como “ejemplaridad –remarcable y remarcante– que da a leer de manera más fulgurante, intensa, incluso *traumática*, la verdad de una necesidad universal” (Derrida, 2012, p. 41), entonces ¿cómo escribir? ¿cómo leer? se presentan fuertemente como *interdicciones*, dislocaciones, en la medida de que un quién o un alguien no tenga asegurada su ciudadanía en el territorio de la filosofía, conforme al derecho de ejercer el amor a la sabiduría. La escritura se configura en “un modo de apropiación amante”, en “la venganza amorosa y celosa de un nuevo adiestramiento” (Derrida, 2012, p. 51), el de restaurar y reinventar la lengua (prohibida/ defendida/ recusada/ reclamada), el de la posibilidad de intervenir el monolingüismo y mono-nómos (académico) de la filosofía.

Podemos preguntarnos entonces si la matriz canónica de configuración de la filosofía presenta en su devenir resistencias, interpelaciones, impugnaciones o heridas

que exijan revisar las relaciones entre oralidad/es y escritura/s, canon, archivo y corpus y explorar esa mesa de disección de la temporalidad como aquella no diferencia (o monopolio) que logra subsunciones, así como organización y selección temática y metodológica del quehacer filosófico. Se trata de una demarcación epistemológica que produce su propia legitimidad a costa incluso de la desligazón con el objeto que organiza la pregunta filosófica y de moverse a través de peticiones de principio (falacia bien conocida). Es posible entonces que nos encontremos con algunas respuestas difíciles de comprender y que con Nietzsche tengamos que reconocer desde la misma filosofía que “la vida no es un argumento” (1999, p. 114) y que los errores heredados, una y otra vez, como artículos de fe “resultaron ser útiles y conservadores de la especie”, convirtiéndose la lucha intelectual en “quehacer, estímulo, profesión, obligación, dignidad”, deviniendo un poder que toma por completo la vida y que no cesa de crecer: “¿Hasta qué punto tolera la verdad hacerse cuerpo?” (1999, pp. 106-108). Es posible, entonces, que en los límites de esa dificultad, con Aimé Césaire, un poco más lejos de la escritura como tecnología y más cerca de la escritura como táctica, atendamos a su mandato: “riamos, bebamos y cimarronemos”²¹.

Referencias

1. Evocamos con ello a la distinción que establece el propio Michel De Certeau: “Las estrategias ponen sus esperanzas en la resistencia que el establecimiento de un lugar ofrece al deterioro del tiempo; las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil utilización del tiempo” (2000, p.45). Pensamos que frente al canon y sus relaciones estamos en posibilidad de una intervención táctica porque nos reservamos cierto derecho a movernos dentro de un campo que ya se encuentra relativamente fijado con la pretensión de destacar nudos y operaciones. Queremos ver si eso logra poner el tiempo de nuestro lado.
2. En su revisión crítica de la noción en 1969, Kuhn reconoce que muchos de los atributos de una ciencia desarrollada son consecuencia de la adquisición de un paradigma que no solo identifica enigmas, sino que brinda claves de solución y “garantiza el triunfo del practicante verdaderamente capaz”, esto porque “un paradigma no gobierna un tema de estudio sino, antes bien, un grupo de practicantes”, de aquí que resulte importante identificar y localizar “los grupos responsables” y los modos en que configuran sus acuerdos y (re)construyen sus compromisos en diferentes contextos, de crisis, de posibles cambios, etc. (pp. 275-276).
3. Es interesante ver esto en la definición aristotélica de la diferencia: “[s]e dice que son ‘diferentes’ aquéllas cosas que son diversas, pero siendo lo mismo en algún aspecto, sólo que no numéricamente, sino según la especie o según el género o por analogía” (2000b, 1018a, 12-14, p. 216). La diferencia /διαφορά/ requiere que los términos de los que se trata tengan algo en común. Más adelante, se explicita “lo diferente es diferente de algo en algo en particular, ya que toda cosa, si es algo que es, o es diversa o es la misma” (1054b, p.25), siendo la contrariedad la diferencia máxima (que no puede ser sobrepasada) y completa (fuera de la cual no cabe encontrar nada).
4. En Hegel, por ejemplo, “la propia individualidad debe disciplinarse bajo lo universal, bajo lo que es en sí lo verdadero y el bien... la verdadera disciplina sólo es el sacrificio de la personalidad

total, como garantía de que la conciencia no permanece todavía vinculada a singularidades” (1991, p.224), como las del placer o los sentimientos. La totalidad de la experiencia del sujeto y su ingreso al reino de la verdad, le exige pasar y superar sucesivos desgarramientos, escisiones, rupturas (figuras de la conciencia/ figuras de un mundo) para que se produzca en el seno de un “pueblo libre”, el “retorno al simple sí mismo que es-para-sí del espíritu” (el yo es el nosotros y el nosotros el yo) y “de los cuales emergerá la autoconciencia real del espíritu absoluto” (p.261). Las diferencias son momentos de una misma realización.

5. Con referencia a este problema, veremos brevemente más adelante la articulación que lleva a cabo Walter Mignolo sobre el problema de la agencia subalterna y lo que llama la negación de la negación de la coetaneidad en *Historias locales/Diseños globales* (2003). En esta instancia del trabajo solo decimos que el acto de arrastrar todos los pasados al presente de la enunciación filosófica lo que logra es borrar de algún modo la diferencia inscrita en la temporalidad y hace de la filosofía una suerte de dispositivo de homologación. Este será un problema recurrente cuando se piense la relación entre filosofía y diferencia, como lo marcamos en varios pasajes de este texto, y cuando se ensayen alternativas analíticas y políticas a la captura de la diferencia que está en juego.

6. El *Subaltern Studies Collective*, durante los años ochenta del siglo XX, fue uno de los movimientos más vibrantes en la historiografía contemporánea. Surgió a partir de las iniciativas críticas de historiadores como Eric Stokes, Ranahit Guha, Partha Chaterjee, entre otros. En la actualidad sigue siendo una fuente de inspiración temática, metodológica y epistemológica dentro del campo general de la historiografía. Muchos de los historiadores del grupo se formaron en el universo conceptual del “marxismo inglés” y se enfocaron en las clases subalternas de la sociedad India, en una suerte de traducción de la noción de Antonio Gramsci, y con todas esas herramientas intentaron producir una historiografía en combate con nociones eurocéntricas. Dipesh Chakrabarty, miembro joven del grupo, en el ensayo citado en el cuerpo principal del texto (1999), señala que incluso teniendo todas las advertencias epistemológicas y políticas sobre los peligros del eurocentrismo persistía un elemento que funcionaba de manera inmanente, las categorías hiperreales. Ellas continuaban organizando las encuestas históricas sobre la India, haciendo de ella una espacialidad e historicidad que debía rendir cuentas frente a nociones como, por ejemplo, la vida pública y privada, que provenían de un sujeto teórico que no encontraba fáciles referencias en la historia india y sí, muchas, en las historias metropolitanas.

7. No queremos hacer largas exégesis sobre el término racialización. Solo nos interesa dejar anotado que desatar el nudo entre canon y temporalidad en la operación filosófica es poner en primer plano la evidencia de que no se trata de un problema conceptual restringido sino político y cultural.

8. Hay un extenso y minucioso trabajo que revisa el trabajo antropológico y en la geografía física de Kant en relación con los procesos de la instrumentalización científica llevados a cabo por las políticas imperiales de aquel tiempo. Lepe Carrión sigue la idea de “raza” en Kant para comprender mejor el alcance que tuvo lo que llama “el racismo filosófico” en las visiones sobre lo salvaje en los espacios africanos, asiáticos y americanos. Al mismo tiempo, su texto ofrece una pista genealógica que permite entender las implicaciones hermenéuticas del concepto de raza en la filosofía de la historia (2014).

9. Los años ochenta del siglo XX fueron prósperos en reflexiones que intentaron volver compleja la reflexión sobre el rol que desempeñan las etnografías como prácticas que cargaban una pesada *culpa* representacional, en el sentido de las maneras en que la otredad era representada en sus dispositivos conceptuales. Hacia 1986 se publica *Writing Culture. The poetics and Politics of Ethnography* donde George Marcus, James Clifford, Stephen Tyler, entre otros y otras, intentaban lidiar con el problema de la escritura etnográfica, las representaciones de los otros, las posibilidades de una antropología dialógica, etc. El texto de Johannes Fabian, *The time of the Other: How Anthropology Makes Its Object*, publicado en su lengua original por primera vez en 1983 (aquí usamos la versión en español), participó de aquella revuelta contra la representación en la antropología y poco a poco se fue moviendo hacia el centro de la escena. El concepto de alocronía venía justamente a unir lo que el título del libro enuncia, la relación con el tiempo del otro: “alo”, del griego antiguo ἄλλος (otro) y κρόνος (tiempo). Una relación que en la práctica antropológica que examinaba Fabian significaba concretamente la imposibilidad de acceso de los

otros al tiempo de la modernidad gracias a la forma en que la antropología modelaba su objeto. La edición reciente en español (2019), publicada por la Editorial Universidad del Cauca, Colombia, traducido por Cristóbal Gnecco, (la edición que usamos en este artículo), es incisiva al presentar el libro, contando con la larga, a esta altura, discusión poscolonial y decolonial, al decir que de esa manera el tiempo del otro puede ser objeto de una intervención que lo localice fuera del tiempo consagratorio de la modernidad. A nosotros nos parece que la función temporal que intentamos discutir aquí, les debe mucho a estas reflexiones.

10. En relación con lo que hace un saber disciplinario con la diferencia y el tiempo, en quién presenta como contemporáneos y quiénes no y cuáles son las implicaciones de esa operación a veces subrepticia y otras evidente, hay una serie de textos que la discuten. Johannes Fabian con la noción de alocronismo, ya citado; los ejercicios sobre la colonialidad del tiempo en el escenario del giro decolonial de Mignolo (2003); De Oto, Quintana (2010); los trabajos recientes sobre las políticas del tiempo de María Inés Mudrovic (2019); las reflexiones sobre la racionalidad en el archivo colonial y la modulación misma del concepto en el presente de Mario Rufer y Valeria Añón (2018); los trabajos sobre el secularismo de Macarena Marey (2021, en prensa); el trabajo de Bárbara Aguer (2018) referido a las políticas del tiempo y las políticas de la alteridad en las filosofías críticas latinoamericanas o el de Mariela Solana (2016) en relación con la temporalidad queer y el problema de la asincronía, entre otros.

11. Un buen ejemplo de ello lo presenta Macarena Marey, con la noción de alocronismo en mano, al discutir con perspicacia el modo en que algunos discursos secularistas, por ejemplo los de ciertos "feminismos y activismos LGTB de izquierda, o las discusiones de muchos intelectuales y ciudadanos sobre temas como el aborto y los derechos del colectivo LGTB +", producen una diferencia con respecto a la "politización reactiva de los movimientos religiosos" que implica disponerlos en un pasado clausurado, evitando de ese modo pensarlos en un tiempo y una espacialidad agonísticas y deliberativas e ignorando el potencial transformador de las teologías feministas, queer y cuir y las militancias religiosas en las iglesias inclusivas (2021, en prensa).

12. Este aspecto es muy interesante porque recupera el problema del sujeto escindido de Bhabha que introduce una diferencia en el discurso colonial. El problema es precisamente entender que ese sujeto escindido que disputa la enunciación definitivamente se tiene que preguntar si en el ejercicio de desmontar el vínculo canon, temporalidad, filosofía no avanza a un terreno donde la marcación de esa tarea como filosófica no deja de tener sentido. Porque en realidad, al mismo tiempo que la discusión por el canon es una discusión central para definir los muros de la ciudad letrada, es cierto también que los sujetos que enuncian en el marco del deslizamiento cultural, del desfase cultural como diría Bhabha, lo hacen en un lugar menos propenso al canon que el discurso disciplinario, y ello podría pensarse como la emergencia de la agencia de un sujeto subalterno.

13. Cfr. En torno a la filosofía mexicana, 1980 (edición a cargo de Leopoldo Zea). Para un detalle de los aportes metodológicos de Gaos, pueden leerse los capítulos de Adriana Arpini en *Otros discursos* (2003). Se trató de una propuesta metodológica que generó una producción académica colectiva como por ejemplo el Grupo Hiperión (1948-1952) del que participaron reconocidos filósofos como Luis Villoro y Leopoldo Zea, motivados por el magisterio de José Gaos en la Universidad Autónoma de México (UNAM). Este Grupo publicó en la Revista Filosofía y Letras, en la colección de libros *México y lo mexicano* editada por Porrúa y Obregón y en *Cuadernos Americanos*, entre otros.

14. Cerutti Guldberg (2006); Arpini (2003; 2006).

15. "La filosofía, entendida tradicionalmente como una 'teoría de la libertad', quiere ser ahora 'saber de liberación', para lo cual se ha de entregarse apasionadamente a la denuncia de las totalidades objetivas opresoras, entre ellas el concepto mismo de 'libertad', y ha de tratar de rescatar al hombre concreto en su inalienable diferenciación, en lo que lo hace radicalmente 'otro'. Este hombre, para el filósofo latinoamericano, es sin más, el hombre latinoamericano, sumido, marginado, e incorporado en su alienación en las estructuras dialécticas dictadas por los centros de poder del mundo" (AAVV, 1973, p.5).

16. En esa situación hay muchos escritos, y algunos presentan fuertes vínculos con visiones hegelianas de la temporalidad: "[l]a lectura de nuestra historia de la filosofía, por el contrario, debe

ser efectuada de modo que mantenga la tensión dialéctica de los tres momentos de la temporalidad, asumiendo la radicalidad del proceso” (Ardiles, 1973, p.10).

17. La propuesta de Roig implicó entonces una especie de reinención del campo y es posible encontrar referencias a la misma como “transformación” y “revolución epistemológica” (Acosta, 2008). Según Acosta, produjo una “ampliación intencional del objeto de análisis al discurso ideológico y político, más allá del discurso filosófico (o de la matriz filosófica del discurso político o ideológico). Ampliación que supone un cambio cualitativo en el objeto y por lo tanto en la metodología correspondiente” (2008, p.145).

18. Al respecto, en Platón, por ejemplo, encontramos expuesta la tensión entre el pensamiento filosófico y la palabra oral y la escrita para alcanzar la comprensión que pretende la filosofía. Antes bien, el conocimiento no reside “en las palabras ni en las figuras de los cuerpos sino en las almas”, por esto quien posea conocimientos sólidos se guardará de reducirlos a una expresión, “se guardará muy bien de exponerlo a la malevolencia y falta de capacidad de gentes confiándolo a la escritura”. Y agrega: “una obra mía referente a estas cuestiones ni existe ni existirá jamás”. (La referencia corresponde a la Carta VII de Platón, 1954, 341c y ss, p. 87 y ss). Es conocida esta animadversión platónica respecto de la escritura y su apuesta al diálogo oral en tiempo presente para alcanzar el saber y lograr la transformación del alma (Fedro, 275d-e, 276a y 277a, entre otros). En tal sentido, resulta un dato no menor, la referencia a doctrinas no escritas /ἄγραφα δόγματα/ de Platón; las encontramos en el propio Platón y en otras fuentes como Aristóteles, quien alude en varias oportunidades a las mismas en contexto de su enseñanza en la Academia (por ej. Aristóteles, 1995, 209b, 15, p. 228). Para un detalle completo ver por ejemplo Arana Marcos, 1998. En esta línea, un extenso derrotero en la tradición filosófica dibuja las fricciones entre filosofía y los límites del lenguaje, en especial, la escritura: Agustín, Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger, Foucault, Deleuze, Derrida, por mencionar algunos.

19. En esta lección inaugural del College de France de 1970, Foucault (2005) mencionó como procedimientos de control externos la palabra prohibida, la separación de la locura y la razón y la voluntad de verdad mientras que el comentario, el autor y la organización de las disciplinas constituyen formas internas a los mismos.

20. Al respecto, Barthes destaca la escritura como una “realidad formal” que expresa un compromiso que individualiza, como una función de relación que expresa un “acto de solidaridad histórica” (pp. 18-20), pero no como elemento que traza una comunidad de época, sino como “moral de la forma”, es decir, un modo de pensar y comprender, en nuestro caso, la filosofía, que confronta o pacta, ejerciendo una praxis axiológica e ideológica.

21. Aimé Césaire, que sabía de esto, porque conocía las colonias y las demandas sobre los cuerpos racializados, en ocasión de una disputa iniciada por Louis Aragon acerca de la necesidad de volver al soneto para que el mensaje político fuera asequible a los oídos proletarios, y frente al hecho de que su amigo René Depestre se pliega a dicha demanda, escribe tácticamente en el famoso poema “Le verbe marroner”: “riamos, bebamos y cimarronemos!” (1955).

Bibliografía

- AA.VV. (1973). *Hacia una filosofía de la liberación*. Buenos Aires: Bonum.
- Acosta, Y. (2008). *Filosofía latinoamericana y democracia en clave de derechos humanos*. Montevideo: Nordan-Comunidad.
- Aguer, B. (2018). Políticas del tiempo y políticas de la alteridad en las filosofías críticas latinoamericanas. Notas para una cronopolítica del conocimiento. Ponencia presentada en I Journée Internationale Études du Réseau «Perdre le Nord» «Perdre le Nord: territoires, subjectivités et épistémologies dans le Sud Global». Institut des Amériques, París. Recuperado de: https://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?keywords=&id=48462&congresos=yes

- Añon, V y Rufer, M. (2018). Lo colonial como silencio, la conquista como tabú: reflexiones en tiempo presente. *Tabula Rasa*, 29, 107-131. Recuperado de: <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.06>
- Ardiles, O. (1973). Bases para una destrucción de la historia de la filosofía en la América Indo-ibérica. Prolegómenos para una filosofía de la liberación. En AA.VV. (1973). *Hacia una filosofía de la liberación* (pp. 7-26). Buenos Aires: Bonum.
- Arana Marcos, J. R. (1998). *Platón, doctrinas no escritas: Antología*. Servicio Editorial. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Arendt, H. (2001). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Aristóteles (1995). *Física*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2000a). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2000b). *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- Arpini, A. (2003). La polémica entre Augusto Salazar Bondy y Leopoldo Zea. Una revisión crítica del historicismo en América Latina. En Arpini, A (ed.). *Otros discursos. Estudios de Historia de las Ideas Latinoamericanas* (pp. 45-70). Mendoza: UNCuyo.
- Arpini, A. (2016). La polémica entre Augusto Salazar Bondy y Leopoldo Zea. Una bisagra en la historia de las ideas latinoamericanas. En Arpini, A. *Filosofía, crítica y compromiso en Augusto Salazar Bondy*. (pp. 179-203). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Arpini, A. y Ripamonti, P. (2019). Entre el campesino y el marino: interpelación a la enseñanza de la filosofía. En Guyot, V.; Fiezzi, N. (Comps.). *Cuestiones de Filosofía de la Educación*. Entre la enseñanza y la filosofía (pp. 63-82). San Luis: Nueva Editorial Universitaria-REDAFE.
- Barthes, R. (2011). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Cerutti Guldberg, H. (2006). *Filosofía de la liberación latinoamericana*. México: FCE.
- Césaire, A. (1955). Réponse à Depestre, poète haïtien (éléments d'un art poétique). *Revue Présence Africaine*, 1 y 2, 109-125.
- Chakrabarty, D. (1999). La poscolonialidad o el artilugio de la historia. Quién habla en nombre de los pasados indios. En Dube, S. (comp). *Pasados poscoloniales* (pp. 623-658). México: El Colegio de México.
- de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- de Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- De Oto, A. y Quintana, M. M. (2010). Biopolítica y colonialidad. Una lectura crítica de *Homo Sacer*. *Tabula Rasa*, 12, 47-72.
- Fabian, J. (2019). *El tiempo del otro. Cómo construye la antropología su objeto*. Traducción Cristóbal Gnecco. Popayán: Universidad del Cauca.

- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. México: Tusquets.
- Gaos, J. (1980). *En torno de la filosofía mexicana*. México: Alianza.
- Hegel, G. W. F. (1991). *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.
- Heidegger, M. (1980). *El ser y el tiempo*. Buenos Aires: FCE.
- Kuhn, T. (1991). *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: FCE.
- Lepe-Carrión, P. (2014). Racismo filosófico: el concepto de 'raza' en Immanuel Kant, *Filosofía Unisinos*, 15-1, 67-83.
- Marey, M. (2021). The discourse of secularism in agonistic-deliberative settings. En evaluación. (comunicación personal).
- Martí, J. (1975). "Nuestra América", en: *Obras Completas, Vol. 6*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 15-23.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Mudrovic, M. I (2019). The politics of time, the politics of history: who are my contemporaries? *Rethinking History*, 23:4, 456-473. Recuperado de: 10.1080/13642529.2019.1677295
- Nietzsche, F. (1999). *La ciencia jovial*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Ossandón, C. A. (1978). El concepto de "Normalidad Filosófica" en Francisco Romero. *Revista de Filosofía Latinoamericana y Ciencias Sociales*, 7-8, 138-158.
- Park, Peter K. J. (2013). *Africa, Asia, and the history of philosophy: racism in the formation of the philosophical canon, 1780–1830*. Albany: Suny Press.
- Roig, A. (1973). Bases metodológicas para el tratamiento de las ideologías. En AAVV. *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana*. Buenos Aires: BONUM.
- Roig, A. (1977). De la historia de las ideas a la filosofía de la liberación. *Anuario Latinoamericano*, 10, (10), México, 47-72.
- Roig, A. (1981). *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: FCE.
- Romero, F. (1952). *Sobre la filosofía en América*. Buenos Aires: Raigal.
- Rosenlee, L. L (2020). A Revisionist History of Philosophy. *Journal of World Philosophies*. 5, 121-176.
- Rufer, M. (2020). El perpetuo conjuro: tiempo, colonialidad y repetición en la escritura de la historia. *Historia y memoria*, Número Especial, 271-306.
- Spivak, G. Ch. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 6, 175-235.

Fecha de recepción: 20 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 21 de junio de 2021

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-

sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**LAS TRAMPAS Y LAS COSAS: CONVERSACIONES ENTRE PONGE,
HEIDEGGER Y ARENDT.
THE TRAPS AND THE THINGS: CONVERSATIONS BETWEEN PONGE,
HEIDEGGER AND ARENDT.**

Resumen

La propuesta del presente artículo es explorar la conversación posible y, a nuestro parecer, tan poco investigada entre Ponge y Heidegger. A propósito de la fenomenología de fondo que opera en ambos autores, consideramos que la pregunta por *las cosas* en tanto *cosas mismas* presente en ellos excede la cuestión epistémica. La lectura a contrapelo de ambos autores nos permite explorar límites y alcances de sus respectivos planteos, entendiendo que ambas posturas se retroalimentan en cierto sentido, aunque descubren la una a la otra los inconvenientes teóricos a los que se enfrentan. En primera instancia, la intención del escrito es explorar la trampa del límite entre la cuestión poética (estética) y ontológica. En ese marco, consideramos que la lectura arendtiana de Heidegger contribuye a iluminar uno de los problemas más relevantes de la filosofía heideggeriana y que, a propósito de la temática de *las cosas*, aclara el carácter particular de su fenomenología a partir del concepto de *sí-mismo*.

Para este análisis, tendremos en cuenta sobre todo algunas fuentes principales, a saber, la conferencia de Heidegger titulada “La cosa” (1994a), la obra de Ponge, *De parte de las cosas* (2017) y el artículo de Arendt “¿Qué es filosofía de la existencia?” (2005a).

Palabras claves: Ponge; Heidegger; Arendt; fenomenología; sí-mismo.

Abstract

The proposal of this article is to explore the possible conversation, in our opinion, so little investigated between Ponge and Heidegger. Regarding the underlying phenomenology that operates in both authors, we consider that the concern for *things as things themselves* present in them exceeds the epistemic question. Reading against the grain allows us to explore the limits and scope of their respective approaches, understanding that both positions feed into each other in a certain sense, although they reveal to each other the theoretical drawbacks they face. At first instance, the intention of the paper is to explore the boundary trap between the poetic (aesthetic) and ontologic issue. In this framework, we considered that the arendtian reading of Heidegger contribute to illuminate one of the most relevants problems of the heideggerian philosophy, and

regarding the topic of *the things*, clarify the particular character of his phenomenology from the concept of *one-self*.

For this analysis, we will take into account above all some main sources, namely, Heidegger's lecture entitled "La cosa" (1994a), Ponge's work, *De parte de las cosas* (2017), and the Arendt's article, "¿Qué es filosofía de la existencia?" (2005a).

Keywords: Ponge; Heidegger; Arendt; phenomenology; one-self.

Introducción

El presente ensayo pretende explorar límites y alcances en torno a problemas que se plantean cuando hablamos de algo tan cercano y tan lejano a la vez como *las cosas*. Aquí exploraremos la trama de una conversación ficticia entre tres autores, los cuales se descubren lxs unxs a lxs otrxs los inconvenientes teóricos a los que se enfrentan y el modo como la pregunta por las cosas desencadena fácilmente en la cuestión sobre la fenomenología que opera de fondo. Los esfuerzos permanentes tanto de la filosofía como de la literatura para franquear los márgenes difusos, hacerlos propios y formular la pregunta con la mayor precisión posible, históricamente han decantado en el reconocimiento de los límites humanos, desplazando la centralidad del silencio de las cosas. Francis Ponge, poeta francés contemporáneo, intentó poner entre paréntesis la humanidad de la pregunta para restituir el orgullo de las cosas y dejarlas expresar su "silencio activo" (Mattoni, 2017, p. 8). La lectura propuesta invita a repensar a Ponge a la luz del planteo heideggeriano expuesto en la conferencia "La cosa" (1994a). Si bien comprendemos que Ponge, al desplegar su defensa de las cosas, al tomar partido por las cosas (*le parti pris des choses*), no tiene en cuenta el entramado de la analítica existencial heideggeriana, nos parece interesante entender las limitaciones de ambos autores en relación a lo que se proponen en principio, prestando atención a las tensiones que afloran en esta conversación.

La delimitación de *la cosa* en tanto *cosa misma* (Agamben, 2008) con independencia de la relación cognitiva que podamos establecer como agentes epistémicos revela no solo las limitaciones de nuestra capacidad para conocer, sino también la incapacidad de plantearnos la pregunta por fuera de esa relación. En este punto, encontramos una motivación común a ambos autores que los lleva a formular la pregunta por las cosas mismas, entendiendo que es un esfuerzo estéril en la mayoría de las ocasiones, pero no por ello falto de sentido. Ambos intentan concebir ese impulso como un límite inefable, aunque intentan *hacerlo hablar*. Se trata de abrazar el límite, de

concebirlo como propio. De todas maneras, veremos que en cada uno el límite encuentra expresiones diferentes.

Heidegger pregunta por la ontología de fondo con independencia de cualquier relación de conocimiento que podamos imprimirle. Para el pensador alemán, no se trata de conocer la cosa sino de *pensarla*, como aclarará (Heidegger, 1994a). Aunque hay una preocupación por rastrear la cosa misma, aun en este autor encontramos su punto de partida en nosotrxs mismxs. Entonces, la pregunta que se abre aquí es ¿cuándo le conferiremos a las cosas su propiedad, su propia expresión en tanto cosas mismas? ¿Cuándo dejamos hablar a las cosas? ¿Cuándo escuchamos su silencio activo? En este marco, Ponge procura su esfuerzo en pos de ser *la voz de las cosas*, pretendiendo escapar de la pregunta por el ser humano. Nuestra inquietud es si, a partir de lo planteado arriba, la cuestión de *las cosas mismas* no es un intento por volver a una antropología filosófica que nos permita preguntarnos por nosotrxs mismxs desde una suerte de punto de vista arquimédico. De ser así, entendemos que la pregunta por las cosas nos remite a una *trampa*, que se expresa en el desinterés heideggeriano por el mundo, un descompromiso radical con él y, por ende, con las cosas mismas. En este marco, estimamos que, a pesar de los intentos de Ponge por *ser la voz de las cosas*, no hace otra cosa caer en una trampa similar, aunque con intenciones radicalmente diferentes a las de Heidegger, y llamándose a la modestia para poder *invocar* a las cosas con propiedad. El orgullo del pensador alemán le impide responder a semejante movimiento, volviéndose siempre al *sí-mismx*¹ (Arendt, 2005a) del que termina preso. El sí-mismx funciona para Heidegger como su trampa, aunque no así para Ponge.

En un curioso artículo del año 1946 (2005a), Hannah Arendt apunta con dureza contra su maestro de juventud, Martin Heidegger. Nos interesaría recuperar algunos aspectos de la lectura arendtiana para no sólo señalar insuficiencias o contradicciones del pensamiento de unos de los grandes filósofos del siglo XX, sino poder indagar en lo que ocultan. Como bien menciona la autora:

Estas contradicciones tan fundamentales y flagrantes pocas veces se presentan en escritores de segunda línea, en quienes pueden descontarse. En los grandes autores nos llevan hasta el centro mismo de sus obras y son la clave más importante para llegar a la verdadera comprensión de sus problemas y sus nuevos criterios. (Arendt, 2016b, p.44)

El abismo de la cercanía: entre Ponge y Heidegger

“Abramos otra vez la trampa ¿Qué sucede? Sucede que un hombre² habla y el resto calla” (Ponge, 1995).

En su silencio, las cosas se expresan a sí mismas. Presos, en principio de nuestro antropomorfismo, solemos buscar en los poetas las metáforas que nos descubran la realidad que nos está vedada. Aunque bien sabemos que este punto de vista, el nuestro, siempre estará condicionado por una determinada forma de habitar el mundo, de saborearlo, de olerlo, de apropiárnoslo, la soberbia humana que tantos pensadores han remarcado es un lugar recurrente que aparece cuando preguntamos por lo más cercano en el orden mundano, es decir por *las cosas*. Ponge intenta hacerle justicia a este silencio de las cosas pronunciándose a favor de ellas, tomando partido por las cosas. ¿De qué se trata este movimiento? ¿Esconde quizás una fenomenología? ¿O se trata de *abrazar el límite* de la forma más sensata que encuentra: en la expresión estética? Y de ser así ¿este movimiento retórico no implica persistir en el vicio de ostentar el reinado del ser humano como dueñx y protagonista del lenguaje?

Escuchar las expresiones mudas de las cosas tiene que ver para Ponge con conferirles cierta manera de callar, escuchar su silencio, su expresión propia. La invocación a las cosas que nuestro poeta intenta alude a “superar” la “baba antropomórfica” (Mattoni, 2017, p. 9) de la que estamos presos en el lenguaje. Mostrando aquello, se asume que no hay un lugar privilegiado que ocupe el lenguaje en tanto acceso a la realidad y que las cosas ostentan cierta presencia irreductible al lenguaje y al pensamiento. De todas maneras, al final la poesía, el género artístico que él elige, conserva a la palabra y al lenguaje en un lugar privilegiado para los ojos de quienes leemos.

En “Tentativa oral”, Ponge comienza la conferencia aludiendo a determinadas características de la tarea del escritor. A los escritores, dice, se les pide, se les reclama que tengan ideas; estas son construidas con palabras como el artesano construye una mesa con madera (u otro material). Su escritura se ha alzado muchas veces “en contra de la palabra oral”, en contra de las “insuficiencias de la expresión en el transcurso de una conversación” (Ponge, 1995, p. 19). La palabra oral constituye para este autor una “manía”, “un pequeño capricho, si piensa que ha hallado sin duda cierto secreto que sobrepasa un poco su técnica” (Ponge, 1995, p. 18). Esta manía, esta suerte de fosilización, de condensación producto de la palabra oral significa para él una imposibilidad de corregir la expresión:

Para corregirme, para retractarme de eso, de esas fallas, de esas vergüenzas, para vengarme, para llegar a una expresión más compleja, más firme o más reservada, más ambigua tal vez, acaso para esconderme de los ojos de los demás y de mí mismo, para engañarme tal vez, para alcanzar un equivalente del silencio [...] (Ponge, 1995, p. 19).

La palabra oral nos haría persistir en esa manía de creer que hallamos un secreto. La palabra escrita nos permitiría, por el contrario, volver constantemente y poder corregir la cantidad de veces que haga falta, como una suerte de borrador constante. De este modo, poder volver a la palabra escrita nos abre dos caminos, que para Ponge, al final, coinciden: cuando unx persiste en ese error de escribir, dice, puede hacer algo más firme, decir algo más firme o algo más ambiguo, que en el fondo resultan la misma cosa. El lenguaje expresa una insuficiencia, es decir, es insuficiente para expresar el silencio de las cosas, para comprender cómo es que las cosas callan, sus modalidades, sus formas, sus sonidos, su materialidad y su inmaterialidad. De este modo: “No se puede comprender enseguida cosas que están hechas para ser comprendidas indefinidamente” (Ponge, 1995, p. 20), pero el mejor de sus esfuerzos está puesto en intentar alcanzar este “equivalente del silencio” (Ponge, 1995, p. 19).

El límite para nuestro poeta consiste en intentar expresar algo *con cualidades del objeto*, se trata de concebir en ese límite las palabras como cosas y conferirles a las cosas un silencio activo, expresivo por fuera de la baba antropomórfica de nuestro lenguaje: “...unx no puede cerrar el gran agujero metafísico...” (Ponge, 1995, p. 25) porque el gran abismo lo constituye a unx mismx, unx está constituidx por ese abismo, y su solución es un absurdo: “...lo que busco es salir de esa insípida noria en la que el hombre gira bajo el pretexto de permanecer fiel al hombre, a lo humano y donde el espíritu (al menos mi espíritu) se aburre hasta morir” (Ponge, 1995, p. 30). La pregunta que nos hacemos en este punto es si este modo de proceder que llamamos poético es un modo privilegiado en pos de construir con sensatez ese límite o no.

La trampa de Ponge es creer que ha burlado su propio antropomorfismo, proclamándose, reclamando el derecho propio del silencio de las cosas. Sin embargo, sabemos que decir que hacemos algo no es hacerlo realmente. Quizás su regreso a la modestia pueda leerse como un intento artístico a partir del cual entender sus motivaciones y quizás nuestras preguntas no aluden a ellas. Quizás tendremos que asumir que pedimos algo que el autor no hace, y no estamos en condiciones de reprochárselo.

Ponerse de parte de las cosas no es sino conferirles la importancia que quizás en nuestro cotidiano no les damos, buscando expresiones estéticas para poder contemplarlas modestamente y así poder de a poco acercarnos a ese momento “en que las palabras y las ideas están en una especie de estado de indiferencia..., es en ese momento que la verdad goza” (Ponge, 1995, p. 32), captando la expresión, como dirá más adelante, antes que se transforme en palabra o pensamiento. Sin embargo,

persistimos en cierta trampa, como Ponge nos adelantó al principio. Esta trampa, ¿no será también concederles a las cosas un silencio que no les es propio?

Ahora bien, frente al intento retórico, artístico, poético en el que nos sumerge Ponge, ¿qué tiene para decirnos Heidegger? Ponge dice: “¿Qué hace un ser humano que ha llegado al borde del precipicio, que tiene vértigo? ...lleva su mirada a lo más cercano” (Ponge, 1995, p. 25), y esto es tomar partido por las cosas. Pero la trampa se abre nuevamente cuando entendemos que lo más cercano también se abre como un abismo frente a nosotrxs. Lo más *cercano*, lo que nos es más *familiar* (*Heimlich/Unheimlich*) en el mundo circundante, es lo más lejano en otro sentido, es aquello de lo que no podemos dar cuenta.

Heidegger, en la conferencia “La cosa” (1994a) alude a la cercanía. Podríamos pensar que la cercanía es un tipo de relación, y *lo esencial* de la cercanía se pregunta a partir de lo que tenemos cerca: las cosas. Sin embargo, las cosas son, independientemente de la relación que puedan establecer con nosotrxs, es decir, las cosas no son meros objetos: “... la cosidad de la cosa no descansa ni en el hecho de que sea un objeto representado (ante-puesto), ni en el hecho de que se puede determinar desde la objetualidad del objeto” (Heidegger, 1994a, pp.144-145). Pero las cosas “todavía no han podido aparecer nunca al pensar como cosas” (Heidegger, 1994a, p. 145). En este punto, quisiéramos traer a colación el gesto crítico hacia la modernidad del autor de *Ser y tiempo* y leer en este horizonte la siguiente cuestión. La aniquilación de la cosa (en el fondo, nuestra posibilidad de pensar lo cósmico) se refleja en una doble ceguera: por un lado, “la opinión de que la ciencia, ...acierta con lo real en su realidad; por otro la ilusión de que, sin perjuicio de la indagación científica de lo real, las cosas pudieran seguir siendo cosas...” (Heidegger, 1994a, p. 148). Para Heidegger, la ciencia nos permite determinado acceso a la *realidad* en tanto objetualidad, es decir, toma a las cosas como objetos. Es precisamente de esta relación de objetivación de la que quiere salir Heidegger para poder pensar la cosa en tanto cosa, es decir, lo cósmico de la cosa. Y de algún modo, al igual que Ponge, no puede dejar de pensar lo cósmico a partir de un tipo de relación: la relación entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el yo y el mundo, entre el yo y las cosas.

El poeta francés en “Razones para vivir feliz” (Ponge, 2017, pp.182-184) alude a la felicidad o la alegría de la escritura de un poema la cual brota como destello de la contemplación que intenta registrar allí. La escritura guarda el goce que le produjo tal contemplación, los que luego se transforman en las *razones para vivir feliz*. Estas

razones para Ponge (aunque no así para los desarrollos de Heidegger de madurez) son prácticas, como menciona en la prosa, son como *herramientas sobre nuestra mesa*:

Advirtamos además que dichas razones son justas o válidas sólo si la mente retorna a las cosas de una manera aceptable para las cosas: cuando éstas no son lesionadas y, por así decir, cuando son descriptas desde su propio punto de vista.

Pero eso es un término, o una perfección, imposible. Pero no se puede: siempre hay una relación con el hombre... No son las cosas las que hablan entre sí, sino los hombres entre sí que hablan de las cosas y no podemos de ningún modo salir del hombre. (Ponge, 2017, p. 183)

Tanto los esfuerzos descriptivos de Ponge, como los esfuerzos analíticos del pensador alemán topan con el mismo abismo. Ambos saben de la insuficiencia del lenguaje para pensar la cosa. Y, sin embargo, ambos se esfuerzan, cada uno a su modo, cada uno con su intento, en llegar a *la cosa misma*.

La “coligación escanciante”³ (Heidegger, 1994a, p. 158), esencia de la cosa jarra según Heidegger, denota “la morada” de la cosa misma: “La jarra es una cosa en la medida que hace cosa” (Heidegger, 1994a, p. 154). A partir de ese hacer cosa de la cosa, y solo a partir de esto, acaece de un modo propio y determina la presencia de lo presente del tipo que es la jarra. En este sentido, consideramos que el hecho de *hacer cosa de la cosa* puede entenderse como el “silencio activo” (Mattoni, 2017, p. 8) de las cosas desde la óptica de Ponge. La cosa no habla, pero expresa su coseidad en el hecho de hacer cosa de un modo propio y práctico. El planteo de Heidegger en esta intrincada conferencia puede problematizarse contraponiéndolo y leyéndolo a la par de *Ser y tiempo* (1997). Debido a la corta extensión del artículo, aquí solo tendremos en cuenta un aspecto que nos interesa a propósito de la temática de *las cosas*: a saber, el estar-en-el-mundo que mienta —en principio— la facticidad del *Dasein*, como instancia fundamental que describe la co-pertenencia fundamental entre *Dasein* y mundo (mundaneidad, *Weltlichkeit*).

La filosofía del joven Heidegger se erige como una ruptura respecto de la metafísica tradicional y como una crítica a la *ontología de la simple presencia*⁴ que esta engendró. Según la estructura de la analítica existencial, el concepto de mundo no se concibe en oposición a la constitución ontológica del *Dasein*, sino que mundaneidad es “un concepto ontológico que se refiere a la estructura de un momento constitutivo del estar-en-el-mundo”. Ahora bien, el estar-en-el-mundo se nos manifiesta como una determinación existencial del *Dasein*” (Heidegger, 1997, p. 92). A diferencia de *las cosas*, o más precisamente *los entes intra-mundanos*, el *Dasein* es aquel ente que “le va su ser” (Heidegger, 1997). La primacía ontológica⁵ de aquel ente no implica para Heidegger una vuelta disfrazada al concepto de yo o de sujeto, sino que se fundamenta en el marco de

la formulación de la pregunta por el ser, en cuya tarea interpretativa el *Dasein* se muestra como el ente que primeramente tiene que ser interrogado, y además es aquel ente “que en su ser se comporta ya siempre en relación a *aquello* por lo que en esta pregunta se cuestiona. ...vale decir, de la comprensión *preontológica* del ser” (1997, p. 37, itálicas nuestras). Así, el *Dasein* es el ente que cada vez soy yo mismx, y la determinación de aquel se da en un horizonte existencial.

El mundo es cada vez un momento estructural del estar-en-el-mundo, y a su vez, *mundo* implica la totalidad de los entes intra-mundanos que comparecen con el *Dasein* (Heidegger: 1997, pp. 92-93; Rivera y Stuvan, 2010, pp. 53-59)⁶. Como el análisis del concepto de mundo se realiza teniendo en cuenta que es constitutivo del *Dasein*, “el mundo debe convertirse en el tema de la analítica en el horizonte de la cotidianidad media, el más inmediato modo de ser del *Dasein*” (Heidegger, 1997, p. 94), es decir, aquello que le es más cercano: el mundo circundante (*Umwelt*).

En este marco, dice Heidegger: “La exhibición fenomenológica del ser del ente inmediatamente compareciente se efectuará al hilo del modo cotidiano del estar-en-el-mundo que también llamamos trato *en* el mundo *con* el ente intramundano” (1997, p. 94), es decir, el análisis fenomenológico de aquel ente que somos cada vez nosotrxs mismxs se da a partir del horizonte de lo cotidiano, y uno de los aspectos fundamentales de esta cotidianidad es el trato con las cosas. Por supuesto que para Heidegger este trato en el marco de la cotidianidad media, mediocre de la vida ordinaria, se comprende en el horizonte del *Besorge*, de la ocupación, cuidado o trato con las cosas, “que no es —como ya fue mostrado— el conocer puramente aprehensor” (1997, p. 95). Como aclara Rivera y Stuvan:

No se trata de formas extraordinarias de vida, como puede ser la del santo o la del héroe, o del intelectual. Se trata de la vida que vivimos siempre necesariamente y desde el principio. Esa vida —nos dirá después Heidegger— es una vida impropia. Está regida por un sujeto anónimo que Heidegger llama *Das Man*, esto es, el “se” o el “uno”, como cuando se dice: “uno también tiene sus debilidades”. (Rivera y Stuvan, 2010, p. 60)

Esta ocupación del trato cotidiano con las cosas es usualmente pasada por alto, como aquello que nos es más familiar, por eso es lo más cercano, pero a su vez se constituye como lo más lejano; nos es tan familiar que esta cercanía nos impide pensar en la relevancia fenomenológica específica. Como nos recuerda bien Ponge: cuando uno está frente al abismo fija su mirada en lo más cercano, esto es, las cosas, pero eso más cercano se abre solo a condición de abrir otro abismo, el abismo metafísico infranqueable (Ponge, 2017, p. 25).

Las cosas, en el trato cotidiano que construimos todos los días, no se nos abren primeramente como objetos con los cuales entablamos una relación de conocimiento, sino en tanto *prágmata* (πράγματα). El habérsela con el mundo y las cosas se da como *útil*. De este modo, las cosas en tanto entes que comparecen con el ente que es cada vez yo-mismx, es decir el *Dasein*, no son aquellos entes “inmediatamente dados” (Heidegger, 1997, p. 95), sino que adquieren significado en el marco de la *ocupación* en el *útil* (*Zeug*).

De todas maneras, lo que nos interesa respecto de lo que intentamos preguntar aquí, es cuál es la relevancia del mundo y con él, de las cosas para Heidegger. Está claro que en el joven Heidegger no hay una pregunta significativa respecto de lo propio de las cosas mismas. Lo que aquí indagamos es si es posible leer una diferencia sustancial, una dislocación respecto del tratamiento del mundo y con él de las cosas, entre el joven Heidegger y su escrito de madurez. En este punto, consideramos que, si bien hay un abandono de la estructura analítica de los planteos de juventud, en su madurez Heidegger sigue rescatando una suerte de *preeminencia existencial* del ser del humanx, centrándola principalmente en el vínculo entre existencia⁷ y mortalidad.

De este modo, podemos entender la siguiente frase a la luz de las consideraciones finales de la conferencia “La cosa”: “Lxs mortales son los que son como lxs mortales, *esenciando en el albergue del ser. Ellos son la relación esenciante con el ser como ser*” (Heidegger, 1994a, p. 155, *itálica nuestra*). La trampa del sí-mismo nos empuja a aceptar la preeminencia existencial de *lxs mortales*.

Aquí, los esfuerzos de Ponge tienen un sentido contrario. Aunque como bien dice, su trampa manifiesta que el tomar partido por las cosas es a la vez una no-trampa; y que en algún punto la trampa y la no-trampa que deja entrever el abismo, coinciden.

Entre ambos autores hay una diferencia sustancial en sus puntos de partida y sus motivaciones fundamentales. Para Heidegger la pregunta principal es por el pensar, como bien lo menciona en la carta que responde a propósito de la conferencia que estamos considerando. En ese sentido, la indagación alude al tipo de relación que entablamos nosotrxs, mortales, a partir de la preeminencia existencial respecto de todo lo que nos rodea, aunque siempre poniendo en jaque nuestra morada, es decir, el lugar desde donde hablamos. En la errancia de la actividad del pensamiento es en donde podemos preguntar *por* las cosas mismas, y *a* las cosas mismas:

El camino está siempre en peligro de convertirse en un camino errado. Andar estos caminos requiere práctica en la marcha. La práctica requiere oficio. Permanezca usted en camino en la auténtica penuria y, sin-salir-del-camino, pero en la errancia, aprenda usted el oficio del pensar. (Heidegger, 1994b, p. 162)

En cambio, la motivación principal de Ponge casualmente alude a todo lo contrario, sus esfuerzos están puestos en la indagación por la expresividad de las cosas mismas y sus poemas descriptivos intentan *superar* desde una posición de modestia esta preeminencia. Nuestro poeta no explicita ni indaga en el fondo de la fenomenología operante en sus concepciones, y en ese sentido estaríamos condenándolo por algo que no intenta. Así dice:

Sólo la literatura (y sólo en la literatura la descriptiva —por oposición a la explicativa—: toma de partido por las cosas, diccionario fenomenológico, cosmogonía) permite jugar el gran juego: rehacer el mundo, en todos los sentidos de la palabra rehacer, gracias al carácter a la vez concreto y abstracto, interno y externo del VERBO, gracias a su espesor semántico. (Ponge, 2017, p. 219)

Según nuestra lectura, la trama y la trampa del sí-mismx heideggeriano es uno de los pilares fundamentales de la filosofía del maestro de Friburgo, que aun enfrentándose con la “filosofía de la pura condensación teórica” (Arendt, 2005a), continúa reproduciendo allí una suerte de principio de individuación, y depura la concepción de ser humanx hasta el punto de defender “su absoluto ensimismamiento” (Arendt, 2005a, p. 224). Estas son palabras quizás muy severas, pero nos interesa puntualmente lo que la lectura arendtiana contribuye a visibilizar en relación a su maestro de juventud.

Arendt y la trampa del zorro Heidegger

En un curioso artículo del año 1946 (2005a), Hannah Arendt nos sumerge en la complejidad de su lectura sobre el discurso filosófico de la modernidad y las propuestas que se levantan en la contemporaneidad, como resalta Hunziker (2018), *contra el mundo que Kant legó*. Los textos arendtianos se caracterizan en general por sus lecturas poco ortodoxas de la tradición que remiten a un vínculo particular con los textos y con la tradición de pensamiento filosófico⁸. Aunque debido a la extensión del presente escrito este tema será motivo de una próxima investigación.

En este sinuoso escrito de juventud, Arendt comienza a delinear las críticas principales que mantendrá gran parte de su obra respecto a su maestro de juventud, Heidegger. La lectura arendtiana se levanta en un movimiento con y contra, sin perderse en versiones fáciles ni sintetizadoras. Sin obviar las complejidades de la obra arendtiana, la intención del presente apartado es descubrir ciertos aspectos de la filosofía heideggeriana que, según nuestra lectura, Arendt muestra con asombrosa agudeza, haciendo hincapié en “el sentimiento contemporáneo de inhospitalidad del mundo” (Arendt, 2005a, p. 204).

En el artículo “¿Qué es la filosofía de la existencia?” (Arendt, 2005a), la autora ubica a Heidegger dentro de la escuela de la “filosofía de la existencia”, que se constituye a partir de la crítica radical en el marco de la “revuelta de los filósofos contra la filosofía” (Arendt, 2005a, p. 216). A grandes rasgos y dejando de lado las sutilezas arendtianas, esta revuelta se emprende como una “rebelión contra o desesperación de esa identidad de pensar y ser” (Arendt, 2005a, p. 204). Lo que vino luego implicó un intento de restitución de la armonía entre ser y pensar.

Ahora bien, la reconstrucción que nos propone la autora de su maestro es particular. Ella parte de la identificación heideggeriana del concepto de ser y de tiempo, y concluye en que aquella decanta en la identidad entre ser y nada⁹. La consecuencia más importante para Arendt de la concepción del ser como nada no es el nihilismo, sino el delineamiento de cierta antropología filosófica que ubica al ser humanx como “señorx del Ser” (Arendt, 2005a, p. 222), en tanto el *Dasein* sea la encarnación de lo que para la teología es la figura de Dios. Según la autora, lo que autoriza a Heidegger a realizar esta operación es la vinculación particular entre esencia y existencia que representa el *Dasein*:

En la determinación del ser como la nada late todavía, finalmente, el intento por escapar a la definición del ser como lo previamente dado y por transformar las acciones del ser humanx de semejantes a las divinas en divinas. ...La nada trata de, por así decir, aniquilar la predonación del ser de, "anonadando", ponerse ella en lugar del ser. Si el ser, que yo desde luego no he creado, es la ocasión de una esencia que yo no soy y yo no conozco, quizás sea entonces la nada el dominio propio y libre del ser humanx. Puesto que ya no puedo ser unx creadorx de mundo, acaso mi determinación pudiera consistir en ser un ser destructor de mundo... Tal es en todo caso el fundamento del nihilismo contemporáneo, tal su origen a partir de la ontología antigua: en él la *hybris* de querer ajustar las nuevas preguntas y nuevos contenidos en los marcos ontológicos antiguos se toma su venganza. (Arendt, 2005a, pp. 219-220)

La trampa heideggeriana reside en el lugar que hace las veces de morada del *Dasein*, como una residencia privilegiada de acceso al Ser y es allí donde la terminología antigua tan utilizada por Heidegger reclama venganza. En la identificación entre esencia-existencia entendida como preeminencia óntico-ontológica del *Dasein* radica la piedra de toque de la concepción de este ser que soy cada vez yo mismx en tanto creadorx/destructorx de mundo. En las ruinas de la armonía entre ser y pensar —que Kant intenta destruir y erigida por la tradición—, Heidegger ubica la coincidencia esencia-existencia en el *Dasein* como punto de partida para el acceso a la pregunta por el “ser del todo” (Arendt, 2005a, p. 220). Pero dice Arendt: “Después de descubierto que el ser humanx es el ser por el que hasta ahora se había tenido a Dios, resulta que este ser no es capaz de nada y que por tanto no hay un ‘señor del Ser’” (Arendt, 2005a, p. 221).

Uno de los existenciaros fundamentales de la analítica heideggeriana es la “cura” o “cuidado” (*besorge*), y ella “subyace a toda ocupación cotidiana en el mundo” (Arendt, 2005a, p. 221). El problema salta cuando comprendemos que esta ocupación cotidiana por el mundo tiene una referencia retrospectiva, es decir, la referencia no está en el mundo sino en el *Dasein*: “El ser-ahí se comporta constantemente, pues, en relación con su existencia amenazada; solo desde ella han de entenderse todos los modos de comportarse, y sólo ella ha de guiar unitariamente un análisis del ser del humanx” (Arendt, 2005a, p. 222). De este modo, menciona la autora, la filosofía heideggeriana es la primera filosofía mundana en sentido absoluto pero que no guarda ningún tipo de compromiso con este mundo.

El ser-en-el-mundo se revela en la permanencia del ser humanx, pero puesto que estamos destinadxs a perecer, nuestra existencia se revela en el mundo como inhospitalidad: “En la angustia, que es fundamentalmente angustia a la muerte, se manifiesta ‘el no estar en casa en el mundo’” (Arendt, 2005a, p. 222). Cuando el mundo se revela como hostil de modo estructural, la salida que pregona Heidegger es el ensimismamiento, el repliegue del ser-ahí sobre sí mismx.

Nuestra existencia se encuentra caída desde que venimos al mundo, estamos arrojadxs en el mundo, y por esto mismo el repliegue del ser-ahí sobre sí mismx para poder ser en un sentido propio siempre está vedado de antemano: “Sólo en la realización de la muerte, *que le sacará del mundo tiene la certeza de ser él mismo*” (Arendt, 2005a, p. 222, *itálicas nuestras*). En este sentido, la muerte funciona como su más extrema posibilidad que revela el quién del *Dasein*, funciona como *principium individuationis* y niega en esa misma operación al mundo en el que se encuentra arrojado.

Sin embargo:

El propio Heidegger se ha refutado esta *hybris* apasionada por querer ser un sí-mismx. Pues nunca antes estuvo tan claro como lo está en su filosofía que el ser un sí-mismx es presumiblemente lo único que el ser humanx no puede ser. (Arendt, 2005a, p. 223)

Encontramos aquí resabios de la pretensión del acceso a lo incondicionado en el ser humanx heideggeriano. No puede ser sí-mismx porque por un lado nos encontramos arrojadxs en el mundo, condicionadxs por él, pero el siguiente paso para Heidegger es la proyección de la muerte como posibilidad última y más extrema, en donde negamos el mundo (a todo lo que hay en él, ya sean otros cuerpos, otras cosas, otras personas) y nos negamos a nosotrxs mismxs: “El carácter de ser del ser humanx está... esencialmente determinado por lo que el ser humanx no es, por su nihilidad” (Arendt, 2005a, p. 223).

En este marco:

...la vieja hostilidad del filósofo hacia la *pólis* la hallamos en los análisis heideggerianos sobre la vida cotidiana ordinaria en términos de *das Man...*, en que la esfera pública tiene la función de ocultar la realidad e incluso de prevenir el aparecer de la verdad. (Arendt, 2005c, p. 520)

Sin embargo, como toma nota Forti (2001) la severidad del tono de Arendt en aquel escrito de juventud y la condena de su maestro a ser emisario del discurso filosófico cuyas consecuencias más preocupantes no son solo sus contradicciones internas, sino más bien aquellas que contribuían a insuflar aquel *sentimiento de apátrida o inhospitalidad del mundo*, cambia en un artículo posterior. Queremos recuperar dos aseveraciones de Arendt en el artículo titulado “La preocupación por la política en el reciente pensamiento filosófico europeo” (2005c) a propósito de Heidegger. Por un lado, una de las cosas que menciona Forti es que Arendt recupera del texto “La cosa”, la utilización del plural y lo contrapone a la exaltación del sí-mismx llevada al cabo en su gran obra de juventud, *Ser y tiempo*:

Lo que importa aquí no es el énfasis sobre la mortalidad sino el *uso del plural*. Sin embargo, puesto que Heidegger nunca ha articulado las implicaciones de su posición en este punto, puede que sea aventurado atribuir demasiada importancia a su uso del plural. (Arendt, 2005c, pp. 535-536, itálicas nuestras)¹⁰

Por otro lado, quisiéramos remarcar algo que nos parece digno de atención en relación a lo que nos ocupa, y es que la escritora de *La condición humana* toma del escrito “La cosa” el abandono de la pretensión de lo incondicionado: “Hemos dejado atrás la presunción de todo lo incondicionado” (*Wir haben die Anmassung alles Ubedingten hinter uns gelassen*) (Heidegger, 1994a, p. 158). Esto nos remite a un matiz en relación a su obra de juventud y particularmente a la preeminencia óntico-ontológica del *Dasein*. De todas maneras, tal como lo señalamos al final de la sección anterior, consideramos que este matiz no funciona como un real abandono de la pretensión del acceso a lo incondicionado, o al menos no se fundamenta en aquel escrito breve con suficiente claridad.

La errancia del pensar es ostentada por determinados seres del mundo, los mortales. Mortales nosotrxs, seres humanxs que ostentamos la capacidad del pensar.

En este marco, quisiéramos concluir con una fábula escrita por Arendt en sus *Denktagebuch*, a propósito de Heidegger, el zorro, constructor de trampas:

Había una vez un zorro tan falto de astucia que no sólo caía en trampas constantemente, sino que ni siquiera podía percibir la diferencia entre una trampa y una no-trampa. ...Tras haber dejado toda su juventud de aquí para allá en las trampas de otros, y cuando ya no le quedaba, por así decirlo, ni un solo jirón de piel sana, el zorro se aprestó a construirse una madriguera. En su espeluznante

ignorancia acerca de trampas y no-trampas, dio en él un pensamiento enteramente nuevo e inaudito entre zorros: se construyó como madriguera una trampa, se aposentó en ella, y se las dio de que su trampa era una madriguera normal (y esto no por astucia, sino porque siempre había tomado las trampas de los demás por sus madrigueras). ... ¿Por qué no habría de competir una trampa de zorro, y una construida por el más experto en tramas de todos los zorros, con las trampas de los hombres y cazadores? Obviamente, porque esa trampa no se daba a conocer como tal con la suficiente claridad. ...esta trampa servía de madriguera a nuestro zorro, y quien quisiera visitarlo en su casa tenía que caer en su trampa. Claro que todo el mundo podía luego salir tranquilamente de la madriguera, todos excepto él mismo; pues la trampa estaba literalmente cortada a la medida de su cuerpo. Más el zorro-que-habitaba la trampa decía con orgullo: "Son tantos los que me visitan en mi trampa que me he convertido en el mejor de todos los zorros". Y también en esto había algo de verdad, pues nadie conoce la trampería mejor que quien se pasa toda la vida sentado en una trampa. (Arendt, 2005b, pp. 435-436)¹¹

Conclusiones

El abordaje propuesto respecto de esta amplísima temática sobre *las cosas* nos permitió indagar en la fenomenología de fondo operante de los dos autores, Ponge y Heidegger. La lectura a contrapelo de ambos fenomenólogos, como mencionamos al principio, contribuye a contrastar los límites y alcances de sus respectivos planteamientos, y también a explorar algunas aristas de los problemas que se abren en el marco de la cuestión sobre *las cosas*. En ese sentido, consideramos que el límite de la trampa entre lo estético o poético, que presenta Ponge, y la cuestión ontológica, que le atribuimos a Heidegger, permite resaltar precisamente la importancia del *límite* y el carácter inefable del planteo sobre las cosas dentro de determinados marcos teóricos. El *silencio activo de las cosas* que plantea nuestro poeta francés refiere a la inefabilidad de la pregunta y las posibles respuestas, aunque no por eso vale apelar al silencio humano. Si bien Heidegger también se esfuerza por estar *más cerca* de las cosas y del mundo en general, la búsqueda de la *coseidad de la cosa*, en tanto sea una *cosa que hace cosa* y en ese *hacer* práctico se afirme en la inefabilidad que la caracteriza, pierde su espesor cuando los límites de esta inefabilidad son franqueados por la capacidad del pensamiento humano en el marco de la preeminencia del *sí-mismx*.

El análisis arendtiano del *sí-mismx* heideggeriano se entiende en el marco de su concepción acerca de la tradición de pensamiento filosófico que, según su planteo, se ha construido históricamente en un horizonte de franca disputa entre filosofía y política. Si bien aquí no hemos desarrollado en su complejidad la crítica arendtiana, ni fue nuestra intención hacerlo, es necesario aclarar en qué sentido podemos atribuir en el marco de la pregunta de nuestro escrito la crítica de Arendt a Heidegger. En una primera instancia,

hay que mencionar que la versión más severa de la crítica arendtiana al maestro de Friburgo se desarrolla sobre todo teniendo en cuenta el análisis del joven Heidegger a propósito del tratamiento sobre el *Das Man* en *Ser y tiempo*¹². Sin embargo, en un escrito posterior a *¿Qué es filosofía de la existencia?*, la autora rescata del artículo de Heidegger “Das ding” (“La cosa”) la utilización del plural. En ese sentido, el repliegue del *sí-mismx* que Arendt muestra como característico de la filosofía heideggeriana de juventud se vería matizado en sus desarrollos posteriores a partir del uso del plural en el marco de la antropología filosófica operante.

En ese marco, las aristas principales que se abren entorno al problema de *las cosas* son, por un lado, el problema de la ontología de fondo, por otro, sobre la antropología filosófica operante, y se tematizan en el horizonte fenomenológico. De este modo, podemos decir que Ponge no pregunta por la cuestión antropológica, pero al no hacerlo simplemente le da la espalda a una de las problemáticas vertebrales de nuestro planteo. Sin embargo, la utilización de la poesía y de la metáfora implica ubicarnos precisamente en el confín de la fenomenología operante. No se trata para Ponge de la centralidad de la pregunta por el ser humanx, ni la pregunta por *¿qué son las cosas?*, sino que su mayor esfuerzo se encuentra en la atribución del *silencio propio de las cosas*.

Según la crítica arendtiana, lo que llamamos la trampa del *sí-mismx* implica un descompromiso radical con el mundo y con las cuestiones mundanas, que bien puede leerse en el marco del desprecio de la publicidad (y con ella del mundo comúnmente compartido) a propósito del *Das Man*. En relación a ello, las cosas quedan rezagadas a meros útiles a la mano, cuya actividad propia es indiferente. El planteo cambia radicalmente en la conferencia de madurez cuando el pensador alemán le adjudica una suerte de propiedad a las cosas, un *hacer práctico* de las cosas mismas y a las cosas mismas en su existir. De todas maneras, persiste la preeminencia como mencionamos del *pensamiento* de lxs mortales: “permanezca usted en la errancia del pensar” (Heidegger, 1994b, p. 162). De todos modos, el punto que queremos resaltar es que, en ambos momentos de su pensamiento, en ambos escritos, damos con que su concepción ontológica acerca de las cosas esconde una formulación problemática acerca de lo que el ser humanx es y se expresa en el ensimismamiento del *sí-mismx*, más allá del abandono de la figura del filósofo como *Señor del Ser*, como se burla Arendt. Si en el Heidegger maduro hay un acento más fuerte en la identidad histórica (*Geschichtlichkeit*) del ser humanx, este lo hace sin problematizar la pluralidad en la que nos encontramos inmersxs. De este modo, la crítica arendtiana abre una serie de preguntas en relación al horizonte fenomenológico, se sostiene en un horizonte posmetafísico y su incisiva lectura

descubre ciertos puntos que consideramos nodales para pensar en la relación de Heidegger con las cosas y su concepción de mundo. De todos modos, queda abierta la cuestión del horizonte político de la crítica arendtiana, piedra de toque de su planteamiento; como dijimos, será un problema a abordar en un próximo escrito.

Referencias

1. En este caso *sí-mismx* hace referencia a la expresión utilizada por Hannah Arendt en “¿Qué es filosofía de la existencia?” (2005a) a propósito de la crítica hacia Heidegger que aquí comienza a tejer y a explicitar. Dice Paula Hunziker: “La complejidad de la lectura arendtiana, así como el carácter sinuoso del texto, son índices de una incipiente lectura respecto del discurso filosófico de la modernidad, que acompañará silenciosamente la reflexión arendtiana de los cincuenta: la percepción de la riqueza, pero también de la insuficiencia, de las filosofías que intentan pensar a partir de —e incluso contra— *el mundo que Kant legó*. Un mundo atravesado por una serie de escisiones con las que el filósofo de Königsberg [...] intenta dar forma filosófica al peculiar ‘no estar en casa’ que define al mundo moderno” (Hunziker, 2018, p. 41).
2. En todos los casos que nos fue posible hemos sustituido la utilización de la palabra “hombre”, empleada por lo general por lxs tres autorxs aquí trabajados como genérico de “humanidad”, por “ser humanx”, para contribuir, aunque mínimamente, al uso del lenguaje no sexista y/o inclusivo. En el caso específico de Ponge, muchas veces nos fue un poco más difícil puesto que o utiliza el vocablo “ser humanx” más adelante en los mismos párrafos; otras veces consideramos que pierde un poco de énfasis en el marco de la prosa poética.
3. El ejemplo que recorre todo el escrito de “La cosa” es el de la cosa *jarra*, en ese sentido, lo que *esencia*, es decir, aquello que nos permite pensar en lo cósmico de la cosa jarra es su modo de *hacer cosa*, es decir, su modo de *coligar*. Por ese motivo, la *coligación escanciante* es aquello que le permite a la cosa expresar su manera de hacer cosa en su modo de ser propio.
4. Llamamos *ontología de la simple presencia* a la ontología que se mienta a propósito de la metafísica tradicional, aludiendo a lo que está *presente*, lo que está-ahí, y que se concibe al margen de la analítica existencial. En la “Introducción” de *Ser y tiempo* (1997) podemos encontrar el punto de partida de aquella, que será el hilo conductor de su propuesta de ontología.
5. Dice Heidegger: “Las fuentes decisivas para la antropología tradicional, vale decir, la definición griega y el hilo conductor teológico, indican que, más allá de una determinación esencial del ente llamado ‘hombre’, la pregunta por su ser queda en el olvido, y que a este ser se lo comprende más bien como algo ‘obvio’, en el sentido del estar-ahí de las demás cosas creadas” (1997, p. 74). Si bien aquí no ahondaremos en la cuestión metodológica de la analítica existencial, es necesario tener en cuenta algunos puntos para proseguir con nuestra indagación. En este punto queremos rescatar que en esta obra de juventud el autor de *Ser y tiempo* pone sus mayores esfuerzos en remarcar constantemente su separación respecto de esta suerte de antropología filosófica que se erige a partir de la exigencia metodológica de partir de la *res cogitans*.
6. “Ni la descripción óptica del ente intramundano ni la interpretación ontológica del ser de este ente aciertan, como tales, en el fenómeno del ‘mundo’. Ambos modos de acceso al ‘ser objetivo’ ‘suponen’ ya el ‘mundo’...” (Heidegger, 1997, p. 92).
7. Tanto en el pensamiento de juventud como en sus desarrollos de madurez, Heidegger sigue conservando cierto rasgo de la antropología filosófica que opera en su fenomenología, esto es, la identificación de la esencia y *existenz*, que en una primera instancia es aplicada al *Dasein*, puesto que este es el ente que cada vez soy yo-mismx y que cuya esencia es existir. Consideramos que es igualmente aplicable al término “mortales” que utilizará en su producción de madurez.
8. Para indagar respecto de la noción de “tradicición” o “tradicición de pensamiento filosófico” o “tradicición de pensamiento político” ir a Porcel, B. (2016). *Tradicición*. En Porcel, B. y Martínez, L. (Comps.). *Vocabulario Arendt*. Santa Fe: Homo Sapiens Editores. Aparte de todos los textos fuentes que podemos citar al respecto; uno de los canónicos son los artículos que trabajamos

aquí, y otros de gran importancia pueden ser “La tradición y la época moderna” (Arendt, 2016b) y “Sócrates” (Arendt, 2008).

9. “Y así, el intento de Heidegger de una nueva fundamentación de la metafísica no acabó, consecuentemente, en el prometido segundo tomo (de *Ser y tiempo*) que, por medio del análisis del ser del hombre, debía determinar el sentido del ser, sino que acabó en un breve opúsculo, *¿Qué es metafísica?*, en el que, pese a todos los notorios trucos de lenguaje y sofisticaciones, sí se mostraba con coherencia que el ser en el sentido heideggeriano es nada” (Arendt, 2005a, p. 219). En este artículo, Arendt toma principalmente la obra más importante de juventud de Heidegger, es decir, *Ser y tiempo* (1997 [1927]).
10. Hay que tener en cuenta que este artículo, “La preocupación por la política en el reciente pensamiento filosófico europeo”, fue escrito en el 1954, y en este sentido, si bien Arendt aún no había estructurado su “fenomenología de la acción”, ya en 1951 en *Los orígenes del totalitarismo* hay indicios de determinados conceptos que explicará luego en *La condición humana* (1958). Una de las nociones vertebrales del pensamiento arendtiano es el concepto de pluralidad.
11. La nota de presentación de “Heidegger el zorro”, que figura en Ensayos de comprensión, nos remite al *Denktagebuch*, Cuaderno XVII, julio de 1953.
12. El tratamiento del *Das Man* se encuentra principalmente en los párrafos §26 y §27 de *Ser y tiempo* (1997).

Bibliografía

- Agamben, G. (2008). La cosa misma. En *La potencia del pensamiento* (pp. 9-25). Barcelona: Anagrama.
- Arendt, H. (2005a [1946]). *¿Qué es la filosofía de la existencia?* En *Ensayos de comprensión 1930-1954* (Serrano de Haro, A., Trad.) (pp. 203- 231). Madrid: Caparrós Editores.
- Arendt, H. (2005b [1953]). Heidegger el zorro. En *Ensayos de comprensión 1930- 1954* (Serrano de Haro, A., Trad.) (pp. 435- 436). Madrid: Caparrós Editores.
- Arendt, H. (2005c [1954]). La preocupación por la política en el reciente pensamiento filosófico europeo. En *Ensayos de comprensión 1930- 1954* (Serrano de Haro, A., Trad.) (pp. 515- 538). Madrid: Caparrós Editores.
- Arendt, H. (2008). Sócrates. En Kohn, J. (Ed.). *La promesa de la política* (pp.43-75). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Arendt, H. (2016a [1958]). *La condición humana*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Arendt, H. (2016b). La tradición y la época moderna. En *Entre el pasado y el futuro* (Poljak, A., Trad.) (pp.33-66). Buenos Aires: Ariel.
- Cassin, B. (2008) Ontología y política: la Grecia de Arendt y la de Heidegger. En *El efecto sofístico* (pp.170- 195). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- Derrida, J. (2018 [2005]) *Desplegar a Ponge*. (Madrid, A. y Bórquez, Z., Trads; ed. Gérard Farasse). Santiago de Chile: Ediciones Qual Quelle.

- Forti, S. (2001) El fin de la metafísica como origen y horizonte de la reflexión arendtiana. En *Vida del espíritu y el tiempo de la polis. Hannah Arendt entre filosofía y política* (pp, 53- 105). Madrid: Ediciones cátedra.
- Heidegger, M. (1994a [1950]). La cosa. En *Conferencias y artículos* (Eustaquio Barjau, Trad.) (pp. 143-159). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (1994b [1950]) Epílogo. Carta a un joven estudiante. En *Conferencias y artículos* (Eustaquio Barjau, trad.) (pp. 160-162). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (1997 [1927]). Primera Sección. En *Ser y tiempo* (Rivera, E., Trad.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Heidegger, Martin (2005 [1954]). *¿Qué significa pensar?* (Gabás, R., Trad.). Madrid: Trotta.
- Hunziker, P. (2018) Filosofía “ante”: totalitarismo, discurso filosófico y modernidad. En *Filosofía, política y platonismo. Una investigación sobre la lectura arendtiana de Kant* (pp. 25- 60). Buenos Aires: Prometeo.
- Mattoni, S. (1995). El silencio de las cosas. En Ponge, F. *Tentativa oral*. (pp. 3- 12) Córdoba: Alción.
- Mattoni, S. (2017) Retorno al borrador. En Ponge, F. *De parte de las cosas. Doce pequeños escritos* (pp. 7- 17). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Nancy, J.-L. (2002). El corazón de las cosas. En *Un pensamiento finito* (pp. 155- 177). Barcelona: Anthropos.
- Ponge, F. (1995). Tentativa oral. En *Tentativa oral* (Mattoni, S., Trad.) (pp. 13- 38). Córdoba: Alción.
- Ponge, F. (2017 [1942]) *De parte de las cosas. Doce pequeños escritos*. (Mattoni, S., Trad). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Porcel, B. (2016). Tradición. En Porcel, B. y Martínez, L. (Comps.). *Vocabulario Arendt* (pp. 211- 222). Santa Fe: Homo Sapiens Editores.
- Rivera, E. y Stuvan M. T. (2010). *Comentario a Ser y Tiempo de Martin Heidegger* (Vol.II). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Sartre, J.-P. (1960). El hombre y las cosas. En *El hombre y las cosas* (Echávarri, L., Trad.) (pp. 189- 226). Buenos Aires: Losada.
- Villa, D. R. (1996). *Arendt and Heidegger: the fate of the political*. United Kingdom: Princeton University Press

Fecha de recepción: 22 de febrero de 2021

Fecha de aceptación: 30 de abril de 2021



Licencia Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-

sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS PARA EL ESTUDIO DE LOS DISPOSITIVOS EN EL CAMPO DE LA SALUD MENTAL

METHODOLOGICAL CONSIDERATIONS FOR THE STUDY OF DEVICES IN THE FIELD OF MENTAL HEALTH

Resumen

En el presente escrito se trabaja el problema del abordaje metodológico en el estudio de los dispositivos en el campo de la salud mental. Para ello, se recuperan elementos de la lectura foucaultiana a fin de construir una referencia conceptual. De esta manera, se delimita una conceptualización de los dispositivos en términos de conjuntos heterogéneos de elementos que pertenecen tanto a lo discursivo como a lo no discursivo. A propósito de lo discursivo, entendido como concepto controversial, se realiza un análisis diferencial entre la perspectiva foucaultiana y algunas lecturas estructuralistas y personalistas de su época, tales como la lingüística de Benveniste. En una segunda instancia, se analiza una serie de consideraciones metodológicas para el abordaje de los enunciados y las visibilidades, y se procede a situar algunas particularidades del campo de la salud mental en tanto territorio específico de nuestra investigación.

Se concluye, en primer lugar, que concebir la naturaleza heterogénea entre lo enunciable y lo visible como dos formas constitutivas de los dispositivos conlleva un posicionamiento respecto al problema de la verdad en investigación. Consecuentemente, se establece la necesidad de interrogar los procedimientos por los cuales un enunciado, un discurso, una práctica o un saber se constituyen como verdades en una formación histórica determinada. En segundo lugar, se concluye en la elaboración de una serie de criterios que coadyuvan en la problematización de los dualismos objetividad-subjetividad y realidad-distorsión. Por último, se enfatiza en la dimensión ética propia del abordaje del campo de la salud mental y particularmente la opción por la salud pública. Asimismo, se destaca la dimensión política que radica en la importancia de considerar las formas en que se dirimen las relaciones de poder entre las personas. La investigación sobre estas relaciones de fuerzas pretende contribuir a los debates actuales del campo de la salud mental.

Palabras clave: dispositivo; salud mental; metodología; poder; saber.

Abstract

In this paper we work on the problem of the methodological approach in the study of devices in the field of mental health. For this, elements of Foucauldian reading are recovered in order to build a conceptual reference. In this way, a conceptualization of the devices is delimited in terms of heterogeneous sets of elements that belong to both the discursive and the non-discursive. Regarding the discursive, understood as a controversial concept, a differential analysis is made between the Foucauldian perspective and some structuralist and personalist readings of his time, such as Benveniste's linguistics. In a second instance, a series of methodological considerations are analyzed to address the statements and visibilities, and we proceed to locate some particularities of the field of mental health as a specific territory of our research.

It is concluded, in the first place, that conceiving the heterogeneous nature between the enunciable and the visible as two constitutive forms of the devices entails a position regarding the problem of truth under investigation. Consequently, the need to question the procedures by which a statement, a discourse, a practice or a knowledge are constituted as truths in a determined historical formation is established. Second, it concludes in the elaboration of a series of criteria that contribute to the problematization of the objectivity-subjectivity and reality-distortion dualisms. Finally, emphasis is placed on the ethical dimension of the approach to the field of mental health and particularly the option for public health. Likewise, the political dimension is highlighted, which lies in the importance of considering the ways in which power relations between people are settled. Research on these relationships of forces aims to contribute to current debates in the field of mental health.

Keywords: device; mental health; methodology; power; knowledge.

Introducción

El presente escrito tiene por objeto elaborar algunas consideraciones metodológicas para el estudio de los dispositivos en el campo de la salud mental. El término *dispositivo*, favorecido por su operatividad, se presenta como una noción permeable a usos diversos, al modo de una palabra de moda o contraseña (Salum, Stolkiner y D'Agostino, 2021). Se considera que la referencia foucaultiana y los desarrollos de otras/os autoras/es que lo han retomado con posterioridad, constituyen un

aporte de relevancia para el estudio de los dispositivos, dado que consideran dimensiones poco exploradas o bien naturalizadas en el campo que nos atañe (Salum y Pérez, 2019). Por ello, proponemos un trabajo que consta de dos partes. En primer lugar, presentaremos una referencia a lo que Foucault (1978) situó como dos formas heterogéneas que componen los dispositivos, a saber: lo dicho y lo no dicho. En la segunda parte, aludiremos a la extracción de enunciados y visibilidades en tanto procedimiento válido para el abordaje de los dispositivos. Todo el recorrido se erige como una problematización de la verdad en la producción de conocimiento. En este sentido, más que pensar en términos de adecuación entre el conocimiento y la realidad, daremos lugar a la interrogación respecto a los procedimientos por los cuales un enunciado, un discurso, una práctica o un saber se constituyen como verdades en determinado dispositivo, en cierta formación histórica o en cierto territorio del saber, como es nuestro caso, el campo de la salud mental.

Primera parte

Consideraciones sobre lo dicho (lo discursivo/los enunciados)

Michel Foucault (1978) definió al dispositivo como la red que puede establecerse entre un conjunto de elementos heterogéneos que pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. Esta referencia a dos formas heterogéneas aparece en numerosas ocasiones en la obra del autor francés. A ello hacen alusión las parejas hablar-ver, palabras-cosas, texto-dibujo, discursivo-no discursivo, dicho-no dicho, visible-enunciable, enunciados-visibilidades (Deleuze, 2013). Ahora bien, la manera en que Foucault (1969; 1978; 2019) definió los *enunciados* implica consideraciones que lo distancian de algunas lecturas estructuralistas y personalistas de su época. A tal efecto cabe la contrastación con la lógica de las proposiciones y la lingüística (Benveniste, 1999).

Para Foucault, un enunciado se expresa mediante proposiciones, frases, palabras y actos de habla, pero no se reduce a ellas. La diferencia, a decir de Deleuze en su lectura de la obra foucaultiana (2013, 2015), se sitúa a dos niveles que retomaremos en este apartado. En un primer nivel, los enunciados se definen por líneas de variación inherentes. Esto contrasta con la lectura lingüística según la cual las proposiciones de una lengua se desprenden de sistemas homogéneos definidos por constantes intrínsecas que se articulan con variables extrínsecas. En un segundo nivel en la lectura foucaultiana, el sujeto, el objeto y el concepto constituyen variables intrínsecas del propio enunciado. En este sentido, no se reducen a la manera en que la Lingüística define el sujeto de

enunciación de la frase, el objeto referente de la proposición y el concepto significado de la palabra.

A. Primer nivel de diferenciación (función primitiva): el campo de vectores asociado al enunciado

Desde la Lógica y la Lingüística de las proposiciones, autores como Benveniste (1999) reivindican los derechos de cierta abstracción: para el estudio de una lengua dada y de las proposiciones en la lengua, deben ubicarse sistemas homogéneos definidos por constantes intrínsecas de todo orden: fonológicas, gramaticales, semánticas, entre otras.

La lengua permite la producción indefinida de mensajes en variedades ilimitadas. Esta propiedad única procede de la estructura de la lengua que está compuesta de signos, de unidades de sentido numerosas, pero en número siempre finito, que ingresan en combinaciones regidas por un código y que permiten un número de enunciaciones que va más allá de todo cálculo. (Benveniste, 1999, p.101)

De esta manera, para la Lingüística, en el inglés puede tallarse el *Inglés estándar* y el *Black english*. Como puede verse en la Figura 1, sobre cada uno de esos sistemas homogéneos se injertan variables extrínsecas provenientes de otro sistema o bien de los llamados “rasgos no pertinentes” como son las variables de pronunciación.

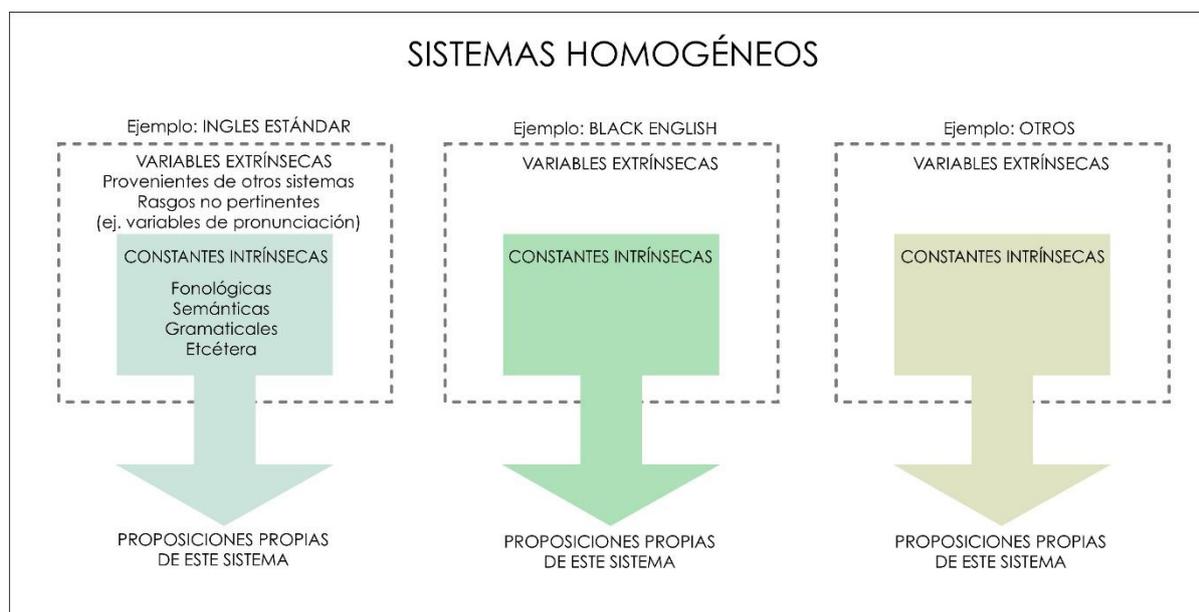


Figura 1
Esquema perspectiva lingüística. Primer nivel de diferenciación.

Siguiendo a Foucault, Deleuze (2013) puntualizó que un enunciado es exactamente lo contrario. A diferencia de la proposición que se define por pertenecer a tal o cual sistema, un enunciado es inseparable de un campo de vectores, de líneas de variación inherentes, siendo estas las flechas direccionales por las cuales el enunciado no cesa de pasar de un sistema a otro, de este otro a un tercero o de volver al primero. Solo podrá obtenerse el perfil de un enunciado si se siguen estas flechas. Desde entonces, el campo de vectores que es constitutivo del enunciado va a definir lo que Foucault (1979) llama el *espacio asociado o adyacente del enunciado*. Esto puede apreciarse en la Figura 2.

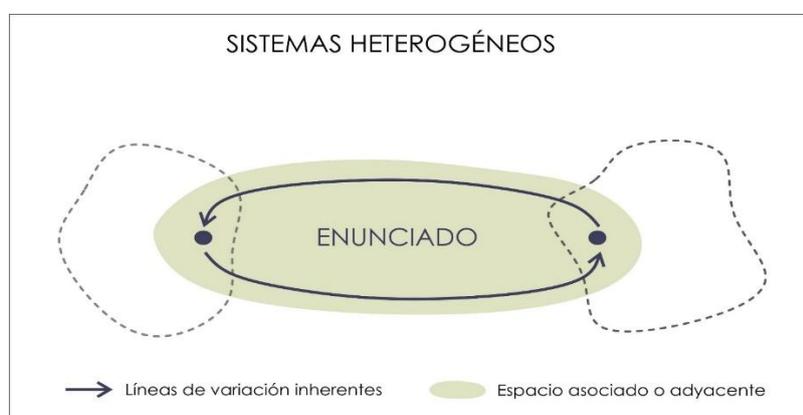


Figura 2
Esquema perspectiva foucaultiana.

A partir de lo explicitado, es posible afirmar que el enunciado para Foucault no es una estructura, sino una multiplicidad. Esto parte de entender por *estructura* la determinación de un sistema homogéneo en relación con sus constantes. Por *multiplicidad*, en cambio, entendemos en este caso al conjunto de los pasajes y de las reglas de pasaje de un sistema a otro que le es heterogéneo.

Consecuentemente para Foucault, lo que da unidad a una *familia de enunciados*, no es su homogeneidad o su similitud formal, sino su pertenencia a un espacio adyacente constituido por un campo de vectores (véase la Figura 3). A modo de ejemplo, Foucault se sirvió de un enunciado de anatomía patológica que en un momento histórico modificó el discurso médico y la forma de observación. Para el autor, más que buscar razones homogéneas, habría que rastrear el conjunto de reglas que han vuelto simultánea o sucesivamente posibles estas “descripciones puramente perceptivas” (enunciados de descripción), “observaciones mediatizadas por instrumentos” (enunciados instrumentales), “protocolos de experiencias en laboratorios” (enunciados de protocolo),

“cálculos estadísticos, reglamentos institucionales, prescripciones terapéuticas” (Foucault, 1979, p.55), que han generado dichas modificaciones en el discurso y en la forma de observación médica. Es decir, rastrear las reglas de pasaje a partir de las cuales estos enunciados han surtido efecto sobre las *prácticas* (Foucault, 2019).

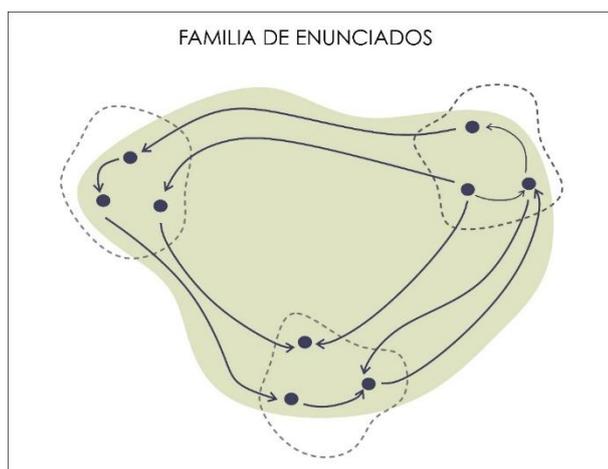


Figura 3
Esquema familia de enunciados.

Este primer nivel de diferenciación consiste entonces en el campo de vectores asociado al enunciado, es decir, sus reglas de pasaje que no son más generales que él, contrariamente a lo que pasa en Lingüística y en las estructuras respecto de las proposiciones. Se trata de lo que Deleuze, en una analogía con las Ciencias Matemáticas, denominó *función primitiva del enunciado* (2013, p.126).

B. Segundo nivel de diferenciación (funciones derivadas): las variables intrínsecas del enunciado

El segundo nivel de diferenciación remite al *sujeto*, el *objeto* y el *concepto* del enunciado, elementos que permiten definirlo ya no como función primitiva sino a partir de sus funciones derivadas, en un espacio no adyacente sino *correlativo* del enunciado (Foucault, 1979). Abordaremos a continuación estas tres derivadas.

B. 1. Primera derivada: el sujeto del enunciado

Foucault (1979) diferencia el sujeto del enunciado del sujeto de enunciación de la frase. En la Lingüística de Benveniste puede rastrearse el *yo* como verdadera primera persona, como *sui referencial*, fundamento del lenguaje y de la subjetividad:

Es “ego” quien dice “ego”. Encontramos aquí el fundamento de la “subjetividad”, que se determina por el estatuto lingüístico de la “persona”. ... es aquí donde vemos un principio cuyas consecuencias deben desplegarse en todas direcciones. El lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como sujeto y remite a sí mismo como “yo” en su discurso. (Benveniste, 1997, p.180)

En los desarrollos de Benveniste, la frase deriva de un sujeto de enunciación, que es el sujeto que la pronuncia. Esta concepción opera por constantes intrínsecas y variables extrínsecas. Como puede observarse en la Figura 4, la constante intrínseca es la forma de la primera persona, de donde va a derivar la frase.

Para Foucault, todo cambia a nivel del enunciado porque remite a una posición de sujeto como variable intrínseca que se deduce del enunciado mismo. Es decir que el enunciado no deriva, como ocurre en Lingüística, de su sujeto. Más bien ocurre lo contrario, el sujeto deriva del enunciado. En este sentido, un texto literario tiene un autor, una carta tiene un signatario, un contrato tiene un garante, una selección de textos tiene un compilador. He allí todas las posiciones de sujeto que no pueden reducirse a la forma de un yo. Del mismo modo, un mismo enunciado puede tener varias posiciones de sujeto. Para Deleuze (2013) sirve como ejemplo una carta de Madame de Sévigné, quien es signataria en la medida en que dirige una carta a su hija, pero es autora en la medida en que su hija hace circular la carta por los medios literarios europeos del siglo XVII.

La lectura foucaultiana se trata entonces de una concepción en las antípodas de la personología. La diversidad de posiciones de sujeto no son más que variables intrínsecas de una tercera persona, de un se que remite a lo que Foucault (1968) llamó el *ser del lenguaje* o el *se habla*, es decir, la manera en la que el lenguaje se agrupa en determinada formación histórica o determinado dispositivo. A esto remiten las veces en que dicho autor manifestó su deseo de ocupar su lugar como una variante intrínseca del *se habla*. De esta manera, en una lección inaugural titulada *El orden del discurso*, expresó:

En el discurso que hoy debo pronunciar ... habría preferido poder deslizarme subrepticamente. Más que tomar la palabra, habría preferido verme envuelto por ella y transportado más allá de todo posible inicio ... y en lugar de ser aquel de quien procede el discurso, yo sería más bien una pequeña laguna en el azar de su desarrollo, el punto de su posible desaparición. (...) A este deseo tan común, la institución responde de una manera irónica, dado que hace los comienzos solemnes, los rodea de un círculo de atención y de silencio y les impone, como si quisiera distinguirlos desde lejos, unas formas ritualizadas. (Foucault, 2005, p.11)

En la misma línea, en la conferencia *¿Qué es un autor?* (1998), Foucault invitó a imaginar una cultura en la que los discursos circulen sin que aparezca la función *autor*. Esta propuesta tiene sentido en tanto *autor* es una posición de sujeto entre otras posibles. En esta hipotética cultura, todos los discursos se desarrollarían en el anonimato del murmullo, y:

Ya no se oirían las preguntas por tanto tiempo repetidas: ¿Quién ha hablado realmente? ¿Es en verdad él y nadie más? ¿Con qué autenticidad, o qué originalidad? ¿Y ha expresado lo más profundo de sí mismo en su discurso? Sino otras como éstas: ¿Cuáles son los modos de existencia de ese discurso? ¿Desde dónde se ha sostenido, cómo puede circular y quién puede apropiárselo? ¿Cuáles son los emplazamientos que se reservan allí para sujetos posibles? ¿Quién puede ocupar esas diversas funciones de sujeto? Y detrás de todas esas preguntas, no se oiría más que el ruido de una indiferencia: ¿Qué importa quién habla? (Foucault, 1998, p.61)

Entonces, lo que definimos como *espacio correlativo del enunciado* (Foucault, 1969) en esta primera derivada, consiste en el orden de los lugares para sujetos posibles en el espesor de un *se habla*. El nombre propio ya no es una figura del yo embragador, sui referencial, sino que es una variante intrínseca del *se*. Ya no una personalidad, sino una *singularidad*. Esto se encuentra graficado en la Figura 5.

B.2. Segunda derivada: el objeto del enunciado

A nivel del objeto, vamos a encontrar algo similar a lo que ocurre a nivel del sujeto. Desde la lógica de las proposiciones, una proposición tiene como constante intrínseca un referente o una intencionalidad, es decir, que apunta a un estado de cosas (sea este un mundo real físicamente definible o bien ficticio o bien absurdo). Luego, que efectivamente haya o no un estado de cosas es una variable extrínseca. Véase al respecto la Figura 4.

Por el contrario, para Foucault, es cada enunciado el que se rodea de un mundo y tiene su objeto discursivo que lo diferencia de otros enunciados. Por esto es posible decir que el objeto del enunciado es el límite de la variación inherente, es el objeto que corresponde al enunciado como regla de pasaje. Un ejemplo tomado por Deleuze refiere al enunciado fitzgeraldiano “un diamante grande como el Ritz” (2013, p.135). Se trata de un enunciado en tanto que pasa del hotel cosmopolita a la ficción engendrada por el modo de vida en ese hotel. Es decir que no basta evocar un mundo de ficción en general para dar cuenta de este enunciado. El objeto del enunciado nunca es más general que el

enunciado mismo, sino que pertenece al mismo nivel. Más aún, deriva del enunciado. Es la segunda función derivada. Véase la Figura 5.

B.3. Tercera derivada: concepto del enunciado

Por último, la tercera derivada en el segundo nivel de diferenciación remite al concepto. En la acepción lingüística de la proposición, el concepto, en tanto significado de una palabra, es la variable extrínseca que remite al significante en tanto constante intrínseca. Véase la Figura 4.

Del mismo modo que el sujeto y el objeto, el concepto discursivo para Foucault no debe ser más general que el propio enunciado. Si el objeto del enunciado es el límite del campo de vectores, el concepto consiste en el cruce entre los sistemas heterogéneos por los cuales pasa el enunciado. Para identificarlo, es preciso hacer el cuadro de los cruces. Para clarificar esta definición, nos servimos del ejemplo ofrecido por Deleuze (2013): “¿Entonces no había SIDA antes de que se determinara el agrupamiento de síntomas que esta denominación implica?” (p.139) Se trata de una pregunta clave frente a la cual hay que demostrar su falta de sentido. Según Deleuze, seguramente había SIDA antes, solo que estaba distribuido o repartido de otro modo. Ciertos síntomas iban hacia una enfermedad y otros síntomas hacia otra. Se trata del hecho de que la medicina no agrupa ni separa las enfermedades de la misma forma en una formación histórica que en otra. Esto es así porque la manera en que agrupa es lo que estamos nombrando como el ser del lenguaje o el *se habla* y que es particular de cada época, de cada dispositivo. Como otro ejemplo también trabajado por Deleuze, puede tomarse el masoquismo que, durante mucho tiempo, tuvo como factor fundamental las técnicas de dolor, hasta el siglo XIX, cuando lo que toma cada vez mayor importancia en la sintomatología del masoquismo ya no son técnicas de dolores, sino el hecho de que la distribución de dolor pasa por un contrato. He allí un enunciado: el masoquismo es inseparable de un contrato entre dos *partenaires*. En ambos ejemplos puede decirse que lo que ha cambiado es el concepto discursivo.

En síntesis, es posible afirmar que, desde la lectura foucaultiana, sujeto, objeto y concepto discursivo constituyen variables intrínsecas del propio enunciado y, como tales, no se reducen ni confunden con el sujeto de enunciación de la frase, ni con el objeto referente de la proposición, ni con el concepto significado de la palabra. Véase la Figura 5.



Figura 4
Esquema perspectiva lingüística. Segundo nivel de diferenciación.

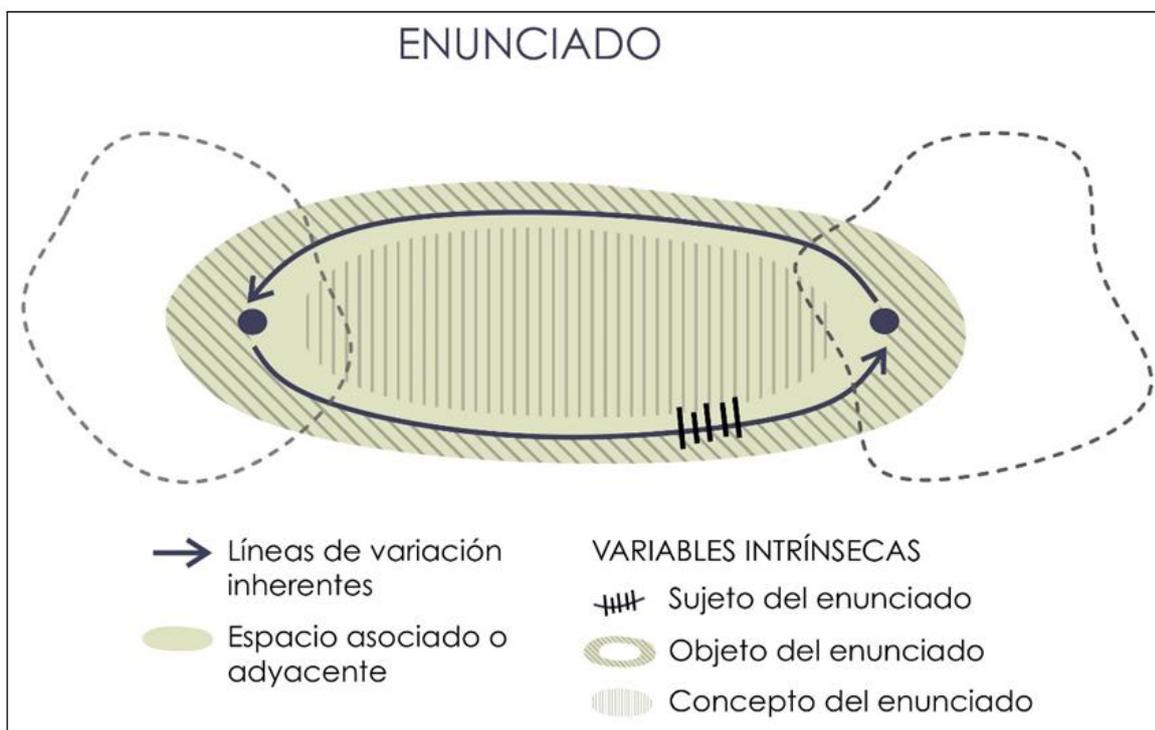


Figura 5
Perspectiva foucaultiana. Segundo nivel de diferenciación.

Consideraciones sobre lo no dicho (lo no discursivo/las visibilidades)

Del mismo modo que los enunciados no se reducen a proposiciones, frases, palabras y actos de habla, las visibilidades para Foucault tampoco son reductibles a cosas, objetos, cualidades o estados de cosas. De hecho, solo secundariamente están relacionadas con la vista dado que mantienen idéntica relación con los demás sentidos, constituyéndose como complejos multisensoriales que existen en la medida en que salen a la luz (Deleuze, 2015).

Por su parte, las visibilidades remiten a destellos, centelleos, resplandores, espejos y, como tales, pueden describirse, pero no enunciarse. En la detallada descripción que elabora Foucault (1968) a propósito de *Las Meninas* de Velázquez, puede notarse su empeño por diferenciar estas formas heterogéneas e irreductibles que son los enunciados y las visibilidades:

La relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. (Foucault, 1968, p.19)

Ahora bien, en la descripción de *Las Meninas* puede leerse la manera en que las líneas de luz pasan por la vecindad de singularidades en Velázquez. Y son estas singularidades las que distribuyen los reflejos, los espejos y los destellos. Y así como los enunciados se constituyen como curvas de pasaje que integran puntos tomados en relaciones de fuerzas, las visibilidades toman la forma de cuadros. En ambos casos, se trata de integraciones de puntos singulares. Es decir que las dos formas heterogéneas del saber (lo visible y lo enunciable) tienen algo en común: la distribución de las singularidades y de las relaciones de fuerzas entre singularidades. Esto es lo que Deleuze denominó “dimensión informal de las relaciones de fuerzas por oposición a la dimensión formada de las relaciones de formas” (2013, p.253). Para concluir, diremos que esta combinación propia de una época entre las formas de sus visibilidades y las formas de sus enunciados es otra forma de expresar lo que Foucault denominó *dispositivo*. Los dispositivos no son otra cosa que agenciamientos entre lo visible y lo enunciable. Son combinaciones, capturas entre ambas formas (Deleuze, 2013; 2015).

Segunda parte

Sobre la extracción de enunciados y visibilidades para describir y comprender los dispositivos

Hemos trazado hasta aquí una referencia del modo en que Michel Foucault conceptualizó lo dicho y lo no dicho. Corresponde ahora detenernos en la manera en que propuso trabajar con ambas formas heterogéneas, en tanto componentes de los dispositivos. En este sentido, enunciados y visibilidades nunca están ocultos, pero solo será posible alcanzarlos a partir de elevarnos a las condiciones que permiten extraerlos (Deleuze, 2013). A este fin remite el método de investigación arqueológico (Foucault, 1979), el cual pone en juego diferentes dimensiones –filosófica, científica, política, etc.– a fin de ubicar las condiciones de emergencia de las formas que el saber asume en cierta época (Revel, 2009). Esta figura del saber implica los diversos y particulares modos en que enunciados y visibilidades se sitúan en determinada formación histórica. En otras palabras, la arqueología foucaultiana aporta herramientas para la extracción de enunciados y visibilidades de determinado dispositivo.

Siguiendo a Deleuze (2013), es posible identificar una serie de pasos constitutivos del método arqueológico. Si bien se trata del mismo método para ambas formas heterogéneas (enunciados y visibilidades), habrá que considerar las especificidades de cada caso. A continuación, abordaremos en detalle cada uno de los pasos. A su vez, realizaremos articulaciones con el objetivo general de nuestra problemática de investigación, a saber: describir y comprender los dispositivos en los que participan psicólogos que trabajan en instituciones de salud mental.

Extracción de enunciados

Primer paso: la constitución del corpus. El primer paso para la extracción de enunciados consiste en constituir un corpus relativo a tal o cual problemática. Este implica un conjunto de palabras, frases, proposiciones y actos de habla que, necesariamente, deben haber sido empleados en las coordenadas socio históricas del campo que pretende indagarse. La búsqueda y selección de estos elementos no está librada al azar, sino que supone la previa localización de focos de poder (y de resistencia) en torno a los cuales dichos elementos se organizan.

Esta primera indicación de método se agrega a las diferencias entre la propuesta de Foucault y la pretensión formalista de Benveniste señalada en apartados anteriores.

La indicación foucaultiana de hacer explícito el recorte del corpus contrasta con las posiciones que, a costa de ocultar o negar el corpus del que parten, construyen estructuras partiendo de la suposición de existencia de sistemas homogéneos bajo una lógica de constantes intrínsecas-variables extrínsecas. Concebir, como lo hace Foucault, el enunciado como una multiplicidad compuesta por variables intrínsecas implica, como corolario, la necesidad de explicitar las condiciones –éticas, políticas, culturales, entre otras– que recortan, dan forma y constituyen el corpus al que nos abocamos, en este caso, por ejemplo, en nuestra investigación.

A los fines de implementar este primer paso del método, en nuestra investigación hemos decidido delimitar una serie de técnicas que hacen posible la recolección de elementos que constituirán el corpus. De esta manera, hacemos uso de la entrevista semi-estructurada, el análisis de fuente documental y de referencias teóricas, como así también la aplicación de diferentes técnicas de registro del campo, tales como la observación participante en contexto natural y la observación de segundo orden (Ynoub, 2014), la grabación de las entrevistas, la toma de notas y la reconstrucción a posteriori de la sesión de campo (Guber, 2001).

Respecto a la localización de los focos de poder, cabe citar a modo de referencia el trabajo realizado por Foucault (2007) respecto a los enunciados de la sexualidad. El rastreo de los elementos que componen el corpus del cual el autor extrae dichos enunciados es realizado a partir de la localización de ciertos focos de poder, a saber: la confesión en el poder eclesiástico, el reglamento de internado en las escuelas y el experto psiquiátrico en perversiones en el poder jurídico.

A fin de trazar coordenadas que permitan situar los focos de poder que orientan nuestra investigación, nos apoyamos en un recorrido de investigación previo en el cual nuestro actual objetivo se enmarca. En dicho trayecto, se ha trabajado con los dispositivos en salud en el ámbito público (Pérez, 2012). De manera continuada, se ha iniciado un trabajo que continúa en la actualidad referido a la indagación del ejercicio de derechos y producciones de subjetividad en el mismo ámbito (Pérez, 2015; 2018). Dados estos antecedentes y los resultados allí obtenidos, hemos decidido realizar un primer recorte del campo que toma los servicios de salud mental de un hospital general, de un hospital monovalente, de un centro comunitario de salud mental y de un centro de atención primaria de la salud. En estos encuadres, la consulta ambulatoria, la interconsulta, la derivación, la supervisión de la práctica clínica, los protocolos, la guardia, el trabajo interdisciplinario, el abordaje comunitario, son entendidos como focos de poder.

A partir de estas líneas de fuerzas, será posible situar los elementos que integrarán los corpus de nuestro recorte de investigación.

Segundo paso: despejar un modo de ser del lenguaje. El segundo movimiento para la extracción de enunciados consiste en despejar un modo de ser del lenguaje en el corpus constituido, es decir, identificar la manera en que el lenguaje se agrupa. En este punto y también, contrapuesto a la Lingüística de su época, Foucault (1998) entendió que debe apelarse al impersonal *se habla*, donde se alojará todo lo que hay por decir sobre el campo que pretendamos trabajar.

Ahora bien, el modo particular en que se agrupe el lenguaje sobre un corpus será bajo la forma de un murmullo anónimo. Por esto entendemos que, en la particularidad de nuestra investigación, se trata de ir a buscar no solo a las referentes del campo de la salud mental, sino también de atender a lo que tienen para decir residentes, trabajadoras/es de planta, jefas/es de servicio, guardias, personal de limpieza, personal de enfermería, etc. Pueden rastrearse en este procedimiento rasgos de la *genealogía* foucaultiana, la cual trabaja a partir de la diversidad y la dispersión, poniendo en juego saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados, contra la pretensión teórica unitaria de jerarquizarlos u ordenarlos en nombre de un conocimiento verdadero (Revel, 2009). La genealogía, en tanto método de análisis, consiste en una complejización del método arqueológico dado que incorpora a la dimensión del saber, la del poder. En este sentido, Foucault (2014) afirmó: “Las fuerzas que están en juego en la historia no obedecen ni a un destino ni a una mecánica, sino al azar de la lucha” (p.48). Esta idea permite desmarcar a la historia de una búsqueda lineal y evolutiva del origen para introducir la necesidad de considerar la dispersión, los accidentes, las desviaciones que han dado lugar a lo que existe: “es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no hay ni el ser ni la verdad, sino la exterioridad del accidente” (Foucault, 2014, p.28).

Tercer paso: recoger los enunciados. Finalmente, como tercer y último paso del método, la acción del ser del lenguaje sobre el corpus entregará los enunciados y habrá que recogerlos. Esto consiste no en tomar directamente las palabras, frases y proposiciones, sino en partirlas. Este *partir* al que hacemos referencia será la manera de efectuar un ejercicio de lectura respecto a los vectores que componen el juego de fuerzas entre las palabras, frases y proposiciones. Conlleva la necesidad de no quedarse en el territorio de la frase o la palabra, sino trascenderlo atendiendo al cuadro de los cruces, a

las reglas de pasaje por las cuales un enunciado puede rastrearse *entre* los sistemas heterogéneos. En lo que respecta específicamente al campo de problemas que aborda nuestro plan de investigación, este tercer paso consistirá en el análisis propiamente dicho del material recortado en entrevistas, registro de campo y análisis de fuente documental.

Extracción de visibilidades

Al igual que en el trabajo propuesto para los enunciados, como primer paso para extraer visibilidades debemos construir un corpus de cosas, de estados de cosas, de cualidades y de objetos. Esto implica también localizar los focos de poder y hacer explícitas las condiciones que hacen al recorte del corpus.

Como segundo paso, del mismo modo que existe un *hay lenguaje* irreductible a todas las direcciones lingüísticas, es preciso que exista un *hay luz* irreductible a todas las cuestiones sensibles. En lo que respecta a la extracción de visibilidades, la luz se agrupa en cada época y en cada dispositivo según cierto modo y esto definirá sus visibilidades. A modo de ejemplo general, puede citarse el hecho de que no es lo mismo lo que se veía en un retrato en el s. XIX que aquello que se veía en el s. XVII. Hay allí un cambio en el régimen de visibilidades (Deleuze, 2015). Por estas razones, tomamos para el análisis de las entrevistas, herramientas de la metodología de las escenas inspirados en el trabajo de Mario Pecheny (2017). En este sentido, las escenas abren un potencial de aproximación a las prácticas que no se reduce a lo discursivo.

Finalmente, como tercer paso, la acción de la luz sobre el corpus de cosas, cualidades y objetos dará lugar a los destellos, resplandores, es decir, las visibilidades que habrá que recoger en los cuadros donde se reparten las singularidades de la escena. Del mismo modo en que para extraer los enunciados es necesario partir las frases, para extraer visibilidades será necesario partir las cosas.

El estudio de las capturas mutuas entre enunciados y visibilidades

El procedimiento de extracción de enunciados y visibilidades puede rastrearse en los trabajos realizados por Foucault respecto a la locura en el hospital y la delincuencia en la prisión. En *Historia de la locura* (2003) abordó las relaciones entre los enunciados sobre la sinrazón provenientes de la medicina y el hospital general como lugar de visibilidad proveniente de la policía. De manera similar, en *Vigilar y Castigar* (2002) diferenció los enunciados sobre la delincuencia provenientes de lo judicial, de la prisión como lugar de visibilidad proveniente de las técnicas disciplinarias. Se trata de

dispositivos que hablan y dejan ver en un mismo movimiento en tanto lo dicho y lo no dicho constituyen formas heterogéneas que están en presuposición recíproca (Deleuze, 2013).

A modo de referencia más humorística y para contribuir a comprender el singular procedimiento de partir las frases y las cosas, puede mencionarse el trabajo realizado por Foucault (1999) con los escritos de Raymond Roussel. En *Cómo escribí algunos de mis libros* (1990), Roussel explicitó un procedimiento consistente en construir dos frases cuya diferencia es infinitamente pequeña. Es lo que Foucault (1999) llamó “*un minúsculo desgarrón*” (p.34, las cursivas son nuestras). Roussel propuso un ejemplo: *les lettres du blanc sur les bandes du vieux p/billard*. Como puede verse, se plantea la posibilidad de construir dos frases muy diferentes solo a partir de modificar una letra: *pillard* (pillador) es diferente de *billard* (billar). En su traducción, ambas frases componen sentidos distintos: *las letras de la tiza sobre las bandas del viejo billar y las cartas del blanco sobre las bandas del viejo pillador*. “Una vez encontradas las dos frases, mi propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera y terminar con la segunda” (Roussel, 1990, p.54).

Tenemos por un lado las frases que son una o la otra. Por su parte, en cambio, el enunciado es la frase con opciones, es el portador de la variación inherente y se encuentra montado sobre los dos sistemas. Partiendo las frases, es posible despejar los enunciados. Y en este acto de extracción de enunciado, de manera inmanente, se hace surgir cierto número de escenas visibles. Las visibilidades aparecerán en el intento de que una de las frases se reúna con la otra. Surgirán entonces escenas asombrosas, inverosímiles o paradójicas. De esta manera, en el libro de Roussel, el viejo pillador deberá tener un vestido de cola porque una cola de vestido es una cola (*queue*) y cola (*queue*) es el mango del taco de billar. Y así procede Roussel de manera indefinida dando lugar a estos espectáculos insólitos.

Se trata de lo que Deleuze (2013) llamó un fenómeno de captura del enunciado sobre lo visible: “al abrir las frases desprendo un enunciado, pero al mismo tiempo, suscito, hago proliferar toda una serie de imágenes visuales a través de las cuales la segunda frase se conjuga con la primera” (p.197). Lo mismo puede suceder a la inversa, en los casos donde el partir se efectúe sobre las cosas, podrá observarse la captura de las visibilidades sobre los enunciados. Todo esto condujo a Deleuze (2013) a afirmar que se trata de *capturas mutuas*.

Ahora bien, para volver sobre las derivas de nuestra propia investigación, nos interesa aludir a un enunciado extraído de una serie de entrevistas realizadas a

integrantes de un servicio de salud mental. Los relatos coincidieron en situar el caso de *un paciente que come vidrio* como paradigmático de las complejidades que conlleva el abordaje de algunas situaciones. Se trata de un paciente que ingresa a la institución por el servicio de gastroenterología pero que deriva en el servicio de salud mental dadas las particularidades de su cuadro que, entre otros elementos, presenta ideación suicida, razón que motiva la indicación de internación. Esta medida, sostenida en la noción de riesgo cierto e inminente (Ley Nacional de Salud Mental, 2010) no puede llevarse a cabo en esta institución dado que no posee sala de internación de salud mental. En el intento de hacer una derivación, el servicio recibe la negativa de parte de los posibles destinos dada la ausencia de cama para tal fin. Como consecuencia, se toma la decisión de internar al paciente en una habitación de la guardia clínica donde se cuenta con ciertos requisitos mínimos de seguridad. Esto acarrea, en principio, el costo de inquietar a las y los trabajadoras/es del área clínica. Asimismo, la coyuntura suscita toda una serie de escenas que tensionan la cotidianeidad de trabajo: llamados telefónicos fuera del horario de trabajo al personal de salud mental porque el paciente rompía azulejos del baño para comer; *todo el mundo* pendiente a ver si evacuaba heces con el vidrio; la dificultad para darle el alta y la imposibilidad de mantenerlo internado durante mucho tiempo.

En suma, los relatos de las y los trabajadoras/es destacan la cotidiana y desgastante elaboración de estrategias de parte del equipo de salud mental para contener la impulsividad autolesiva del usuario. Incluso, algunos de los recursos implementados a este fin, operan en detrimento de que la internación tenga un efecto de intervención para el paciente.

Tenemos entonces la frase proferida por las profesionales: “un paciente que come vidrio”. Por otra parte, tenemos también su resonancia que opera como ocurrencia surgida en el entrevistador: *un paciente que no come vidrio*. En la jerga popular, este dicho es utilizado para aludir a alguien que no se deja engañar fácilmente, que se da cuenta cuando le quieren mentir con algo. Si efectuamos la operatoria de partir la frase, retomando la versión rousselfiana, obtenemos el enunciado: *un paciente que come/no come vidrio*.

La primera variación del enunciado, *el paciente que come vidrio* remite, a partir de los relatos, a toda una serie de dificultades y obstáculos que enfrentan en lo cotidiano los efectores del servicio de salud mental. De esta manera, cuando la sala de internación se vuelve una necesidad inminente, toma cuerpo la renombrada falta de recursos. Esto pone a las y los trabajadoras/es del servicio en una situación de exigencia de trabajo que torna difusos algunos límites del encuadre laboral, tal como sucede con las llamadas

telefónicas a deshora. Asimismo, los argumentos que legitiman la internación como intervención devienen aparente descuido dadas las condiciones en que esta se realiza. Esto contribuye a restaurar algunos sentidos asociados al modelo de asistencia previo al paradigma de la LNSM (Stolkiner, 2015).

Por su parte, la variación *el paciente que no come vidrio*, pareciera dar cuenta del rechazo de parte del usuario al engaño de los discursos que lo atraviesan. En principio el paciente no puede recibir la atención que su salud requiere. Por otra parte, se impone una lógica tutelar que dificulta el trabajo terapéutico dados los procedimientos que se implementan a fin de contener la posibilidad de riesgo cierto e inminente contra sí mismo, tales como la sedación. La reacción del paciente a las intervenciones del equipo de salud desafía los límites del dispositivo, los cuestiona, los obliga a hablar y a mostrar sus sombras, sus imposibles, sus contradicciones. De esta manera, el dispositivo muestra su carácter de máquina, su más allá que excede las mejores intenciones de las y los trabajadoras/es de la salud.

El enunciado puede leerse entonces del siguiente modo: *el paciente que come/no come vidrio*. Entre esas dos frases posibles, es posible ubicar las reglas de pasaje que describen el dispositivo: el padecimiento humano, la intervención infructuosa, la resistencia del paciente al engaño de un discurso social, la desestabilización institucional, la sedación del paciente, la internación que no logra ser intervención, la pregunta por la salud mental de las y los trabajadoras/es de la salud mental. Y, en cada uno de esos pasajes, visibilidades que se suscitan y que pueden ser recortadas al modo de escenas: el usuario de salud mental vigilado en la sala de clínica médica, el des-encuentro entre trabajadoras/es del equipo de salud mental y del área de clínica médica, la guardia pasiva del servicio los fines de semana, los gestos de molestia, los llamados telefónicos a deshora, entre otras. Véase la Figura 6.

Esta sucinta y heterogénea descripción se sirve de la referencia foucaultiana del enunciado entendido como la variación intrínseca por la cual se pasa y no se deja de pasar de un sistema a otro (Deleuze, 2013). Esto implica que la heterogeneidad es la regla del enunciado. El enunciado tiene efectivamente una regularidad, pero no tiene homogeneidad alguna. A diferencia de la lingüística, donde las reglas proposicionales suponen que una proposición o una frase pertenece a tal o cual sistema definido como homogéneo por constantes intrínsecas, el enunciado en sentido foucaultiano, por el contrario, solo tiene reglas de pasaje, reglas de variación. Es eso lo que define su regularidad. Esta variación inherente se sostiene en el hecho de que los enunciados y las

visibilidades, en tanto relaciones de formas, están producidos por relaciones de poder, manifiestas en su multiplicidad.

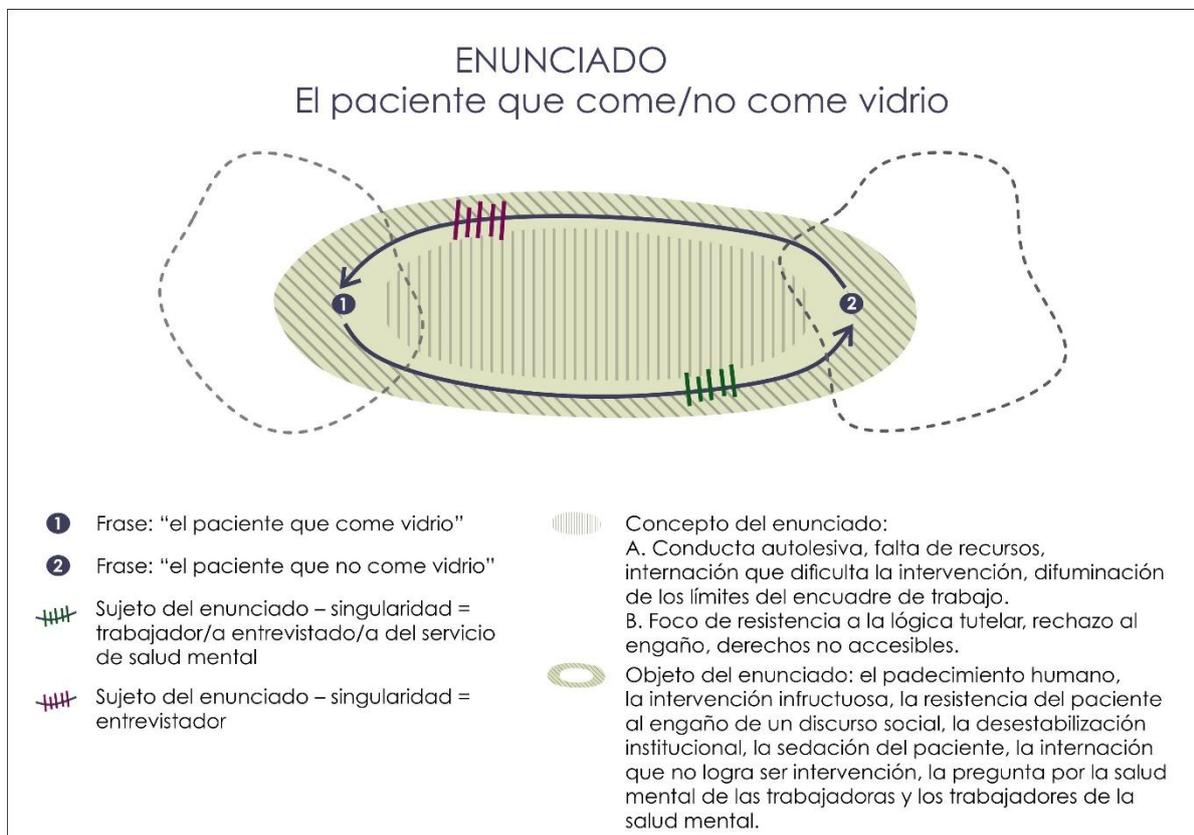


Figura 6
Esquema ejemplo.

Conclusiones

A partir del recorrido realizado, sostenemos que la manera de conceptualizar los dispositivos condiciona directamente el modo en que se lleva a cabo su indagación. Por esta razón, confirmamos la pertinencia de trazar consideraciones metodológicas a fin de operativizar esta noción, en tanto unidad de análisis de nuestra investigación.

Por lo antedicho, hemos delimitado los elementos que componen los dispositivos en términos de enunciados (lo discursivo) y visibilidades (lo no discursivo) para recuperar luego un método de extracción que permita trabajar con tales formas. A propósito, hemos trabajado algunas de las implicancias que estas consideraciones conllevan respecto a nuestro recorte problemático específico de investigación, a saber, el campo de la salud mental.

Como primera conclusión, situamos que concebir la naturaleza heterogénea entre lo enunciable y lo visible conlleva un posicionamiento respecto a la problemática de la verdad, dado que cuestiona su concepción clásica de conformidad entre la cosa y la representación, de adecuación entre el decir y el ver. Desde la propuesta que hemos desarrollado, la verdad no circula por las vías de una supuesta objetividad. En todo caso, cabe la interrogación respecto a los procedimientos por los cuales un enunciado, un discurso, una práctica o un saber se constituyen como verdades en una formación histórica determinada. Se trata entonces de indagar de qué modo cada uno de estos elementos cruza el umbral, ya sea de cientificidad, político, moral, religioso, etc., para erigirse como verdadero en un dispositivo. Puesto en estos términos, uno de los objetivos de nuestra futura indagación queda delimitado en términos de describir las reglas y procedimientos de formación que hacen surgir y legitiman los dispositivos y los efectos de verdad que estos producen.

Como segunda conclusión, situamos una serie de criterios que constituyen un posicionamiento onto-epistemológico tendiente a problematizar los dualismos objetividad-subjetividad y realidad-distorsión:

- Como primer criterio, ubicamos el hecho de plantear nuestro abordaje de la problemática en términos de *tejido o trama teórica* y no de marco teórico, en tanto la palabra *marco* remite a cierto encasillamiento y la palabra *trama* a red y soporte.
- Como segundo criterio, incorporamos la propuesta de pensar desde un *campo de problemas* y no desde la concepción de un objeto de conocimiento. Esto se fundamenta en la pretensión de trabajar en lógica de multiplicidad y no de objetos discretos abordables en su esencia.
- Un tercer criterio implica conceptualizar la noción de dispositivo tal y como fue trabajada en extenso a lo largo de este escrito, la cual conlleva la necesidad de explicitar las condiciones –éticas, políticas, culturales, entre otras– que recortan, dan forma y constituyen el corpus al que nos abocamos en nuestra investigación.

A partir de los criterios establecidos, entendemos que la investigación, en tanto proceso y práctica, requiere un posicionamiento en el que los y las investigadores/as son un elemento constitutivo del campo de indagación y, como tales, se integran en su juego de poder. En este sentido, habrá elementos que podrán ser identificados y otros que permanecerán operando desde las sombras en nuestro intento de estar contemporáneos. Por estas razones, como tercera y última conclusión, sostenemos que las

consideraciones metodológicas propuestas en este escrito reclaman un posicionamiento ético y político. En principio, porque el campo de la salud mental y particularmente la opción por la salud pública, implica un posicionamiento respecto al derecho a la salud y la dignidad del padecimiento. Por su parte, el énfasis en la dimensión política radica en la importancia de considerar las formas en que se dirimen las relaciones de poder entre las personas. La pretensión de echar luz sobre estas relaciones de fuerzas tiene como horizonte contribuir a los debates actuales del campo de la salud mental.

Bibliografía

- Benveniste, E. (1997). *Problemas de lingüística general. Tomo I*. México: Siglo XXI.
- Benveniste, E. (1999). *Problemas de lingüística general. Tomo II*. México: Siglo XXI.
- Bersi, A. y Melnitsky, R. G. (25 de octubre de 2019). Conversando con Alicia Stolkiner. Entrevista realizada para *Revista Diagnósis*, 2, (16). Recuperado de <http://www.revistadiagnosis.org.ar/index.php/diagnosis/article/view/250>
- Deleuze, G. (2013). *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo I*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Deleuze, G. (2015). *Foucault*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1978). El juego de Michel Foucault. *Revista Diwan*, 2, pp. 171-202. Recuperado de <http://bit.ly/eljuegoFoucault>
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1998). *¿Qué es un autor?* Córdoba, Argentina: Litoral.
- Foucault, M. (1999). *Raymond Rousset*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI
- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la Sexualidad: la voluntad de saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2014). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, España: Pre-textos.
- Foucault, M. (2019). *Microfísica del poder*. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI.
- Guber, R. (2001). El investigador en el campo. En *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma.
- Pecheny, M. (2017). Introducción. En *Esperar y hacer esperar: escenas y experiencias en salud, dinero y amor*. Recuperado de <http://bit.ly/esperarPecheny>

- Pérez, E. A. (2012). Los Psicólogos en el ámbito público: ayer y hoy. Salud – Desarrollo Social. Seguridad y Justicia (S026). La Plata: SECYT UNLP.
- Pérez, E. A. (2015). Ejercicio de derechos y producciones de subjetividad. Un estudio en redes intersectoriales en instituciones de La Plata y Gran La Plata (2016-2018). Proyecto I+D. Acreditado por la SECYT, UNLP. Res. N°218/16.
- Pérez, E. A. (2018). Ejercicio de derechos y producciones de subjetividad. Un estudio en redes intersectoriales en instituciones de La Plata y Gran La Plata. (Segunda etapa). Proyecto I+D (11/S056). Acreditado por la Secretaría de Ciencia y técnica, UNLP.
- Ley Nacional de Salud Mental nº26.657, República Argentina (2010). Recuperado de <http://servicios.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/175000-179999/175977/norma.htm>
- Revel, J. (2009). *Diccionario Foucault*. Buenos Aires, Argentina: Nueva visión.
- Roussel, R. (1990). *Impresiones de África*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Salum, J. y Pérez, E. (2019). Ley nacional de salud mental 26.657: dispositivos de intervención que implementan las y los psicólogas/os en instituciones públicas de salud mental de la ciudad de La Plata. *Investigación Joven*, 6, p. 225.
- Salum, J., D'Agostino, A. y Stolkiner, A. (2021). La noción de dispositivo en el campo de la Salud Mental. Inédito.
- Stolkiner, A. (2015). Salud mental: avances y contradicciones de su integración a la salud comunitaria. En *Qué hacer en salud-Fundamentos políticos para la soberanía sanitaria* (pp. 57-70). Buenos Aires, Argentina: Ed. Colihue.
- Ynoub, R. C. (2014). *Cuestión de Método. Aportes para una metodología crítica. Tomo 1*. México: Cengage Learning Editores.

Fecha de recepción: 7 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 01 de junio de 2021

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa)

: No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



SOBRE NUESTRAS PIELES. LA ESENCIALIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO MINERO

ON TO OUR SKINS. THE ESSENTIALITY IN THE CONSTRUCTION OF THE MINING DISCOURSE

Resumen

En el marco de los vaivenes sociopolíticos regionales vinculados al extractivismo y la declaración de la actividad minera como esencial en Argentina, el artículo busca abordar la construcción del discurso que facilitó y propició la minería a cielo abierto en San Juan y la reconfiguración del mismo a partir de la declaración del Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO), para comprender cómo la minería a cielo abierto apareció en el discurso de la esencialidad como “medida excepcional”. El ASPO marcó nuestro desplazamiento, nuestros intercambios, nuestro contacto y las posibilidades de defender el territorio del extractivismo. A partir del análisis de algunos enunciados que circularon en plataformas de periodismo corporativo y discursos gubernamentales, me propongo contribuir al campo de estudios del análisis de los discursos, de la ecología política y de las violencias.

Palabras clave: megaminería; extractivismo, coronavirus

Abstract

Within the framework of the regional socio-political ups and downs linked to extractivism and the declaration of mining activity as essential in Argentina, the article seeks to address the construction of the discourse that facilitated and fostered open-pit mining in San Juan and its reconfiguration based on of the declaration of the Social, Preventive and Compulsory Isolation (ASPO), to understand how open-pit mining appeared in the discourse of essentiality as an “exceptional measure”. The ASPO marked our displacement, our exchanges, our contact and the possibilities of defending the territory from extractivismo. Based on the analysis of some statements that circulated on corporate journalism platforms

and government speeches, I seek to contribute to the field of studies of discourse analysis, political ecology and violence.

Keywords: mega-mining; extractivism, coronavirus

“¿Vos querés andar desnuda? ¿Te animás a andar desnuda? No. No lo vas a hacer y nadie lo va a hacer. ¿Vos te vas a venir a pie? ¿Qué querés, comer en el piso o en el plato? Todo es minería, no sé si entendés a dónde voy yo”. Camiseta blanca como esas que rara vez uso, pollera de jean, bombacha roja, botas de cuero y unos aros redondos de plata colgando de mis orejas es todo lo que tengo puesto. Paso por cada una de mis prendas, me miro, me miro mirándome y mirándolo. Veo las partes de mi piel sin ropa. No le contesto a sus preguntas. Su cadencia marca un ritmo acelerado. Sus palabras vibran en el aire cuando me habla de experiencias exitosas en el Estado chileno. Su acento marca una raíz, una cercanía, una larga permanencia en el territorio del otro lado de la cordillera de los Andes.

Idolatra la potencialidad del túnel de Agua Negra¹. La cantidad de puestos de trabajo. De cómo la minería es un recurso central en la geopolítica. De la similitud con el petróleo. De lo que le pasa a una persona cuando está a más de cuatro mil metros de altura. De los cóndores. Y de la imposibilidad de vivir sin minería. Dicen que arriba, la perspectiva de vida de un sujeto trabajador en la mina se ve disminuida. Que ese lugar en las alturas no está hecho para nosotres². Me imagino un corazón explotando dentro de un cuerpo mientras él sigue dinamitando palabras. Me imagino los *caterpillars* penetrando en la tierra.

“Porque no es posible que vos digas no a la minería cuando en definitiva yo te desnudo”, me dice, y la frase me arrastra nuevamente a esa oficina amplia, luminosa, al olor del café que hay sobre la mesa, a chequear que la luz roja del grabador siga encendida. Desvío la mirada hacia la ventana. Desde ese ministerio, desde esa oficina se ve gran parte de la ciudad de San Juan. Un cuarto piso vidriado, un edificio construido con regalías mineras, un teatro, un busto de Néstor, un mapa con puntos rojos en una de las paredes: la provincia cordillerana con treinta y dos marcas, con los principales prospectos y proyectos mineros metalíferos. Oro, plomo, cobre, zinc, molibdeno, bismuto.

Un colador, un queso gruyere, un papel de esos que se doblan y que, al cortarlo con una tijera, se convierten en una figura llena de huecos. En San Juan todo apunta a la minería. Los folletos, la tele, los carteles en la calle, las propagandas de las obras públicas. Con el grabador sobre la mesa y por segunda vez, chequeo que cada una de las palabras que ese hombre me dice, queden guardadas en el aparato negro. Quiero salir de mi rol de entrevistadora. Me imagino desnuda frente a ese hombre calvo y de ojos azules que me ensordece con las palabras y la mirada del poder, que me sabe expuesta en su cancha, en su ministerio, en mi piel. Desvío por segundos la mirada y vuelvo a mirar fijo a Héctor Velázquez que continúa hablando apasionado, voluptuoso, ocupando cada vez más presencia en el aire de esa oficina. En algún momento de la conversación, siento que sus palabras me violentan. Por dentro grito y me pregunto quién es este hombre, qué hace allí. Entiendo que no está en ningún organigrama, pero que es la mano derecha de Gioja.

Releo la entrevista que le realicé a Velázquez en el año 2014³ para encontrar pistas sobre ese discurso gubernamental que tanto se ha consolidado durante la pandemia de la COVID 19, momento en que la expansión de un virus letal estalló en todo el mundo, cuando el miedo, ese que paraliza, amenazó con apoderarse de las mentes. De los encierros. De los cuerpos. Del aire. De los caminos. De nuestras formas de circulación. Discurso gubernamental cuya médula es la consolidación del extractivismo como actividad esencial e inevitable, como salida a la crisis económica y financiera que atraviesa nuestras billeteras, como matriz productivista irrevocable en el marco de lo que Maristella Svampa ha llamado el Consenso de las commodities (2012).

A través de la decisión administrativa 450/2020, la minería fue incluida como una de las actividades esenciales durante la cuarentena por su “contribución al desarrollo económico de Argentina” y, de esta manera, la actividad siguió desarrollándose y hasta se potenció, con la imposibilidad marcada por el decreto 297/2020 de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) de salir a protestar a la calle o llevar adelante acciones directas para visibilizar el *no* de las comunidades que resisten a proyectos extractivos. Un dispositivo estatal, político, social y sanitario que nos obligó, en nombre de la vida, a permanecer encerrados mientras seguían dinamitando los cerros y contaminando el agua. La coyuntura pandémica aparece como la clave que permite, a través de medidas excepcionales, establecer un hito en la historia discursiva del modelo extractivo minero en

Argentina. ¿Cómo se construyó la esencialidad de una actividad que se extiende en territorios alejados de los principales centros urbanos del país? ¿Qué tramas de continuidad del extractivismo se tejieron en medio de esta pandemia mundial? Sin pretender respuestas absolutas y a partir de delinear algunas pistas en la construcción del discurso que facilitó y propició la minería a cielo abierto en San Juan, busco comprender cómo la minería a cielo abierto apareció en el discurso de la esencialidad mientras la “medida excepcional” del Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO), marcó nuestro desplazamiento, nuestros intercambios, nuestro contacto.

No es tu excepcionalidad, es el modelo

Los gobiernos pasan, la política extractivista queda: un modelo⁴ basado en la extracción y explotación de nuestros bienes comunes, un modelo de acumulación hoy vigente a escala planetaria, con un orden económico internacional que requiere de la presencia cada vez más exacerbada de corporaciones transnacionales en los territorios latinoamericanos, junto con la profundización de lógicas que exigen relaciones de dominación y coerción, de expansión y conquista militar, económica, política y de las subjetividades.

Panorama Minero, *El Inversor Energético & Minero*, y *Mining Press* son tres plataformas de periodismo al servicio de las corporaciones. Allí se pueden encontrar noticias vinculadas a los intereses de la industria y el sector minero. Hace unos años, cuando realizaba mi investigación doctoral en torno a violencias desplegadas en las comunidades que resisten la avanzada del modelo minero, frecuentaba esos sitios web. Para escuchar qué dicen, cómo hablan y cuáles son los deseos del capital extractivo. También, para desmenuzar los enunciados que aparecen como réplicas a las acciones de difusión, información y organización de organizaciones y asambleas, para comprender de qué manera aluden a procesos de resistencias y legislaciones de prohibición. Volví a recurrir a esos sitios varias veces: en octubre del año 2019, a días de las elecciones presidenciales que postularon a Alberto Fernández y Cristina Fernández como la dupla victoriosa ante el macrismo⁵, *Panorama Minero* lanzó un informe⁵ en el que afirmaba que, independientemente de lo que sucediera el 27 de octubre en el ámbito nacional, Argentina iba a precisar

aumentar el volumen de exportaciones y estabilizar la política macroeconómica para fomentar el arribo de los “ansiosos dólares que precisa el país y enfrentar un ajustado contexto económico” (Panorama Minero, 2019, párr.1). Por ende, recomendaba a la dirigencia nacional dar apertura a las “grandes actividades productivas” y “generar consensos internos que acaparen el interés inversor y brinden seguridad en la garantía de esas inversiones”⁶ (Panorama Minero, 2019, párr.1). Acaparar las inversiones no es algo nuevo: a partir de los noventa, la serie de ajustes estructurales para promover las Inversiones Extranjeras Directas (IED) en múltiples sectores, incluyendo el minero, se realizó a lo largo y ancho de América Latina postulando al continente como reserva estratégica de distintos minerales para países metropolitanos consumidores, en un comercio ecológicamente desigual (Delgado Ramos, 2010, p. 11). Esto implicó una modificación del andamiaje legislativo y jurídico para facilitar la llegada de la inversión privada y extranjera en América Latina, en concordancia con la política de apertura económica del *Consenso de Washington*, impulsada por el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM) por medio de un conjunto de medidas de corte neoliberal. Las condiciones de lo que las corporaciones llaman *competitividad*, se han fortalecido desde entonces. Las últimas medidas fueron tomadas durante el macrismo: quita de derecho de exportación (en el 2018 se vuelven a cobrar), mercado cambiario único, apertura a las importaciones, libre flujo de divisas, devolución del IVA a la exportación de minerales⁷.

El actual gobierno del Frente de todos, desde antes de asumir, ya había dado señales claras de promoción al sector minero, cuestión que estaba incluida en el contenido programático de su discurso de campaña. En el debate televisivo del año 2019, el entonces candidato Alberto Fernández dijo: “vamos a pedirle a la minería que se desarrolle de un modo sustentable”⁸, punto que fue reforzado con el anuncio del Plan Estratégico para el Desarrollo Minero Argentino por 30 años.

El 3 de octubre de 2019, Alberto Fernández participó del Encuentro Sectorial de la Industria Minera en San Juan. Acompañado de su equipo y del gobernador de la provincia Sergio Uñac, planteó su política basada en explotar y exportar:

Todavía hay muchos recursos mineros no explotados en Argentina, como son los casos de las provincias de San Juan, Catamarca, Santa Cruz, así como en muchas otras jurisdicciones que son reacias a esta industria⁹. Vaca Muerta ofrece una gran

oportunidad, de la misma manera con el litio, el oro, el cobre... son tantas las oportunidades que Argentina posee que tenemos un gran desafío por delante. (Panorama minero, 2019, párr.5)

Cinco meses después, la expansión de un virus a nivel mundial provocó el colapso de cualquier estabilidad financiera vinculada a la extracción de bienes comunes y la profunda modificación de nuestros cotidianos. Sin embargo, y sin certezas de cómo se plantaría el sector minero ante esta nueva coyuntura mundial, el discurso a favor de los proyectos extractivistas cobró nueva fuerza en el contexto pandémico, incluso cuando Alicia Bárcena, interlocutora representante de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), uno de los organismos defensores a ultranza del desarrollismo, afirmó que el extractivismo está agotado porque “concentra riqueza en pocas manos y apenas tiene innovación tecnológica” (Bárcenas en Gudynas, 2020).

La provincia de San Juan estableció, el 6 de abril de 2020, la vuelta al trabajo para la actividad minera, frenada y paralizada parcialmente por el decreto de ASPO. Un cronograma gradual con los protocolos nacionales para los proyectos Veladero y Gualcamayo fue coordinado entre empresarios, gremios y empresas operadoras. El parate temporal del sector minero provincial sanjuanino, donde se encuentra emplazada la Barrick Gold en plena cordillera, no impidió que el 20 de marzo del 2020, con el aislamiento social, preventivo y obligatorio ya decretado en todo el país, San Juan buscara inversores en Canadá y que el resultado fuera “con el mejor índice de atracción de su historia” (Cerutti, 2020, p. 1). Esto es medido por el *Índice Fraser*, estudio que analiza condiciones políticas y jurídicas para determinar las zonas más atractivas para invertir y también aquellas que son consideradas poco recomendables, como Mendoza (vale recordar que, en dicha provincia, sucedieron las masivas movilizaciones callejeras en defensa de la 7722, ley que prohíbe la minería a cielo abierto en el territorio y que intentó ser declarada inconstitucional en diciembre de 2019). La provincia de San Juan fue considerada el segundo mejor distrito de Latinoamérica para invertir. Esto ocurrió en Toronto, cuando la comitiva liderada por el secretario de minería de la Nación, Alberto Hensel, mostró los destinos favorables. San Juan fue vista con buenos ojos por los 2.500 inversores de 132 países que participaron de las exposiciones realizadas en la mayor feria minera del mundo en esta cuarentena global.

En una entrevista realizada en mayo de 2020, en el Día Mundial de la Minería, el ministro de minería afirmaba: “La minería, como actividad esencial, tiene hoy como siempre la posibilidad de continuar haciendo su aporte a la recuperación del país y creo que todos juntos: estados nacionales y provinciales; empresas y trabajadores, debemos poner nuestro mayor esfuerzo en generar la mejor versión posible de la minería argentina 2020” (Panorama Minero, 2020, párr.18), como si solo se tratara de ir perfeccionando un modo de narrar o de hacer minería en el territorio sin contemplar el prohibicionismo de la actividad¹⁰. También afirmó:

Esta pandemia ha impactado al mundo en formas que aún no llegamos a dimensionar, pero toda crisis ofrece oportunidades y posibilidades de enfrentar y evolucionar con este desafío exógeno y mundial ... Una nueva era en los proyectos metalíferos puede darse en nuestro país y desde la gestión de este gobierno sabemos que el dilema entre los objetivos de política económica relacionados a la solvencia fiscal y la reactivación económica debe encontrar un justo equilibrio. Hoy los sacrificios fiscales necesarios para un efectivo programa de promoción de inversiones mineras son altos mirados desde el corto plazo de la meta fiscal que necesita cumplir el país. (Panorama Minero, 2020, párr.1)

Aparece aquí un elemento destacable en el enunciado “oportunidades y posibilidades” para pensar la reconfiguración del discurso extractivo, en relación a otro enunciado predominante y presente desde hace dos décadas, el de “oportunidades y desafíos”. El primero elimina de su construcción discursiva la existencia de conflictividad, de leyes que prohíben la actividad, elude la falta de licencia social de los pueblos para operar y llevar adelante actividades extractivas en algunas provincias¹¹. Así, oportunidades y posibilidades marcan un escenario positivo y condiciones de posibilidad sin desafíos, un panorama promisorio para la actividad minera.

¿Lo esencial es el desarrollo?

“Negarnos al desarrollo es un gusto que no nos podemos dar”¹².
(Carolina Sánchez. Secretaría de Política Minera del
Ministerio de Producción y Trabajo de la Nación en la gestión del Frente de todos iniciada
en 2019)

La *naturaleza latinoamericana* ha sido construida como parte de un relato colonizador a partir de conceptualizaciones como la de *exuberancia*, que se actualizan en los relatos de funcionarios públicos¹³ por medio de calificaciones tales como algo que *benditamente* los latinoamericanos tenemos y que *el mundo desarrollado no tiene*. A lo largo de años de investigación, he visto cómo aparece el “mito de bendición de los recursos” (Antonelli, 2016) o el “mito del excedente” y lo que Svampa plantea como “el doradista”; mito fundante estudiado por el autor boliviano René Zavaleta donde “la *ilusión desarrollista*, expresada en la idea de que, gracias a las oportunidades económicas actuales, es posible acortar *rápidamente* la distancia con los países industrializados” (Svampa, 2015, p. 31, énfasis en el original). El concepto de “mineralización de las subjetividades” (Machado Aráoz, 2014), también nos permite comprender la construcción del discurso de la esencialidad minera: hace referencia al traslado a la vida cotidiana y los usos domésticos de la minería como algo sin lo cual, las personas no podrían vivir, porque “desde el acto de vestirse, al de comer, o curarse implican la utilización de minerales” (SEGEMAR, 2010)¹⁴, cuestión que se ha repetido en diversas publicaciones, tanto empresariales como gubernamentales, y que he podido constatar en multiplicidad de registros que han aparecido a lo largo de dos décadas y media de minería a cielo abierto en el país.

En la tesis doctoral realicé un trabajo de archivo y análisis crítico de material que fue producido y puesto a circular por las empresas y el Estado en momentos significativos de la temporalidad estudiada (2005 a 2015). Esto permitió visualizar las estrategias desplegadas por los actores hegemónicos ante distintas réplicas de las comunidades en resistencia¹⁵. Me encontré con algunas publicaciones de comunicación institucional, páginas web que hacen referencia al estado del conflicto social o de los proyectos y despliegan argumentaciones vinculadas a la *esencialidad* de la minería a cielo abierto, argumentos de justificación para construir legitimidad respecto al actor, la actividad y/o a la, así denominada, industria (Antonelli, 2009; 2015) y comprender y visualizar las estrategias que se activaron/desactivaron en determinados momentos.

Desde los años noventa, se ha producido todo un lenguaje técnico global medioambiental empresarial que se subsume en lo que Joan Martínez Alier (2004) reconoció como la corriente “eco-eficientista”, postuladora del “eficiente” uso de los recursos naturales y el control de la contaminación. Esta corriente es encarnada sobre todo por algunas

organizaciones no gubernamentales como así también Estados y empresas que asumen el discurso de la Responsabilidad Social Empresarial. Quienes representan esta corriente dicen plantear debates que luego eluden y “en nombre de una visión democratizante, actúan con pragmatismo o se funden con los poderosos intereses económicos en juego” (Svampa, 2008, p. 7). De ahí que uno de sus principales conceptos sea el de *desarrollo sustentable*. Para Antonelli (2016), se trata de una invención con “eficacia simbólica y pragmática”; “un sintagma que anida legislaciones, normativas, estándares de producción, de premiación, etc., es decir, un orden del discurso, una mecánica de la extracción, una óptica de la biopolítica, un dispositivo de intervención en y sobre el mundo real” (p. 64). En el control de los mundos posibles por medio de la producción de un lenguaje eco-eficientista, aparecen dos palabras claves: “desarrollo” y “progreso”, dos configuraciones que organizan las narrativas de la formación discursiva biopolítica de la megaminería (Antonelli, 2010). Son formaciones discursivas de fuerte presencia en los discursos corporativos y estatales y que se han visto reforzados en esto que llamo, la *etapa pandémica de expansión del capital*⁶: nuevo momento del ciclo de acumulación que tiene dos palabras claves “excepción” y “esencial”, y que aparece como un momento de inicio, de apertura a un período histórico signado por este hecho político “que está modificando todas las relaciones sociales a escala mundial” (Galindo, 2021).

“Las nuevas palabras del poder”, aquellas mediante las cuales el poder político, mediático, y financiero intervienen en el espacio público, se legitima e impone su ideología (Durand citado en Antonelli, 2015), dan cuenta de un reforzamiento en el discurso de la esencialidad de la actividad extractiva vinculado no solo a la necesidad inevitable de disponer de minerales, sino también al *salvataje minero* que permitiría, de la mano de la Responsabilidad Social Empresarial y las Inversiones Extranjeras Directas, recuperar la economía fiscal que se vio debilitada por la pandemia.

Veo allí la emergencia de una constelación de control productora de violencias en los territorios, en los cuerpos y en los imaginarios de las poblaciones. A lo largo de la tesis doctoral, estudié las distintas modulaciones de violencias mineras en un espacio subnacional que comprendió San Juan, Catamarca y La Rioja. Allí pude identificar series de configuraciones particulares de un dispositivo cuyas modalidades de vigilancia, control y represión adquirieron rasgos particulares entre los años 2005-2015: espacios cerrados a

través de la militarización de territorios, represión de parte de fuerzas policiales con la consiguiente criminalización y judicialización de la protesta social, amenazas e intimidaciones, desalojos, golpizas, persecución, detenciones arbitrarias. He visto y caracterizado otras modalidades de violencias, tales como censura, intervención de medios de comunicación, desprestigio, difamación y campañas negativas hacia sujetos de la comunidad organizados, allanamientos a domicilios particulares, destrucción o sustracción de bienes, presencia de grupos de choques, patotas y fuerzas para-policiales en escenarios de conflictividad social en las provincias mencionadas.

Las violencias han adquirido diferentes formas, en diferentes escalas, pero son siempre inmanentes al capital, por ende, sistémicas y estructurales, endémicas de la expropiación (Machado Aráoz, 2014). Hablar de “violencias grises” nos permite comprender que existen mecanismos para centralizar y normalizar la subjetividad en el sentido asignado por Maurizio Lazzarato (2010) en la noo-política y que buscan fortalecer la comunidad del consenso mediante un discurso específico para legitimar la minería a cielo abierto en los territorios: dispositivo destinado a producir efectos, un “aparato de poder” que funciona como un “edificio ideológico” que busca asegurar la dominación (Foucault, 2011; 2010; 2008) construyendo una narrativa del desarrollo basada en la apropiación de la naturaleza para mantener niveles de consumo por fuera de toda escala poblacional (Antonelli, 2009).

En particular y en relación a estas violencias identificadas previamente, me interesa destacar en este artículo la reconfiguración del discurso sobre el desarrollo en tiempos de pandemia como parte de una constelación de violencias mineras: la esencialidad por decreto posee una opacidad cuya producción ideológica es generada por la gran maquinaria de poder del capitalismo y que permite/habilita pensar en un contexto renovado, los territorios en clave extractiva y la actividad minera como *esencial*. Configurado por poder semiótico del capital (Antonelli, 2007), este discurso aparece como productor de subjetividades y como la posibilidad de gobierno sobre las conductas y la opinión pública, sobre el lenguaje, los regímenes de signos y la forma en que circulan los saberes (Lazzarato, 2010, p. 94).

Así se pone en funcionamiento el carácter del “discurso-fórmula del desarrollo sustentable” (Krieg-Plank citado en Antonelli, 2015), donde se funda un “doble vínculo perverso”, una contradicción irresoluble, un oxímoron donde el cuidado del ambiente se podría sostener aun explotando los bienes comunes, donde se podría “aprovechar la riqueza

del subsuelo” sin arriesgar el futuro de las próximas generaciones, cuestiones que han sido cuestionadas críticamente por quienes llevan adelante las luchas socioambientales contra el extractivismo.

San Juan: núcleo duro minero

Año 2014. Silvina prende un cigarrillo, pone el mate sobre la mesa. Jachallera de nacimiento, comienza a contarme lo que ha sido la década desde que se enteraron que comenzaría a funcionar Veladero a cargo de Barrick Gold Corporation. “Ningún gobierno pone en tensión el modelo”, afirma Silvina de los Santos, parte de la Asamblea Jáchal no se toca, de la provincia de San Juan. Empieza a traer papeles, algunas fotografías, escritos a manos con fechas viejas y titulares de diarios, fotocopias que les acercaron trabajadores de la mina de documentos donde se indica que Veladero contaminaba, y lo sabían. De fondo se escucha a su hijo Silvestre tocar el piano en esa casa antigua con paredes sólidas de adobe y techos frescos.

Lo escucho y pienso en una frase: *es invisible a los ojos*, recuerdo lo dicho por ese niño rubio venido de un planeta lejano que Saint Exupéry dio en llamar *El Principito*. La construcción discursiva en torno a la esencialidad de la minería viene de larga data y se montó a escondidas de nuestras miradas, pero desde hace más de dos décadas, asambleas socioambientales han llevado adelante acciones para visibilizar lo que se quiere ocultar: “Como acá nadie sabía qué lo que era cielo abierto, quién se lo va imaginar. Nadie puede ser adivino. Ellos desde un principio han escondido todo”, me dijo Freddy Espejo cuando lo visité en Iglesia, allá cerquita del emprendimiento Veladero en la provincia de San Juan. Freddy hace un dibujo en un papel mientras almorzamos. Me muestra el camino por donde le cortaron los frenos de su auto. Hubo atentados contra su vida y numerosas intimidaciones tras denunciar públicamente en el año 2004 que había sido despedido cuando empezó a cuestionar la contaminación en el proyecto Veladero, cuando trabajaba para las empresas MAGSA y BEASA y les envió una carta donde denunciaba que había visto cómo se derramaba cianuro en los piletones de Veladero, donde los residuos cloacales no recibían ningún tratamiento. Me hizo recordar a Urbano Cardozo, referente asambleario en Andalgala (Catamarca) cuando en una conversación que tuvimos me dijo: “Aceptamos la minería

porque la desconocíamos”, mientras me mostraba fotos de intervenciones y marchas realizadas en su pueblo un par de años atrás y reconocía que allá en 1995, cuando inició el proyecto La Alumbreira¹⁷, él celebró la llegada del emprendimiento a su provincia natal.

Fue el año 2005 en que el emprendimiento Veladero se pone en marcha, el mismo año en el que en La Rioja se hace público el convenio firmado por Barrick Gold y Yamiri para explotar el proyecto Famatina. En Catamarca también pasaban cosas el año en que Veladero es inaugurado: se cumplía en 2005 la primera década de minería a cielo abierto en Argentina, marcada por el aniversario de la construcción de las obras de infraestructura de Bajo La Alumbreira, ocurría la entrega en concesión de un área de más de 4000 hectáreas a la empresa Billiton Argentina para el desarrollo del proyecto Pilciao 16, aledaño a Agua Rica. El área concesionada abarcaba parte del casco urbano de la localidad de Andalgalá¹⁸.

“Mi papá era agricultor y sembraba cebolla”, me dice Silvi¹⁹. “Toda la zona sembraba cebolla”, me repite con énfasis. El producto más importante de la región junto con el ajo, era considerado el mejor del país y el más apto para su exportación, pero su calidad se vio afectada después de la llegada de la minera. Me cuenta cómo fue privatizado el territorio, expulsando a puesteros con sus animales para expropiar los terrenos que colindan con el camino de ingreso a la zona extractiva de Barrick Gold.

La envergadura de los proyectos mineros transnacionales que se implantaron sobre la cordillera que es parte del mapa político de San Juan, fue concomitante con la legalización de la actividad en los Andes: se firmó el primer tratado binacional en el mundo que habilita un tercer estado entre Chile y Argentina, “pieza jurídica clave para la desterritorialización del Estado y la desestatalización del territorio” (Antonelli, 2015, p. 259). Una franja territorial que ha sido otorgada al proyecto Veladero y Pascua Lama, obteniendo la legalidad a partir de una serie de legislaciones que instituyen el ordenamiento jurídico normativo que legaliza la violencia extractiva, al decir del Colectivo Voces de Alerta (2011). Esto fue producto de la firma del Tratado sobre Integración y Complementación Minera (suscrito en 1997) y el Protocolo Complementario del Tratado de Integración y Complementación Minera (suscrito en 1999), cuya importancia estratégica reside en la posibilidad de crear un área de operaciones para el negocio minero a lo largo de la cordillera de los Andes.

La obra de infraestructura del proyecto Veladero fue inaugurada en el año 2003, tras la aprobación del Informe de Impacto Ambiental para la explotación de Veladero a cargo de

la empresa Barrick Gold. La inauguración de las obras de infraestructura de Veladero estuvo marcada por un brindis por el “progreso de San Juan”, donde en un discurso acérrimo, Gioja planteó que San Juan iba a lograr *hacer alquimia*, convirtiendo el oro en progreso y a su figura como aquel que puso el “futuro en marcha” (Cerutti, 2017, p. 126). Entre las palabras pronunciadas en aquel momento, resulta impactante leer: “Por suerte, un aluvión de sanjuaninos son los que se convencieron de que en una provincia donde el 80% de la superficie es montañosa, el 20% restante, nunca alcanzaría para salir de la pobreza y el subdesarrollo” (Cerutti, 2017, p. 126). Esta *Nueva minería* configura a San Juan como un territorio que posee el ochenta por ciento de montañas, como un desierto semiárido con diferentes tipos de mineralización de interés económico, por lo que resultaría indefectible, en la voz oficialista, que la actividad minera debiera llevarse a cabo.

San Juan como “núcleo duro”²⁰ (Cerutti, 2017, p. 33) representa a la vez un *estado de excepción*, *excepción basada* en la “necesidad” de obtener minerales desde mucho antes de la declaración del decreto que postula la minería como actividad esencial. Resuenan las palabras de Giorgio Agamben (2005), refiriéndose a que la excepción no está escindida del orden jurídico sino por el contrario, se incluye la excepción en dicho orden. Al ser los minerales considerados como un elemento estratégico para el *progreso* de la nación; al aparecer este como “norma histórica” (Benjamin, 2011) y al poseer condiciones particulares y excepcionales en calidad de núcleo (como fuente de mineralización), la excepción es permanente. Ese discurso conforma el dispositivo en el que se está construyendo la esencialidad como parte de la biopolítica moderna y el momento pandémico de expansión del capital: así, la política incluye a la vida natural que Agamben retoma— dentro de los cálculos del poder estatal (Costa citado en Agamben 2005, p. 7). El carácter de *actividad esencial* se basa en la necesidad de obtener minerales. Vale aquí destacar que, en la construcción de *esenciales*, el Estado incluyó las actividades *imprescindibles* para la vida como alimentos, asistencia médica, entre otras que conforman un largo listado.

En esa permanencia de la excepción, debieron generar nuevos mecanismos legales para garantizar la actividad extractiva en todas las provincias con proyectos mineros en marcha o en estado de latencia. Así, este núcleo duro que constituye la provincia de San Juan, puede ser también considerado la condensación de una extensión de estado de excepción más general: “Estado global securitario que busca normalizar un estado de

excepción a escala mundial, donde las nociones de Derecho y de libertad que eran inseparables del proyecto de la modernidad quedan suspendidas” (Mbembe, 2016, p. 2).

La institucionalidad esencial

El Renault 12 Modelo 86 nos delata. Manejo en él con la compañía de Lucas por el camino que lleva hasta la entrada de Veladero en marzo del año 2014. Un camino imponente que atraviesa la montaña, se llena de curvas y de colores violetas, azulados y marrones producto de las distintas composiciones geológicas de miles de años. Pasando la Cuesta del Viento, ese lugar que hoy es vendido turísticamente como un *mar para surfers* en medio de la pre cordillera, el camino tiene pocas señales y se vuelve estrecho y precipitado. Lucas me señala el cartel y los guardias de seguridad que aparecen apenas estacionamos frente a la entrada al camino minero. Nos advierten rápidamente que no se pueden tomar fotografías. Nos preguntan quiénes somos. Estamos en la puerta de ingreso a un territorio prohibido para nosotres, aunque en el cartel haya una luz verde prendida que indica que se puede transitar.

Traigo esa imagen al presente de 2021 y pienso en la imposibilidad de la circulación por los territorios donde operan las mineras, pienso en la primera vez que subieron a más de cuatro mil metros de altura les trabajadores de Veladero. En saber que el frío y el viento estarían allí durante los siguientes quince días, hasta que pudieran bajar y volver a sus hogares; allí donde están las fotos de les parientes en un festejo de año nuevo, la olla con la que se cocina el tomatacán, el aire con un poco más de oxígeno. Pienso de nuevo en les trabajadores de Veladero durante el comienzo del Aislamiento y en las denuncias que realizaron debido al no cumplimiento de las normas de seguridad.

Silvina de los Santos sabe lo que es el trabajo allá arriba. Algunas de sus seres queridos subieron. Algunas conocidas también. Y volvieron mal. Con problemas de corazón. Con falta de aire. Pero casi nadie habla. Los sueldos mineros compran el silencio. Hasta que se hace insostenible y estalla en un grito colectivo, como el de 2015, un año después de que yo hubiese viajado a la tierra jachallera. En ese momento volví a charlar con Silvi, por teléfono y sin un grabador sobre la mesa. La escuché entusiasmada. Convencida otra vez de que algo se puede hacer. Ella junto a otras mujeres volvieron a formar una asamblea cuando

se anunció la explotación de uranio en la provincia: Jáchal no se toca, integrada por algunas personas que habían sido parte de las primeras resistencias a la minería a cielo abierto en San Juan. La asamblea cobró mucha más fuerza hacia fines de ese año, con un acontecimiento que marca un antes y un después en la visibilización y estado público a nivel nacional y latinoamericano de las consecuencias de la implantación del modelo minero en Argentina: a diez años de explotación del proyecto Veladero, se produjo un derrame de más de un millón de litros de agua cianurada en las vertientes de los ríos.

A cargo de la empresa Barrick Gold²¹, Veladero se encuentra en explotación desde el 2005. Después del cartel, comienza el camino que fue construido por Techint en el 2003, empresa que obtuvo casi todas las licitaciones de obras públicas claves, de infraestructura hidráulica y vial. Un camino de acceso a la mina de 160 kilómetros de largo por 8 de ancho en medio de la cordillera de los Andes, llegando a los 4.950 metros sobre el nivel del mar, en el paso de Conconta. Techint también construyó el campamento para 1.500 personas, el taller de mantenimiento de equipos mineros, el sistema de trituración de minerales, la planta de proceso y la infraestructura de servicios, en un lugar inhóspito con temperaturas de 40 grados bajo cero en invierno y vientos de 200 kilómetros por hora. También se encargaron de la construcción de Pascua-Lama desde el año 2010. Pascua-Lama está entre los límites de la reserva de la Biósfera de San Guillermo, área glaciar y periglaciar que fue ocupada y cercada por Barrick Gold. Es presentada por la empresa como la segunda mayor mina de oro de Sudamérica. Pascua-Lama se encontraba en construcción hasta la paralización de la obra como consecuencia de un proceso judicial en territorio chileno, luego de una serie de presentaciones legales por parte de las comunidades aledañas al proyecto y con la participación de la Corte Suprema de Chile en 2014²².

El año pasado volví a escuchar a Silvina de los Santos por teléfono, en medio de esta extendida cuarentena. Su voz me confirma que, aunque pasaron casi dos décadas y las mineras siguen ahí, ellas también siguen ahí, de pie en el territorio. Silvi sabe que, tras el decreto presidencial que declara la actividad minera como esencial para la economía del país, las mineras siguen más activas que nunca y que cuentan con un respaldo gubernamental que establece la vía libre para las prospecciones y exploraciones de decenas de proyectos de oro, cobre, uranio en San Juan: “La situación actual minera en nuestra provincia sigue viento en popa. Acá, nada ha pasado”.

La lucha es esencial

“Cuando esos asesinos acaben de abrirse paso con sus explosiones, es posible que estén contados los días de muchos de nosotros. No sabemos cómo nos mirarán desde su pesadilla” (Daniel Moyano, Tres golpes de timbal).

“Libres de la supervisión y el escrutinio públicos gracias a la cuarentena, los gobiernos han impuesto restricciones a la libertad de asociación y movimiento de las personas con el fin de proteger la salud pública. Pero estas medidas severas, e incluso militarizadas, comprometen la capacidad de las personas para defender sus territorios y sus vidas. Los defensores de la tierra corren mayor peligro de sufrir violencia selectiva y algunos siguen siendo encarcelados injustamente, lo que plantea riesgos adicionales de contagio” (A.A.V.V., 2020)

Argentina.gov.ar es la plataforma desde la que miles de personas se inscribieron en el trámite a distancia que permitió obtener el bono de ANSES (Administración Nacional de la Seguridad Social), política social de emergencia en esta coyuntura para sobrevivir en medio de la pandemia global que atraviesa nuestros cotidianos con filo de cuchillo. Allí, si se hurga en las distintas pestañas, se puede encontrar en la página el documento “Oportunidades para exploración en Argentina”. Con un tinte patriótico de celeste y blanco, la Subsecretaría de Desarrollo Minero, dependiente de la Dirección Nacional de Promoción Minera, nos ofrece un listado de proyectos en “zonas con alto potencial minero”. Son muchos. Insoportablemente demasiados.

La decisión de profundizar la matriz extractiva minera es clara y se viene dando en articulación con todos los actores relacionados con esta actividad y a distintos niveles a nivel provincial. Los dispositivos para garantizar el extractivismo son complejos y los mecanismos que forman parte de ellos han actuado de manera imbricada. Pero es de suma relevancia como hito histórico la presencia del decreto de excepcionalidad a la actividad minera, violencia opaca amparada en una situación mundial de emergencia sanitaria. En junio de 2020 se lanzó el informe “Voces desde el territorio. Cómo la industria minera mundial se está beneficiando con la pandemia COVID 19” (A.A.V.V., 2020). El mismo se centra en los impactos en las comunidades y organizaciones afectadas por la minería, y en algunos casos, en los trabajadores de la industria minera, donde se denuncia cómo las empresas y los gobiernos aprovecharon la crisis para lograr establecer nuevas normativas para favorecer a

la industria, a la vez que los gobiernos adoptaron medidas extraordinarias para poner fin a las legítimas protestas y afianzar el sector minero (A.A.V.V., 2020):

Los gobiernos también han desplegado fuerzas estatales militares y policiales para reprimir protestas legítimas, seguras, especialmente en los casos en que existe una oposición de larga data a las actividades de una empresa. En algunas circunstancias esta violencia oficial ha incluido, por una parte, la aplicación de normativas u obstáculos para tener acceso al sistema de justicia, lo que afianza la impunidad y por otra, una mayor presencia militar y policial en esos territorios. Entre tanto se permite a las empresas mineras seguir operando en esos mismos territorios, haya o no restricciones temporales. Estas y otras acciones benefician cínica e injustamente al sector minero extractivista. (A.A.V.V., 2020, p. 11)

En un artículo publicado a escasos meses de que se declarara el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio en Argentina, “Reflexiones para un mundo post-coronavirus”, Svampa (2020) afirmó que la presencia del imaginario extractivista/desarrollista poco contribuye a pensar las vías de una *transición justa* o a emprender un debate nacional en clave global del gran pacto ecosocial y económico: “Antes bien, lo distorsiona y lo vuelve decididamente peligroso, en el contexto de crisis climática” (párr. 25).

La peligrosidad reside también en el incremento de las violencias sobre las corporalidades humanas y no humanas, la legitimidad que se podría tejer en torno a ello y en los cuerpos que se oponen a los proyectos extractivos. La especificidad de este momento pandémico de expansión del capital está dada por los tipos de modulaciones que aparecen en su faceta coercitiva, activando patrones de disciplinamiento basados en una *excepción*, o bien productiva, buscando generar las condiciones para la anulación de la conflictividad megaminera y el mantenimiento del orden policial (Rancière, 2006). Las violencias aparecen como totalizantes en el análisis que hago: la regulación de la seguridad y el bienestar de las vidas humanas atravesados por un decreto coercitivo como el ASPO y otro productivo como la declaración de Actividad Esencial.

El decreto de Aislamiento permitió administrar, controlar, orientar las conductas de manera disciplinante y securitaria produciendo impactos de diferente magnitud sobre territorios y cuerpos, y dificultado la potencia organizativa de los sujetos que se oponen a la minería a cielo abierto: “El problema es que, como no estamos pudiendo salir de nuestras casas, no podemos saber lo que está pasando. Los medios no hablan de esto. Por supuesto

que estamos seguras que esta cuarentena lo que hace es profundizar el modelo extractivista, que viene por los derechos civiles y estamos muy preocupados por esa situación”, me decía Jeny Luján de la Asamblea por la vida de Chilecito, La Rioja, cuando la entrevisté el año pasado a escasos meses de declaración de la emergencia sanitaria a nivel nacional.

En todas las comunidades que resisten la minería a cielo abierto, hay un convencimiento, que viene a mi memoria con la voz y la mirada profunda de Claudio Garrot, compañero riojano, que me dice con su tonada cordillerana: “esto se defiende de pie y con el cuerpo”. Poner el cuerpo aparece como una disrupción territorial que representa poner en juego ideales y convicciones, subjetividades que se van construyendo colectivamente y cuyo núcleo es la oposición a un modelo de desarrollo extractivo. Poner el cuerpo en este contexto de aislamientos, pandemia global que se territorializa, incertidumbre y no deseo de vuelta a la normalidad, es también preparar nuestro corazón, nuestros pulmones, nuestras miradas, nuestro tacto y nuestras voces para el encuentro colectivo en la lucha que continúa. Seguir poniendo en cuestión cuáles, cómo y para qué se llevan adelante los tipos de extracción a gran escala, los métodos de extracción, el destino de esos minerales y los niveles de consumo de los minerales que se continúan extrayendo. Y saber que, sobre nuestras pieles desnudas a la mirada del poder, es necesario el abrigo colectivo de la resistencia para que las violencias no calen en los huesos.

Referencias

1. Proyecto vial de construcción de un túnel transandino (que se complementaría con la construcción de un tren transandino) en el marco del plan Iniciativa de Integración de la Infraestructura Regional Sudamericana (IIRSA), con el fin de generar un corredor bioceánico. En ambos casos, se produjo el anuncio de la licitación y co-financiamiento entre Chile y Argentina en el mes de agosto del 2014, en la Cumbre Binacional de Gobernadores de Argentina-Chile realizada en Buenos Aires. Allí, el gobernador de la provincia de San Juan, José Luis Gioja, dijo que, de ser necesario, había que “perforar la cordillera como un queso gruyere”.
2. Este artículo utiliza lenguaje no binario con usos alternantes del femenino.
3. La entrevista fue realizada en el marco de la investigación doctoral titulada “Comunidades en resistencia frente a violencias (en)tramadas en América Latina. Megaminería y control social en un espacio subnacional: San Juan, Catamarca y La Rioja”, dirigida por Mirta Antonelli en el marco del Doctorado en Estudios Sociales de América Latina. Es necesario especificar mi condición de investigadora becaria de CONICET y mi condición de género ante la mirada machista del poder en esas circunstancias.
4. Las indagaciones acerca de modelos de desarrollo en la Argentina contemporánea forman parte de instancias colectivas de fructíferos debates en el marco del PICT 2008-12, “Modelos de desarrollo:

actores, disputas y nuevos escenarios en la Argentina contemporánea” Foncyt y el proyecto “Dispositivos Hegemónicos y construcción de (neo) mapas en la Argentina actual” (Antonelli-SECYT, 2008-2015) del cual he sido partícipe.

5. De acuerdo con el escrutinio definitivo, la fórmula Fernández-Fernández del Frente de todos ganó en primera vuelta con el 48,24% seguido por Macri-Pichetto, que logró un 40,28%.

6. Ver referencias bibliográficas

7. La declaración de cuáles son los minerales que se extraen y exportan, así como el volumen de la extracción, es realizada por las empresas sin ningún tipo de control por parte del Estado.

8. Ver referencias bibliográficas

9. El adjetivo *reacias* refiere a territorios que han llevado adelante importantes resistencias a la minería a cielo abierto con uso de sustancias químicas, tales como Mendoza, Córdoba, Chubut, La Rioja. Esta cita se vuelve clave para comprender que desde las filas gubernamentales plantea un estado a revertir, eludiendo el conflicto social y ninguneando los posicionamientos críticos.

10. La lucha socioambiental se replicó y fortaleció en las provincias de Mendoza, San Juan, La Rioja, Catamarca, Córdoba y Tucumán, entre otras, logrando leyes provinciales que prohibieron la actividad megaminera, tales como Chubut (2003), Río Negro (2004), Tucumán (2006), Mendoza (2007), La Pampa (2007), Córdoba (2008) y San Luis (2008).

11. En las últimas dos décadas de conflictividad social relacionada con las luchas por los bienes comunes, se multiplicaron las asambleas socioambientales, sus redes territoriales y sujetos que, sin ser asambleístas, “comparten la valoración ética, la evaluación epistémica y la promoción de concientización ciudadana –sujetos de derechos– y que llevan adelante acciones de promoción del discurso del no” (Antonelli, 2009, p. 99) a la megaminería. Procesos de organización social que cuestionan no solo la idea de *desarrollo*, sino que también han inventado otras formas de participación política más allá del sistema democrático formal y que se ha manifestado fuertemente desde el año 2003, con el antecedente de Esquel (Chubut).

12. Ver referencias bibliográficas

13. Respecto a esto, hablamos de personas que fueron entrevistadas durante el trabajo de campo de la tesis doctoral, realizado entre 2011 y 2015.

14. El caso de esta cita, pertenece a un material pedagógico producido por el Servicio Geológico Minero Argentino (SEGEMAR) para su distribución gratuita en escuelas primarias en la provincia de San Juan. En diálogo con el concepto propuesto por Machado Aráoz, Antonelli le da otro alcance a este término y habla de “mineralización de las comunidades” (2010a).

15. Con esta conceptualización me refiero a las configuraciones de las resistencias que tienen una fuerte presencia de organizaciones que empiezan a pronunciarse públicamente en contra de los proyectos extractivos: las asambleas socioambientales, cuya aparición está ligada al despliegue de los proyectos extractivos, nacidas en comunidades alejadas de los grandes centros urbanos. Dicho concepto fue desarrollado durante la tesis doctoral y fue propuesto en relación a la “comunidad de iguales” de Rancière (2007) y como categoría en relación con las “comunidades del no” que postula Antonelli (2009). Comunidades en resistencia busca describir, definir y conceptualizar la multiplicidad de voces/cuerpos que incluye personas involucradas en disputas valorativas que adquirieron el rango de conflicto.

16. En diálogo con Mirta Antonelli, surge la posibilidad de nombrar a este momento como “umbral pandémico” de reconfiguración y redistribución sociodiscursiva de la expansión del capital.

17. En 1997 se inauguró el mega emprendimiento que extrajo oro, cobre y molibdeno (en funcionamiento durante dos décadas, 1996-2016). Yacimientos Mineros de Agua de Dionisio (YMAD) se constituyó como una Unión Transitoria de Empresas (UTE) que obtuvo los derechos de exploración y posteriormente de explotación de Bajo La Alumbra. En 1994, se produjo la firma del contrato de unión transitoria entre YMAD y Minera Alumbra Limited para la explotación del yacimiento Bajo la Alumbra; gerenciada por Xstrata Plc (basada en Suiza), la cual tiene el 50% del paquete accionario. A su vez, las empresas canadienses Goldcorp Inc. y Northern Orion Resources Inc. cuentan con el

37,5% y el 12,5% respectivamente. El emprendimiento involucra instalaciones en cuatro provincias (Catamarca, Tucumán, Santiago del Estero y Santa Fe). En el departamento de Belén se encuentra el *open pit*: “tiene una dimensión aproximada de 2.000 metros de diámetro por 800 metros de profundidad... el dique de cola, constituido como un virtual lago artificial con base en una presa de 30 metros de altura y con una superficie aproximada de 2,5 kilómetros” (Machado Aráoz, 2009, p. 208). Allí se depositan los barros residuales. El dique de cola se encuentra a 3 kilómetros de las viviendas del poblado Vis Vis, que se convirtió en un caso paradigmático de desplazamiento forzado de una población rural *cercada* por una minera.

18. El Expediente 770B2005, “Pilciao 16”, fue brindado por el periodista Darío Aranda. Yamana Gold Inc., Glencore International AG, y Goldcorp Inc., anunciaron en 2019 la firma de un acuerdo de integración en virtud del cual se desarrollará y operará el proyecto de Agua Rica, utilizando la infraestructura y las instalaciones existentes de Bajo La Alumbra en la provincia de Catamarca. Agua Rica supera tres veces la magnitud de La Alumbra y fue frenado por la lucha de un pueblo que ya sufrió las consecuencias de la minería a cielo abierto desde mediados de la década del noventa y que ha realizado cientos de acciones para decir “no tienen la licencia social para operar”. Las compañías creen que la integración del proyecto Agua Rica y la mina Alumbra (el denominado “Proyecto Integrado”) tiene la ventaja de la proximidad física y la posibilidad de utilizar la infraestructura para la extracción de oro, plata y molibdeno: una vida útil de más de un cuarto de siglo, con una producción anual promedio de aproximadamente 236.000 toneladas de cobre, además de los metales ya nombrados, solo durante los primeros diez años de operación.

19. El territorio donde se enclavan los proyectos de Veladero y Pascua-Lama está marcado por un mismo ingreso, que es el camino minero de acceso único para personal autorizado. La zona era habitada por puesteros que vivían produciendo ganado y que bajo la promesa de trabajo y ofreciéndoles dinero a precios irrisorios lograron que abandonaran el campo y se fueran a vivir a los pueblos cercanos al emprendimiento. Esta afirmación tendría, unos días después, mucho eco cuando me encontrara con Mota, habitante de Tudcum, el pueblo más cercano al *bypass* minero, el ingreso a Veladero y Pascua-Lama. Él contaría que la gente de la empresa iba y buscaba a la gente de los puestos que vendían chivatos y guano como abono para las vides. A sus hijos les ofrecían trabajo en la minera y así, poco a poco, fueron dejando esas tierras de altura.

20. Núcleo duro es un concepto que en la tesis doctoral que realicé, entra en diálogo con Antonelli y Svampa (2009) quienes caracterizan a San Juan, La Rioja y Catamarca como el núcleo duro del modelo minero nacional.

21. Barrick Gold es una de las mayores auríferas globales de capital canadiense. Posee la fuerza de una corporación transnacional, “cruzan fronteras pero que no derivan su poder y autoridad del Estado” pues se constituyen en un actor con capacidad de ejercer presión sobre el mismo para direccionar los procesos globales de la lógica del mercado y el capital transnacional (Sklair citado en Festus Iyayi, 2005). Las corporaciones se convierten en agentes claves de la economía mundial y del capitalismo (Hernández Zubizarreta, 2009, p. 68) y poseen cierta opacidad en su accionar estratégico para conseguir el consenso en las comunidades para operar.

22. Esto logró que se estableciera una Comisión Investigadora sobre los Efectos del Proyecto Pascua-Lama en el Valle del Huasco en la Cámara de Diputados. En abril del 2014, el informe de dicha comisión buscó determinar el cumplimiento de la normativa ambiental vigente y verificar los eventuales daños que se estuvieran produciendo en la zona. El mismo fue rechazado por los diputados y continuó el debate en torno a la posibilidad de revocación de la Resolución de Calificación Ambiental que permitiera el funcionamiento de la minera. En marzo de ese año, Barrick llevó adelante un *achicamiento* de personal dejando solo 1.600 obreros de los 3.500 que estaban empleados. El 23 de marzo de 2015 se conoció el fallo del Segundo Tribunal Superior de Santiago de Chile, que determinó que no existía daño ambiental a los glaciares Toro 1, Toro 2 y Esperanza, y a la cuenca del río El Toro por parte del proyecto Pascua-Lama, pero en agosto del 2015, salió un informe de 128 páginas titulado “Plan de cierre temporal-Proyecto Pascua Lama” en el cual la empresa Barrick Gold

presentó un resumen ejecutivo en el que manifestó que el proyecto en propiedad de Compañía Minera Nevada S.A. se "encuentra en una condición de incerteza (sic) respecto de cuándo estará en condiciones de poder reiniciar sus actividades" (2015, p. 1).

Bibliografía

- A.A.V.V. (2 junio de 2020). Voces desde el territorio. Cómo la industria minera se está beneficiando con la pandemia de COVID-19. Earthworks (USA), Institute for Policy Studies - Global Economy Program (USA), London Mining Network (UK), MiningWatch Canada, Terra Justa, War on Want (UK) and Yes to Life No to Mining. Recuperado de: https://miningwatch.ca/sites/default/files/la_industria_minera_global_beneficia_de_la_pandemia_del_covid-19.pdf
- Agamben, G. (2005). *Estado de Excepción. Homo sacer II*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Antonelli, M. A. (2010a). Mega-minería transnacional y riqueza bruta. Invención de un paradigma y continuidades del principio de acumulación. En *Puente@Europa* Año VIII (pp. 52-62). Recuperado de: <https://puenteeuropa.unibo.it/issue/view/439>
- Antonelli, M. A. (2010b). 2° etapa. Modelo minero y proyectos de sociedad: actores, disputas y nuevos escenarios de la Argentina contemporánea. En *Dispositivos hegemónicos y Construcción de (neo)mapas de la Argentina actual*. Proyecto de investigación bianual (2010-2011). Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Antonelli, M. A. (enero-junio 2016). Del pueblo elegido y el maná escondido. La minera en San Juan. *Tabula Rasa*, n° 24 (pp. 57-77). Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39646776003>
- Antonelli, M. A. (octubre y noviembre 2007). El discurso de "la minería responsable y el desarrollo sustentable": notas locales para deconstruir políticas que nos hablan en una lengua global. En *Revista Alfilo*. Año 3, n°20. Recuperado de: <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/anteriores/alfilo-20/opinion.htm>
- Antonelli, Mirta A. (comp.) (2015). *De discursos y cuerpos en torno a la megaminería transnacional en Argentina*. Trabajo y Conversaciones I. Córdoba: Tierra del Sur.

- Barrick Gold (2015). Plan de cierre temporal-Proyecto Pascua Lama. Recuperado de: <https://1library.co/document/q2071lez-plan-de-cierre-temporal-proyecto-pascua-lama.html>
- Benjamin, W. (2011). *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Agebe Filosofía.
- Cerutti, D. (13 abril 2020). Las mineras vienen (y siguen) danzando – Parte 2. *La tinta*. Recuperado en: <https://latinta.com.ar/2020/04/mineras-vienen-siguen-danzando-parte-2/>
- Cerutti, D. (2017). *Comunidades en resistencia frente a violencias (en)tramadas en América Latina. Megaminería y control social en un espacio subnacional: San Juan, Catamarca y La Rioja*. Tesis doctoral. Inédita.
- Foucault, M. (2008). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Foucault, M. (2010). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Foucault, M. (2011). *Seguridad, territorio y población*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Gudynas, E. (2020). El agotamiento del desarrollo: la confesión de la CEPAL. En *Economía Sur*. Recuperado de: <http://economiasur.com/2020/02/el-agotamiento-del-desarrollo-la-confesion-de-la-cepal/>
- Hernández Zubizarreta, J. (2009). *Las empresas transnacionales frente a los derechos humanos: historia de una asimetría normativa. De la responsabilidad social corporativa a las redes contra-hegemónicas transnacionales*. Observatorio de las Multinacionales en América Latina, Asociación Paz con Dignidad. Bilbao: Editorial Hegoa.
- Leff, E. (2011). Sustentabilidad y racionalidad ambiental: hacia 'otro' programa de sociología ambiental. En *Revista Mexicana de Sociología* 73, n°1 (5-46)
- Machado Aráoz, H. (2009). La extraña realidad de la minería como fantasía colonial. En *América Latina en Movimiento*. Recuperado de: http://www.ecoportal.net/Temas-Especiales/Mineria/la_extrana_realidad_de_la_mineria_como_fantasia_colonial
- Machado Aráoz, H. (2014). *Potosí, el origen. Genealogía de la minería contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Mardulce.

- Martínez Alier, J. (2004). *El ecologismo de los pobres. Conflictos ambientales y lenguajes de valoración*. Barcelona: Icaria Antrazo, Flacso Ecología.
- Mbembe, A. (17 de junio 2016). Cuando el poder brutaliza el cuerpo, la resistencia asume una forma visceral. En *El Diario. Interferencias*. Recuperado de: http://www.eldiario.es/interferencias/Achille-Mbembe-brutaliza-resistenciavisceral_6_527807255.html
- Ministerio de Desarrollo Productivo. Consejo Federal de Minería (COFEMIN). “Negarnos al desarrollo es un gusto que no podemos darnos”, dijo la Secretaría de Política Minera (s.f.). Argentina.gob.ar. Recuperada de: <https://www.argentina.gob.ar/produccion/mineria/consejo-federal-de-mineria/negarnos-al-desarrollo-es-un-gusto-que-no-podemos-darnos-dijo-la-secretaria-de-politica-minera>
- Panorama Minero. (3 octubre 2019). Alberto Fernández: “La minería es una gran oportunidad para un país que necesita producir, crecer, y exportar” *Panorama Minero*. Recuperada de: <https://panorama-minero.com/noticias/alberto-fernandez-la-mineria-es-una-gran-oportunidad-para-un-pais-que-necesita-producir-crecer-y-exportar/>
- Panorama Minero. (4 octubre 2019). La industria minera en la región de Cuyo: San Juan y Mendoza, dos modelos y una misma riqueza geológica. *Panorama Minero*. Recuperada de: <https://panorama-minero.com/ediciones-panorama-minero/la-industria-minera-en-la-region-de-cuyo-san-juan-y-mendoza-dos-modelos-y-una-misma-riqueza-geologica/>
- Panorama Minero. (5 mayo 2020). “La minería, como actividad esencial, tiene la posibilidad de aportar a la recuperación de Argentina” *Panorama Minero*. Recuperado de: <https://panorama-minero.com/noticias/la-mineria-como-actividad-esencial-tiene-la-posibilidad-de-aportar-a-la-recuperacion-de-argentina/>
- Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: Ediciones LOM.
- Rancière, J. (2007). *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La Cabra.
- Svampa, M. (2008). La ecología como zona de debate. En *maristellasvampa.net*. Recuperado de: <http://maristellasvampa.net/blog/?p=78>

- Svampa, M. (2012). Pensar el desarrollo desde América Latina. En G. Massuh (ed.) *Renunciar al bien común. Extractivismo y (post) desarrollo en América Latina* (p. 328). Buenos Aires: Mardulce.
- Svampa, M. (coord.) (2015). *El desarrollo en disputa. Actores, conflictos y modelos de desarrollo en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones UNGS.
- Svampa, M. y Antonelli, M. (eds.) (2009). *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*. Buenos Aires: Biblos.
- Televisión Pública (20 octubre 2019). Segundo Debate Presidencial. [Archivo de video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?t=4428&v=vqyTVrnX4YY&feature=emb_imp_woyt
- Voces de Alerta (2011). *15 mitos y realidades de la minería transnacional en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial El Colectivo.

Fecha de recepción: 5 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 01 de junio de 2021

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No

se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



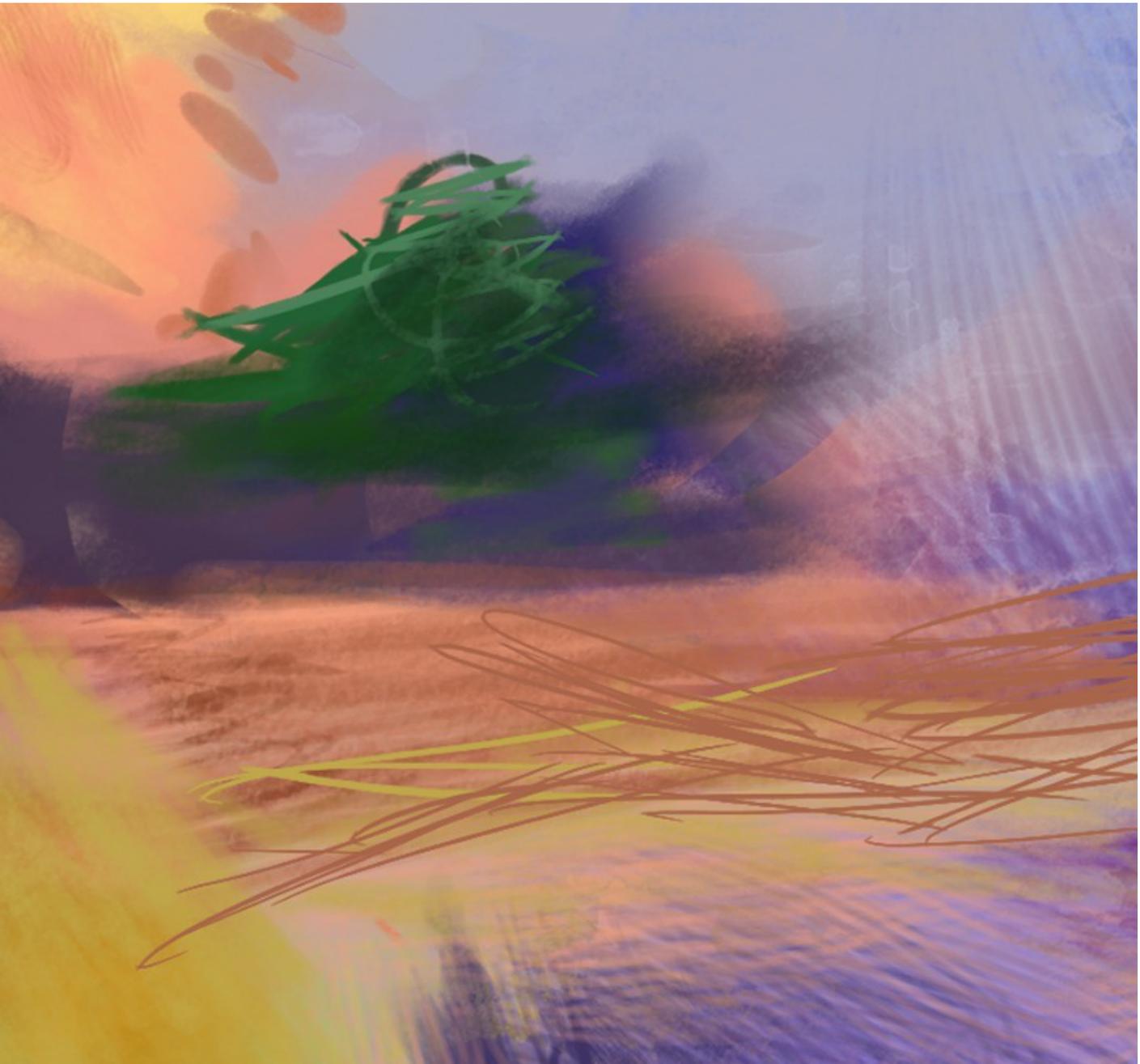
**[hetero-
típicas]**

Revista del área de estudios
críticos del discurso

20
21

V4 N° 7

Entrevistas



ENTREVISTA CON PANDEMIC DREAMS ARCHIVE

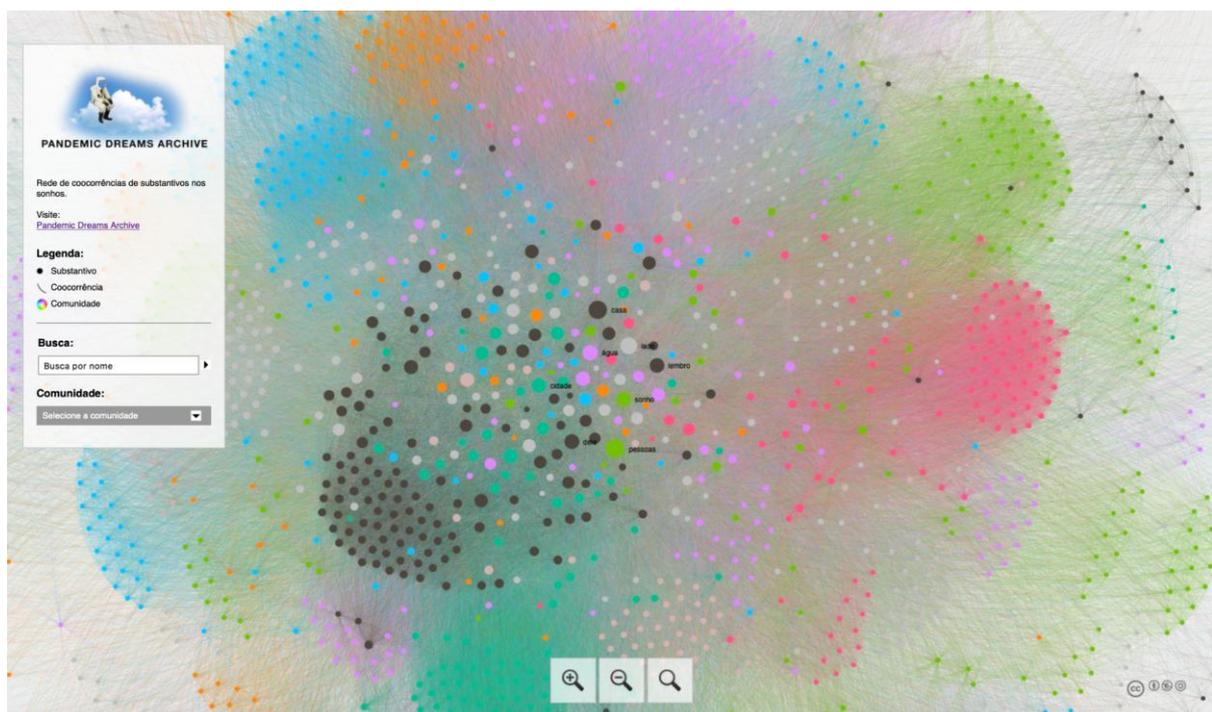
INTERVIEW WITH PANDEMIC DREAMS ARCHIVE



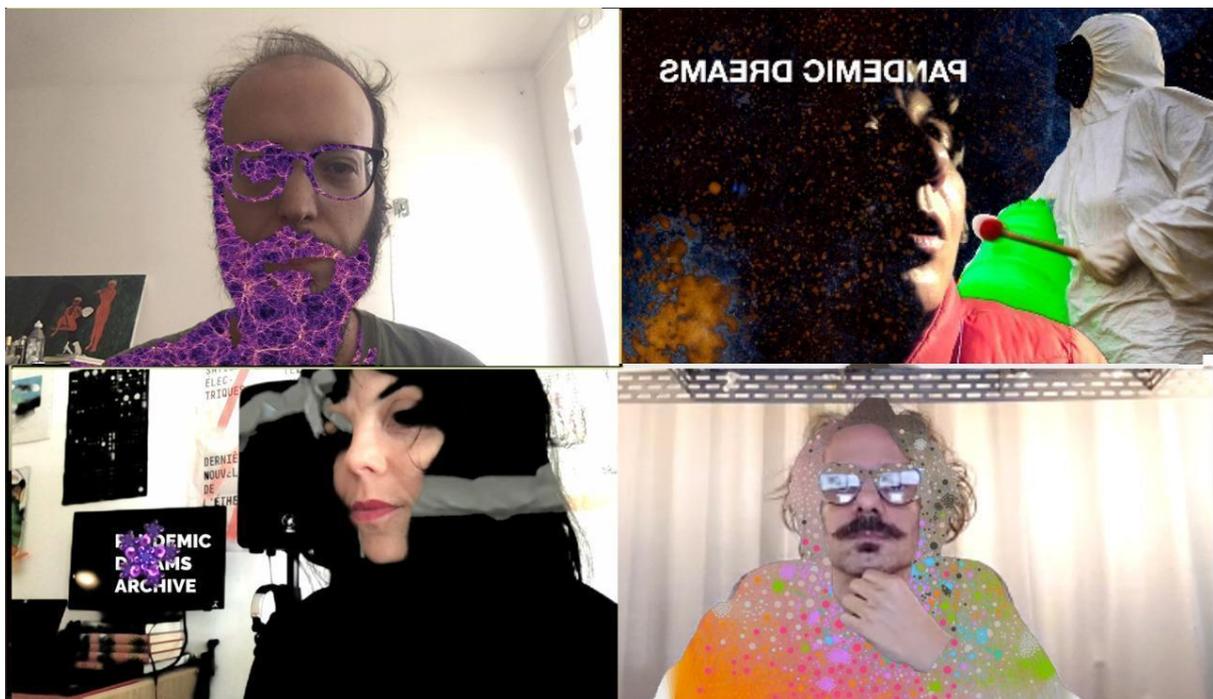
José Platzeck entrevista al colectivo de artistas y pensadores del proyecto *Pandemic Dreams Archive*: Fabiane Borges, Livia Diniz, Tiago Pimentel, Rafael Frazão.

José Platzeck: Quisiera comenzar agradeciéndoles por participar de esta conversación. El de ustedes es un proyecto que me interesa mucho, por varios motivos. Lo primero tiene que ver con la cuestión ontológica del asunto: entre lo maquínico y lo humano-animal; entre lo político y lo individual, etéreo, onírico (por ahora, dejo en suspensión esta oposición, sobre la que me interesa preguntarles más adelante). Estas categorías bifurcantes, tantas veces y tan intensamente cuestionadas en el pensamiento académico-político de los últimos años, aquí están puestas a funcionar en su inestabilidad. O mejor, a partir de una renuncia performática a su operatoria. Para comenzar, entonces, quisiera preguntarles cómo surge la idea de hacer una topografía del territorio onírico en tiempos de pandemia.

Pandemic Dreams Archive: El Archivo de Sueños Pandémicos comenzó a tomar forma en los primeros meses de la pandemia, cuando Fabi Borges fue invitado por el programa *Brasil Secuestrado*, evento presentado en las Jornadas Antifascistas del Festival GREC, en Barcelona. Allí, Fabi Borges desarrolló un taller en torno a *Futuros Secuestrados X* (o *Anti Secuestro dos Sonhos*), que es un proceso inmersivo basado en los sueños que articula el lenguaje de las artes visuales y la psicología clínica, y que inspiró el nombre del programa del GREC en el Antic Teatre. Ella invitó a participar a Rafael Frazão, su socio en varios proyectos anteriores. Livia Diniz, una de las productoras del *Brasil Secuestrado*, tuvo la idea de extender los talleres a más personas, de ampliar la colección de sueños pandémicos. Fabi y Rafael pensaron que la posibilidad de crear un archivo expandido era genial e invitaron a participar a Tiago Pimentel, con quien también habían desarrollado proyectos previos. Así se formó el colectivo. Cada uno de los miembros procede de campos de conocimiento diferentes, que pasan por el carnaval, la antropología, el cine, las artes visuales, el arte y la tecnología, la psicología clínica, la filosofía de la ciencia y el lenguaje de programación. Además, traen en su equipaje las experiencias de las escuelas de samba de Río de Janeiro, el movimiento del software libre en Brasil, los festivales internacionales de *tecnochamanismo* y las *criptoraves*, que marcan el gusto del grupo por articular prácticas y conceptos desde la perspectiva de la *tecnodiversidad*¹.



Quedó claro, ya en los primeros meses de la pandemia, con la repentina intrusión de la imaginación viral y la cancelación del espacio público, que la geografía de los lugares posibles para el necesario trabajo de la imaginación colectiva asumía otra plasticidad. Además de ampliar evidentemente las fronteras del ciberespacio como nación, el territorio del sueño se reveló como un espacio necesario, ante el desplazamiento radical de la experiencia de lo público, para la creación urgente de relaciones políticas con las nuevas comunidades de imágenes que venían a acompañarnos. Muchos medios de comunicación empezaron a informar la intensificación de la actividad onírica y los cambios en las prácticas del sueño durante el confinamiento; una ola de actividad onírica común que cobró fuerza en ese momento y se desbordó en nuestra propuesta.



Nuestra idea era crear un repositorio de dominio público, que contuviera el registro histórico del movimiento de los sueños durante los primeros meses de globalización del virus, ese momento de desplazamiento tectónico en la imaginación humana. Recopilamos y publicamos relatos de sueños de 35 países, en una base de datos abierta, a disposición de otras eventuales ciencias del sueño emergentes, mientras profundizábamos nuestra propia especulación acerca del material, en la cual hemos experimentado con diferentes acercamientos: la investigación artística, la creación de cartografías diversas, los experimentos algorítmicos, la producción de ensayos textuales y visuales.

Sobre la provocación acerca de la cuestión ontológica, debatimos, discrepamos y volvimos a acordar en el hecho de que ciertos cruces ontológicos que sostienen nuestro trabajo pueden, en efecto, crear una “agradable” inestabilidad. Además, existen determinadas conjugaciones humano-máquina-espectro (que probamos sobre todo en los experimentos con algoritmos e inteligencia artificial), que intentan precisamente desestratificar el campo epistemológico y ontológico del material, mezclándolo con el gusto y luego reduciéndolo a extractos de néctar transpersonales. Por lo tanto, hay una desviación *a priori* del lugar exclusivo de enunciación del sujeto soñador. La aceleración de esta entropía, la más efectiva para revelar la *ontofagia* del sueño, es otro factor que puede dificultar una aprehensión ontológica plenamente situada de algunas resultantes del trabajo, lo que nos lleva a tomar cierta distancia al considerar las tramas de ideas con las que abordamos el proyecto.

Para acercarnos al material de los sueños necesitábamos, para empezar, sintonizar las ideas en torno a su lugar en la tradición occidental: el inconsciente. Creamos un collage de conceptos del inconsciente, tomando y pegando partes de las máquinas psicoanalíticas, postestructurales e indígenas, que intuimos como piezas de un pensamiento *cyborg* emergente sobre lo onírico. El inconsciente maquínico de Félix Guattari trazó una primera directriz, un inconsciente menos teatro y más fábrica, donde todo lo que comunica está en relación: "*Un inconsciente cuya trama no sería otra cosa que lo posible mismo, lo posible en la flor del lenguaje, pero también lo posible en la flor de la piel, en la flor del socius, en la flor del cosmos*". También tuvimos en cuenta los estatutos amerindios del sueño, en el pensamiento chamánico y en el *multinaturalismo*², importantes pragmáticas que actualizan la politicidad del sueño en la vida y dan materialidad a las formas de ser y producir mundo según una *espectropolítica* animista. Otro miembro que quisimos vincular a este *cyborg* fue el de nuestras reflexiones sobre la técnica y la tecnología. Por un lado, postulando el sueño como una *cosmotecnia*³ indígena. Por otro, poniéndonos a pensar en el inconsciente de las máquinas, en las máquinas que sueñan, preguntándonos si podrían agenciarse en la misión de ayudar a los humanos a soñar no solo con ellos mismos.

Otro miembro implantado en este cuerpo fue el de los estudios espectrales. Ha sido clave poder imaginar el inconsciente como una red en devenir, como un territorio de agencia entre la ancestralidad y el futuro, cuya linealidad se interrumpe en nombre de la constitución de una temporalidad que funciona como un campo de fuerza, poblado por recuerdos del

pasado y del futuro al mismo tiempo. Imaginaciones, sombras, restos de mundos inventados que nunca llegaron a existir, mundos perdidos, lenguas extintas, muertas, pero que sobreviven en forma de espectralidad, ejerciendo una presión sobre la realidad. Lo inmemorial, lo preindividual, ontologías no manifiestas, pero que existen como rastro arqueológico, como gen sumiso, como semilla extraviada, y que pueden comunicarse a través de los sueños.

El impulso de pensar bajo una cierta fertilidad ontológica, desde sistemas impuros, contaminados, monstruosos y protésicos, nos empareja también con cierta tradición *ontofágica*. Desde Oswald de Andrade hasta Donna Haraway, desde la digestión antropofágica a la simbiogénesis, pensamos la experiencia onírica como un sistema *simpoiético*⁴, necesariamente generado a partir de agencias diversas, en combinaciones y colaboraciones inesperadas, en montones calientes de *compost* (como es la vida misma, aunque muchos *cine-dispositivos* de la vigilia hagan difícil verlo). Un territorio de restitución de ciertas alianzas parciales, de ciertos bloques de devenir, frente a la miseria ontológica emprendida por el programa antro-falo-logo-céntrico del tecnocapitalismo contemporáneo.



J.P.: La segunda cuestión que me interesa tiene que ver con la politicidad de lo onírico. Para cierta tradición occidental psicoanalítica, lo onírico no es propiamente el territorio más fértil donde pensar lo político en un sentido amplio. Esta afirmación es del todo caricaturesca, pero quiero decir: los geógrafos de lo onírico fueron formados en psicoanálisis, por lo que el mapeo del territorio de los sueños funciona quizás como una narrativa del yo, del deseo, del individuo, de la subjetividad. Me atrevo a decir que aquí, hay otro alcance para esa politicidad del territorio de los sueños, y creo que ese alcance parte de una ontología donde los pares sueño/vigilia, realidad/sueño no operan de manera *ontonormativa* o euro-antropocentrada.

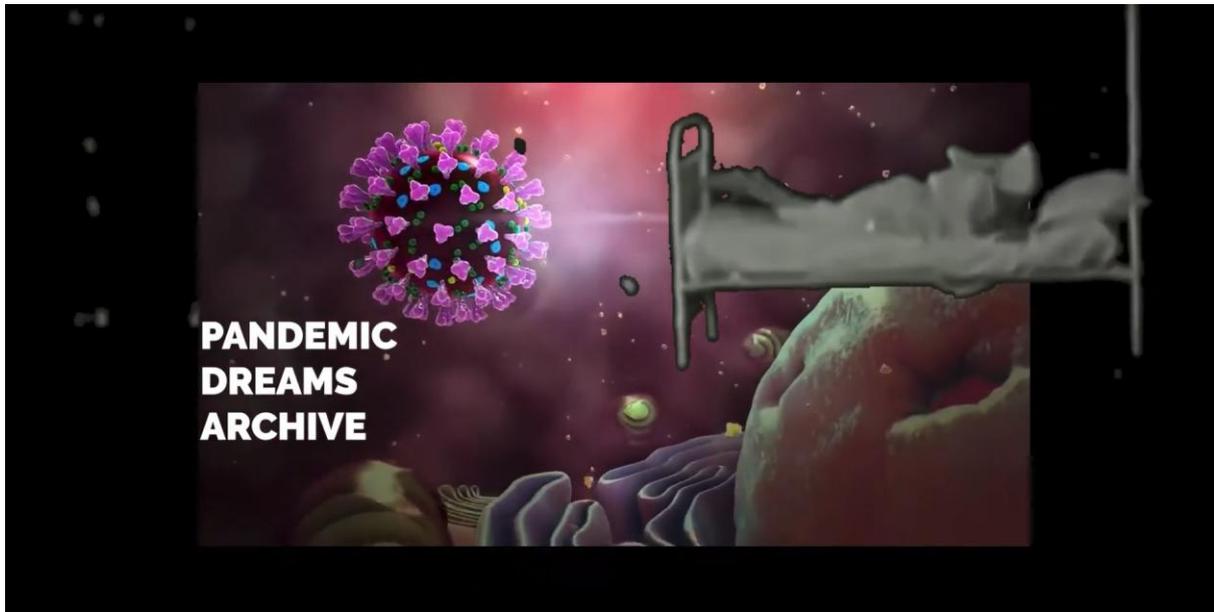
PDA: En este punto, siempre recordamos la afirmación de Davi Kopenawa, chamán yanomami. En su libro *A queda do céu*, que fue uno de los desencadenantes centrales del proyecto, dice: "*El hombre blanco duerme mucho, sueña mucho, pero solo sueña consigo mismo*". Esta provocación, sumada a los numerosos relatos de sueños que Kopenawa relata en el libro, en los que expone su visión de la catástrofe ecológica en curso, corroboró nuestro deseo de contemplar los sueños como un *espacio público cosmopolítico*.

Hay varios factores que mitigan la capacidad de los modernos para soñar fuera de sí mismos. No está claro si este es el espacio para ahondar en esta sintomática, pero no es difícil ver cómo el territorio del sueño fue separado del proyecto de universalización de la modernidad, sacado de la esfera de la experiencia y anclado en la dimensión de la representación y del símbolo. La tradición psicoanalítica, que abrió el camino a un estatuto moderno del sueño, al mismo tiempo que creó herramientas fundamentales, contribuyó a concebirlo como un espacio conformado por la mitología del individuo y por el trauma, donde, casi como un secreto, bajo el ropaje de cada multiplicidad que muestra su rostro en el sueño, hubiera un edipo al acecho. Por lo tanto, desde el punto de vista clínico, es el esquizoanálisis quien nos dota de herramientas más calientes, poderosas y liberadoras, orientadas a concebir el sueño menos como teatro y más como fábrica.

La politicidad de lo onírico es entonces central; primero, porque nos permite pensar el sueño en tanto atravesado por la alteridad, como un espacio habitado por multiplicidades. Pero no como un espacio estratificado, como en la vigilia, donde cada ser tiene su lugar fijo de enunciación, en tal o cual sujeto dado, sino como un espacio donde un parlamento de agencias compone redes de sujetos fluidos que migran de estructura en estructura, de

cuerpo en cuerpo, a través de la máquina cosmogónica del soñador. Un pez, por ejemplo, no es *a priori* el padre del soñador disfrazado, sino un pez. ¿Qué pez? No lo sabemos, hay muchos peces en muchas formas de existencia. Este pez podría incluso presentarse como una lengua o un vientre, si esos elementos fueran lo suficientemente resbaladizos y húmedos como para *incrustar* la potencia de un pez. Relacionarse con un pez en el sueño, desde este punto de vista, es la oportunidad de establecer una relación cosmopolítica.

Otras cuestiones sobre la politicidad de lo onírico se abren ante el esfuerzo por re-assignar al sueño un estatuto de experiencia, de acontecimiento, de documento, porque esto reaviva necesariamente el debate en torno al estatuto de la experiencia misma, fuera del sueño. Desde el punto de vista de la economía de la atención hay, en la vigilia colocada ante nuestros ojos, un programa muy claro de *edición de lo visible*, que ocurre en un plan de espacialización y duración de la atención, cierta *cine-política* que revela la íntima relación entre los ojos y el capital. Nuestros ojos están en el centro del capital; cuanto más pegados a su hipnosis, más nos confundimos con él. Esta privatización hipnótica de la frontalidad fomenta dos tipos básicos de ojos, uno focalizado y tubular, desprovisto de capacidad contextual, coronado como trabajo. Y otro ojo, difuso, superficial y atrapable, coronado como procrastinación. Hay una ontología neoliberal que parece operar sobre la diferencia potencial entre estos dos modelos de visión. A su vez, siempre hay *máquinas de guerra* que inventan otros modelos de ojos, que logran desviarse de esta frontalidad privatizada, que ensayan diagonales y otras tangentes ópticas, flechas inestables y torcidas que traspasan los escenarios y las tapias hacia las sombras. Siempre hay una guerra óptica en curso. Toda esta construcción dinámica del ojo da relieve a la *condición ficticia de la vigilia*. Decimos esto, porque en el sueño se ensaya necesariamente otra variante de visión, con menos –no ninguna, pero menos– conformación de la edición de la atención, y de la escenografía montada en la vigilia para la *performance* de la individuación. La experiencia onírica da espacio a un ojo raro, con otro tipo de astucia, ni tubular ni difuso, sino encantado, voluntarioso y caliente (especular con las características que tiene la manifestación de la visión en los relatos oníricos sigue siendo otro devenir posible que queda abierto).

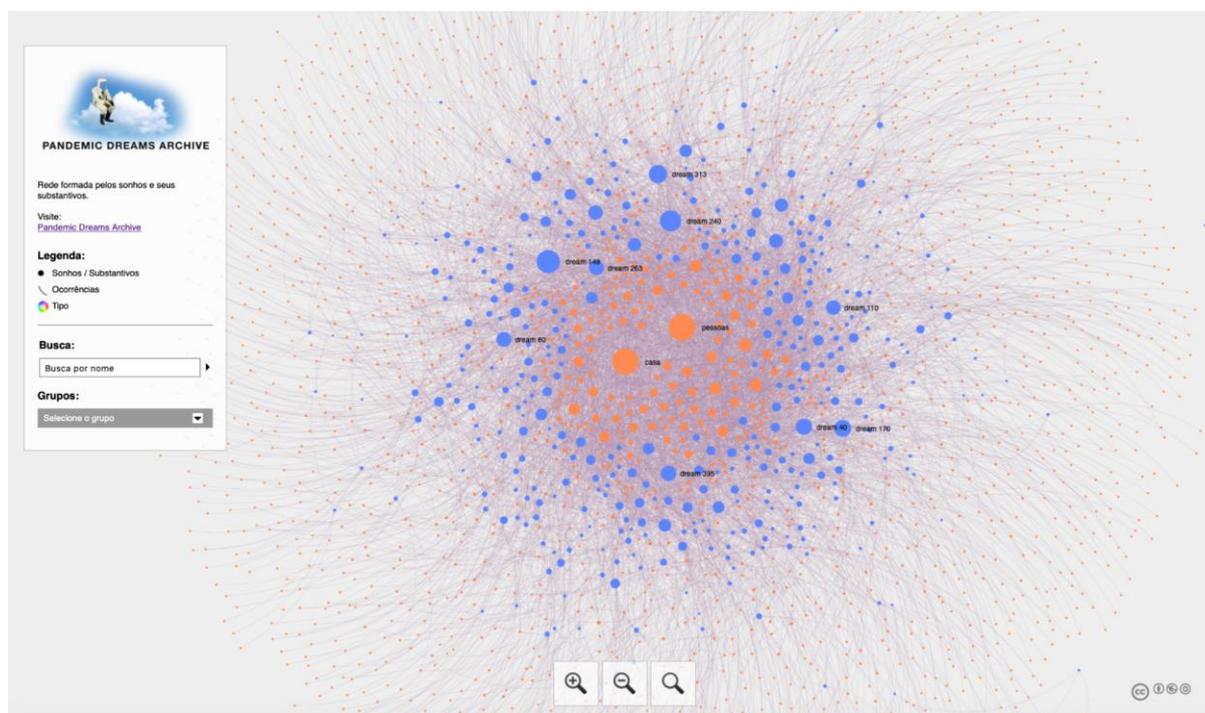


Aunque el capitalismo haya hecho muchos avances en la dimensión del sueño como tierra colonizable, soñar no deja de ser una experiencia en la que algunas máquinas ficcionales que en la vigilia operan con fuerza, se tornan frágiles, lo que hace surgir vivencias curiosamente ligadas al realismo objetivo de ciertas situaciones. Por ejemplo, el caso de ciertos modos de aparición de las redes microscópicas que conforman el cuerpo humano, que en algunos relatos reúnen extrañamente más elementos de los que la ciencia (de la luz) nos muestra en su holobioma. En este sentido nos muestra más de lo que la ficción de la vigilia es capaz de hacernos ver. También, hay que destacar que los sonidos en los ambientes de los sueños son abundantes, pero nuestra precaria escucha nos impide percibirlos, por lo que nos aseguramos una narración de imágenes, mientras que la sensación, los ambientes, las voces, los sonidos, las palabras pronunciadas se nos escapan. Esto se debe a un modo de producción de subjetividad excesivamente centrado en la mirada, que obstruye, a su vez, la profunda experiencia táctil del sueño. En los relatos de los sueños pandémicos, estas cualidades aparecen con más fuerza que en los sueños pre-pandémicos, al menos en los que recogimos durante los talleres de *Futuros Secuestrados...*, donde construimos máquinas para leer y mezclar los sueños, donde la visualidad era siempre más evidente. Durante la pandemia, los elementos sufrieron una especie de catarsis, atreviéndose a aparecer con más vigor en la acrópolis onírica.

J.P.: La pandemia evolucionó. Es difícil reconocernos en ese tiempo remoto de hace un año. Los aplausos desde el balcón, las restricciones y sus mutaciones, etcétera. Su proyecto también mutó. Junto con la pandemia, el archivo de sueños de pandemia, como dispositivo, como aparato geográfico, como máquina soñante, fue cambiando. Me gustaría preguntarles por el impulso de esa mutación y, si fuera posible, hacia dónde piensan que se dirige y cuál es la agencia que tienen en ese devenir.

PDA: La mayoría de los relatos recogidos, como comentamos, son del periodo inicial de globalización del virus. Este recorte nos dio la posibilidad de especular más con la dislocación del imaginario, dada por la entrada de las imágenes virales, que con sus procesos de institucionalización. La investigación de la máquina de normalización de la pragmática catastrófica a través del material del sueño sería otro proyecto más.

De todas formas, seguimos recibiendo relatos después del *boom* de los primeros meses, aunque con mucho menos intensidad. No cerramos la convocatoria. Sobre esta parte del material, menos abundante (algo que se debió, tanto a nuestra menor publicidad después de los primeros cuatro meses, pero también a una menor demanda/voluntad de relatar los sueños), se pueden señalar algunas cosas. Hubo una diferenciación geopolítica de la forma en que se asentaron las imágenes, sobre todo entre los sueños que tuvieron lugar en América Latina –principalmente en Brasil, de donde recibimos mucho material– y los sueños en los países europeos. Esta diferenciación, que se puede notar en los acercamientos al imaginario pandémico que irrumpen en el sueño (a saber: preocupación por el contagio, relación con la muerte, relación con la vigilancia y la policialización de las medidas sanitarias, entre otras) marca no sólo las múltiples gestiones discursivas (o cosmológicas) de la catástrofe en cada contexto político, sino que hace ver, por oposición, el momento anterior, en el que se necesitaba una gestión común del trabajo de imaginación. En ese primer período, en cuanto a las formas de soñar el virus y sus metamorfosis, la variación entre los distintos países se mostró menos desigual. Sobre esta agitación onírica común produjimos más datos, y nos permitimos especular sobre las recurrencias, las rarezas, los detalles y lo que nos parecía transversal.



La palabra *casa*, por ejemplo, fue, después de la palabra *persona*, la que más apareció. Si bien es una manifestación esperable frente a las súbitas lógicas de encierro y cierre de fronteras geográficas y corporales, al acercarnos a esta recurrencia de lo doméstico tras la creación de categorías y cartografías de los acontecimientos oníricos, observamos curiosas profundidades. En muchos de los relatos que recibimos, es precisamente la integridad que conforma al sujeto, o el proceso de sujeción, lo que engendra la aventura, marca el tono de la tensión y dibuja la cinética del sueño. La inminencia de dejar de ser lo que se está siendo, o el simple riesgo de una cierta disolución de los componentes que conforman la integridad del sujeto soñante, es el terror y el goce de muchos soñadores en acción. Las cosas, los animales y los fenómenos aparecen en cada encuentro como agentes de la duda: ¿estás seguro de qué es ese sujeto? (dando a entender un *no lo creo*). En este sentido, las casas –que son también los cuerpos–, las identidades, las especies, en definitiva, las fuerzas de territorialización, aparecen como frontera, como nación, y desde la perspectiva de los soñadores (desde el interior de sus diversas casas) sus miradas nos revelan algo raro, precisamente lo que hay al otro lado, el *fuera de casa*. Es ahí donde la plasticidad del sueño se enciende, al imaginar el exterior de la casa, las multiplicidades metamórficas que presionan los muros de la identidad momentánea, con una notable recurrencia: la naturaleza, lo ingobernable, el exterior, parece estar mucho más cerca, ya no

en el bosque, en el lugar lejano, sino justo detrás de la puerta, más allá de la ventana, acechando peligrosamente. Muchas aventuras son *thrillers* centrípetos, en los que el soñador, escapando de lo que le diluye (una inundación, una infestación, otro micro o macro pueblo), entra en interiores y puertas de habitaciones que van en espiral hacia mundos dentro de mundos, en un devenir propiamente *ontofágico*. Estos pasajes de mundos, encontrados dentro de otros mundos, exponen un escenario de inmersión, que pone en juego una noción específica de ecología que tiene lugar en lo onírico, una ecología que desmembra el término *oikologia* (oikos = casa), la noción de *casa de la vida*, donde cada especie e identidad tendrían su lugar y su casa fija. La noción de ecología que se revela en el sueño es de otro orden. Las *casas de la vida* ya no son privadas. Son, en cambio, posibles travesías desde el interior de los espacios-seres, donde la ensoñación de las cosas es una interpenetración de sus posibles. Y diversos seres transitan por entre casas multinaturales. La ecología soñadora concibe la experiencia de ser-estar desde una máquina cosmogónica, no cosmológica. Por lo tanto puede entrar en una cosa, darse la vuelta y estar en otra situación, encontrar puertas y mundos dentro de los mundos.



J.P: Para terminar: ¿Cómo sigue el proyecto?

P.D.A: El Archivo de sueños pandémicos está realizando ahora cinco movimientos:

1) Organizar una base de datos de las diversas iniciativas de registro de sueños durante la pandemia. La creación de una base de datos común nos parece importante porque hace accesible una mayor cantidad de los sueños producidos durante la pandemia, facilitando su

uso –para futuras investigaciones y derivaciones artísticas– a todas las personas interesadas en el tema, más allá de los investigadores específicos de cada archivo.

2) Fomentar el acceso a los grafos, una buena forma de navegar por las cartografías de nuestro archivo. El sistema funciona a partir de la búsqueda de sustantivos, creando imágenes a partir de las redes que sus entrelazamientos producen. Se puede jugar con el mapa aquí: http://socio-graph.net/outros/Pandemic/network_subs/

3) Estamos aumentando el grado de complejidad del MacUnA (Algoritmo del Inconsciente Maquínico), un algoritmo desarrollado a partir de la programación del lenguaje natural y la inteligencia artificial, que nos ayuda a generar entropía en el material y a producir nuevos sueños derivados, volviendo a trazar la relación entre los personajes, situaciones y eventos dados en los sueños. Así, MacUnA nos ayuda a destacar la agencia de las cosas fuera del ámbito individual del soñador, y también es capaz de poner en diálogo dos o más agencias no humanas, desplazando al sujeto humano del centro. El desarrollo del algoritmo y el aumento de su *corpus* están en curso.

4) Hemos participado en eventos artísticos y festivales de cine, hemos desarrollado talleres, textos y conferencias sobre el tema de los sueños, debatiendo junto a otros grupos las impresiones y análisis que motivan los sueños producidos en este momento de *impasse* para la humanidad.

5) Fomentamos el acceso general a nuestro banco de sueños, ya sea para la creación de trabajos de investigación o artísticos, al tiempo que lo hemos incorporado en trabajos individuales de los miembros del grupo.

Referencias

1. Según Yuk Hui, la tecnodiversidad es un campo de fragmentación de la noción de tecnología, ya no como un *universal antropológico*, sino como el tejido de muchas *cosmotécnicas*.
2. En resumen, según Eduardo Viveiros de Castro, se trata de la concepción, común a muchos pueblos del continente americano, según la cual el mundo está habitado por diferentes especies de sujetos o personas, humanas y no humanas, que lo aprehenden según puntos de vista distintos. Al contrario del relativismo cultural, donde hay una naturaleza externa, única y total, bajo la cual hay una diversidad de representaciones subjetivas y parciales, los amerindios proponen una unidad representativa o fenomenológica puramente pronominal,

aplicada a una diversidad real. Una sola "cultura", múltiples "naturalezas"; epistemología constante, ontología variable.

3. Segundo Yuk Hui, para los griegos, "cosmos" significa un mundo ordenado. Al mismo tiempo, el concepto apunta a lo que hay más allá de la tierra. La moral es, ante todo, algo que concierne al reino humano. La cosmotécnica es la unificación del orden moral y el orden cósmico a través de actividades técnicas.
4. Donna Haraway utiliza este término para señalar una concepción diferente a la autopoiesis, donde hay una noción de autoproducción del organismo. La concepción *simpoiética* señala la composición del organismo necesariamente en colaboración, en devenir-con otros, a través de tramas semiótico-materiales que componen distintos holobiotomas.

Enlaces

Plataforma

<https://archivedream.wordpress.com/>

Graphos y onirocracia

<https://archivedream.wordpress.com/graphos-e-onirarquias/>

MacUnA - Algoritmo del inconsciente maquínico

<https://t.me/joinchat/AdfvchPm6TmPjTcSwCzizw>

Videos

<https://www.youtube.com/watch?v=xfXBSelk2QU>

<https://www.youtube.com/watch?v=4Dkepl4r0kY>

Trabajos basados en el archivo

<https://archivedream.wordpress.com/derivative-works/>

Onirocracia, pandemia y sueños cyborgs <https://midbo.co/onirocracia-pandemia-y-suenos-cyborgs/>

<https://www.n-1edicoes.org/textos/197>

Fecha de recepción: 21 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 10 de junio de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**EL GESTO URGENTE
CRÓNICAS DE MEMORIAS Y RESISTENCIAS EN LOS PUEBLOS DEL
CONTINENTE**

Entrevista a Paula Mónaco Felipe¹

**THE URGENT GESTURE
CHRONICLES OF MEMORIES AND RESISTANCE IN THE PEOPLES OF THE
CONTINENT**

Interview with Paula Mónaco Felipe

Cuando le escribimos a Paula para proponerle la entrevista, se encontraba documentando el hallazgo de fosas comunes, acompañando a madres de personas desaparecidas: “estoy en algo tremendo y tristemente ya cotidiano aquí” (Mónaco Felipe, comunicación personal, mayo 2021).

Escribir sobre lo que no cesa de no escribirse. Tal insistencia, entre el deseo de memoria y de justicia, ha sido también parte del tejido de este diálogo, que por momentos asume la forma del testimonio, montaje de imágenes que se contornean sobre temporalidades fulgurantes y nos interpelan. Un llamado, una convocatoria a gestos urgentes.

Desde Córdoba y Buenos Aires, fuimos recibidas por Paula en su casa, en el Distrito Federal, México, a través de una plataforma de videollamada, esas que se nos han impuesto en este tiempo dislocado como lugares de encuentro.

Paula Mónaco Felipe es periodista, militante de H.I.J.O.S desde su fundación, en el otoño de 1995. Es mamá de Camilo, hija de Ester Felipe y Luis Mónaco, secuestrados desaparecidos por los desaparecedores, durante el terror de Estado, el 11 de enero de 1978, en Villa María. Ester era psicóloga, Luis periodista, ambos militaban en el Ejército Revolucionario del Pueblo.

Paula también es escritora, productora e investigadora. Publica en medios como The New York Times, Gatopardo, La Jornada. Fue corresponsal de teleSUR y El Telégrafo. Es fundadora y editora de Bocado.lat. Escribió el libro *Ayotzinapa, horas eternas* (2017 [2015]) y es co-autora de *Let's talk about your wall* (2020) y *Palabras como golpes, como balas* (2019). En cine, investigó para VIVOS (2019) dirigida por Ai Wei Wei (junto a Daniela Rea y John Gibler), *Los días de Ayotzinapa* (Netflix, 2019) y *Blood in the*

wall (National Geographic/Junger Quested, 2020). También en *Después de la guerra* (teleSUR/Muzungu, 2019) y produce ficción para la directora Andrea Bussmann.

Desde 2004, reside en México.

En su página web (<https://paulamonacofelipe.com/>), donde comparte notas, investigaciones y producciones Paula se presenta de este modo, vislumbrando parte de su lugar de enunciación:

Disfruto haciendo la nota diaria como trabajando un reportaje de largo aliento. Me gusta trabajar en breaking news pero también en historias chiquitas. Me interesan las personas, sus vidas, sus universos y batallas. Escribo en periódicos, revistas y libros. Hasta en textos de opinión me atrevo, pero tengo un único límite: no puedo contar algo si no estuve ahí; necesito ver, oler y escuchar. (Mónaco Felipe, recuperado en mayo de 2021)

Este decir sobre sí misma nos convocó a preguntarle por las huellas con las que, en la filigrana de su experiencia, ha ido trazando los hilos de su saber hacer con lo real, una posición singular, ética y política que insiste frente a lo que no cesa. Desplazamientos forzados, fosas comunes, desapariciones forzadas de personas en México, Colombia, Guatemala, la guerra en Irak, la catástrofe en Indonesia, el horror en la Franja de Gaza.

Natalia Magrín: El registro sensible, los afectos, el cuerpo, la presencia. En tu trabajo como periodista hay lazos, podríamos pensar, de militancia, escritura, escucha, ética, estética y política que hacen al tejido de tu práctica, de tu hacer, de tu lugar de enunciación... ¿cómo se ha ido y se va produciendo ese lugar?

Paula Mónaco Felipe: Hay algo que me ha llamado la atención en Argentina durante años, cuando vuelvo y escucho que se nombra “periodista militante”, “¿es militante o periodista?”, como un estigma. Yo creo y me declaro como periodista militante y no creo que en eso haya ninguna contradicción. Lo que no soy es militante de una única causa, de un dogma, porque ahí ya ni la palabra militante les queda, eso es un “publicista”, eso es un replicador pago en general más del lado de las derechas y del *mainstream* que de la izquierda. Yo me declaro una periodista militante de las causas que me atraviesan porque las he vivido, las que veo y me movilizan. Y si bien trabajé muchos años, por lo menos diez, en medios convencionales como La Jornada, Telesur y el Telégrafo, nunca tuve el miedo o el temor de pasar ese umbral famoso de la objetividad. Lo que guía, lo

que debe sí ser infranqueable, es el rigor, la honestidad y el trabajo, que son tres cosas muy distintas a la objetividad. Yo me asumo absolutamente subjetiva.

A lo mejor una con el tiempo lo que va haciendo es fortaleciendo sus propias lecturas, nutriéndolas y atreviéndose a plantear posturas más radicales o más arriesgadas como lecturas de la realidad. A lo mejor las primeras búsquedas de fosas clandestinas que yo narré, las narré de una manera y hoy veo otras cosas. Eso es la posición y el estilo de cada una. Yo soy esta y escribo desde acá.

Sobre las huellas, por ejemplo, entré a H.I.J.O.S de chiquita, antes de eso la palabra identidad no existía en mi vocabulario, no era algo que para mí significara más que la parte de un nombre que refería a un documento. Y durante muchos años fui dándole vueltas y construyéndola colectivamente, y creo que eso, además de la experiencia concreta de lo hecho y compartido, a todos nos hizo pararnos en la vida desde un lugar particular: “bueno esta soy, esto soy y desde acá hago”, que es también un asumir honesto: la desaparición forzada es un tema para mí fundamental.

En México ha ido creciendo ese tema, lo he ido documentando y he ido acompañando en cada una de esas situaciones. A partir de Ayotzinapa² en mi escritura lo hice explícito. Empiezo el libro diciendo “soy esta y parto desde acá”. En todos estos años, recién ahora les digo a las personas que entrevisto que hablo con ellas y que tal vez ya compartí muchas cosas, que también soy hija de desaparecidos, la mayoría de las veces no lo he dicho. No lo comparto. A veces no quiero decirles que soy hija de desaparecidos, porque la siguiente pregunta cuando digo “mi papá y mi mamá están desaparecidos” es: “cuándo” y cuando les digo 44 años las señoras se demuelen, lloran, porque claro, ellas llevan cuatro meses en que la vida se les derrumbó y piensan que no pueden soportar ni un día más de eso, entonces cuando vos le decís 44 años...

Ahora, al ir a entrevistar, no llego como militante de H.I.J.O.S, llego con mi deseo de documentar. Claro, mi forma de documentar es indisociable del acompañar porque mi propia experiencia ha sido así: quienes documentaron lo que nosotros vivíamos en los tiempos de silencio del terror de Estado en Argentina, de alguna forma también nos acompañaron. Lo vivo así y eso da lugar a relaciones que después crecen y generan vínculos hermosos y maravillosos, y al mismo tiempo situaciones conflictivas y difíciles para conmigo misma y con mis colegas.

Por ejemplo, hace dos años estaba yo cubriendo el primer éxodo migrante hacia EE. UU, la caravana migrante. Estábamos llegando a un lugar que se llama Mexicali, que está como a hora y media de Tijuana. Entre Mexicali y Tijuana está el desierto y un valle

con un clima muy intenso, de vientos, con condiciones muy difíciles, que se llama La Rumorosa. Estaba allí como asistente de producción de un documental, me tocaba manejar el auto. Como el camarógrafo iba en un camión con la gente, subo a un fotógrafo *freelance* que es amigo y no tenía vehículo. Mientras avanzábamos, veo que una de las familias estaba sin auto. Nadie los llevaba, era una familia con varios niños y yo sabía que eran como 150 km de desierto, que en dos horas se iba a hacer de noche, entonces paro y les digo que los llevo. Mi compañero me miró raro porque dentro de las leyes mexicanas me pueden acusar de tráfico de personas, aunque te lleve un pedacito, porque son migrantes indocumentados. Los llevamos hasta un lugar y como tenía dos horas más, me volví otros 50 km y llevé a la otra mitad de la familia hasta donde se quedaban. Sigo y de repente veo a un chico en silla de ruedas y a otro que lo llevaba y dije: “¿cómo van a hacer para llegar a Tijuana? Los llevo, si voy para allá”. El que estaba en silla de ruedas era salvadoreño, el que lo llevaba hondureño, no se conocían, se habían hecho amigos y lo venía llevando por las rutas, pero además venían cargando las bolsas de otros. Cuando llegamos, mis compañeros estaban muy sacados de onda, diciéndome “no podés llevar gente”, que era de noche, que el peligro.

Siento que ahí hay situaciones complicadas porque son dilemas importantes. Y entiendo el dilema, soy periodista y estoy documentado, pero a mí, Paula, no me va estar viendo un hombre en silla de ruedas y otro empujándolo en el medio de la montaña y no llevarlos.

María Laura Villa: Retomando lo que decías sobre el registro, la denuncia, quienes pudieron ir haciendo esa tarea durante el terrorismo de Estado, también como modo de acompañar a las familias, ¿eso también puede ser pensando como parte de un legado, como parte de una experiencia subjetiva, histórica y política que hace que el registro del otro sea distinto?

PMF: Sí, pero creo que el legado no es del movimiento de organizaciones de familiares; el legado es de ese pedacito de la sociedad que fue solidario pese a todo, de periodistas que venían, escuchaban, documentaban. Uno aprendió de ellos. Siento que tiene que ver con mi ser, con mi experiencia, con las ausencias con las que crecí, con la militancia de mi familia y luego la mía, tener claro que la indiferencia es una postura, que el no involucrarse es también una posición, una elección de “sálvese quien pueda”. Hay posiciones determinadas por experiencias. Y la mía viene de mi experiencia como hija de

desaparecidos, de mi experiencia como militante de H.I.J.O.S y de mi experiencia como niña que creció en una ciudad, que vivió el respaldo de algunos y la indiferencia de otros en un tiempo.

NM: Sobre el registro, la documentación, las memorias de los desplazamientos forzados. El encuentro con esas historias de vida que abren a otros sentidos, quiénes están detrás de ese significante o de ese adjetivo que devino un nombre: desplazados, indocumentados.

PMF: El tema de la migración centroamericana que pasa por México o que viene a México me angustia un montón, porque en general hay un tratamiento por parte de la sociedad y de los medios, a veces a viva voz y a veces a escondidas, muy estigmatizante, xenofóbico, de construcción de un enemigo. Eso hace que, en el mejor de los casos, la gente sea indiferente al migrante cuando pasa, en muchos otros los acusan, los señalan, desconfían de ellos, los responsabilizan de todo, los criminalizan. La verdad es que una nunca tiene mucho tiempo de saber cuáles son esas historias. Es terrible, pero son unos minutos, porque tienen miedo, porque están cansados; a mí me angustia el no poder decir “me siento, tomemos un café, te invito a comer, contame de tu vida si quieres”, porque es una avalancha constante de gente y más en esas caravanas. Me angustia no poder documentar quiénes son ellos y qué hay en sus vidas para tener que huir así, porque no es una aventura la que están viviendo, están huyendo de condiciones tan difíciles como para animarse a arriesgarlo todo en el camino. Porque en ese camino las cosas, que ellos mismos saben, que pasan son de una brutalidad enorme. Migrar por tierra, por los territorios donde te cobran hasta para respirar, donde te amenazan, te violan, te secuestran, te descuartizan. Tengo angustia de no poder hacer mucho, de no poder contar sus historias y al mismo tiempo una admiración tremenda porque de verdad es de una valentía enorme. La comunidad debería estar cobijándolos, acompañándolos, se atreven a hacer lo que muchos no. Es cortar con los círculos de violencia, cortar con las realidades que los aprisionan. Imagínense salir con lo puesto y una mochila a la nada, sin saber qué vas a lograr. Mi militancia con los temas migratorios se liga a tratar de mostrar las historias de las personas como forma de contribuir a deconstruir los prejuicios infundados que hay en torno a ellos.

MLV: Pienso en la tarea del periodista, en la importancia de la denuncia y dejar documentado. Si hay para vos una resignificación en el rol del periodismo, en esa tarea de denuncia pensada en una niña que creció en una Argentina donde la prensa era cómplice o era censurada.

PMF: Sí, creo que tiene que ver, pero el concepto de documentar que me persigue y me taladra y lo tengo presente todo el tiempo, es diferente al concepto de denuncia. Ahora en México, desde hace un tiempo, en el periodismo está como muy fuerte y considerado importante el tema de los datos en torno a la transparencia o la denuncia de tal o cual escándalo de corrupción. Ese no es el mundo del periodismo que yo elijo. No digo que esté mal, me parece muy bien y muy necesario, pero tampoco creo que eso esté por encima de lo que se conoce como un periodismo más narrativo, activista o militante. Parto de asumir que mi trabajo se inserta en la construcción de un relato siempre. Es un granito mínimo pero que forma parte de un debate histórico.

Siento que documentar tiene dos formas, una que tiene lugar cuando las cosas están ocurriendo: estás ahí, donde desaparecieron a los 43, y los primeros seis meses toda la prensa está ahí. Otra es entender por documentar el seguir siete años después documentado eso. A mí el concepto de documentar me representa más porque siento que contempla ese largo aliento en los temas, el no abandonarlos cuando ya no son nota o de hecho discutir el concepto de qué es nota y qué no. Qué pasa cuando te dicen “no, eso ya es viejo, ya publicamos mucho”. Me pasó en los últimos tiempos en una revista, que la directora me decía “de violencia ya no, ya está”, y estamos hablando del año 2014, cuando ocurre lo de Ayotzinapa. Esa es la parte militante, esas son mis banderas: mierda que ya pasó, esto no pasó. Esto sigue y hasta hoy sigo yendo. Hace quince días estaba con una compañera en busca de fosas, porque sigo creyendo que la documentación también es de largo aliento y que implica un recorte, no puedo cubrir todo lo que pasa, pero las sigo cubriendo mientras sigan ocurriendo. Sobre todo, mientras no exista justicia. Eso también tiene que ver con mi propia historia porque en definitiva pasaron diez, veinte, treinta años y nosotros seguíamos insistiendo sobre lo mismo. Nos dijeron que estábamos locos, que ya había pasado, que éramos unos resentidos.

MLV: Traigo algo que me vino a la memoria, una imagen que tengo muy clara de cuando viniste al congreso de los veinte años de H.I.J.O.S y recientemente habían sido desaparecidos y asesinados los estudiantes de Ayotzinapa. Es tu imagen contando la

situación, poniéndonos en contexto, y un momento crucial donde nos emocionamos. La experiencia de Ayotzinapa volvía a traer tu propia historia y la de muchos. Cómo ese documentar asume sentido también en relación con la historia de lucha en Argentina y de tu propia historia.

PMF: Completamente, por ejemplo, el momento en que decidimos hacer la biografía de cada desaparecido y asesinado, junto con Valentina una compañera de H.I.J.O.S México. Había como un nivel de obsesión en mí por los detalles, la gente me miraba diciendo “pero qué importa qué comida le gusta, qué importa si su película favorita o la música”. Las biografías las construí pensando en los ocho hijos de los estudiantes de *Ayotzi*, en los que eran bebés al momento de la desaparición o muerte de sus papás. En construir algo que dentro de ocho o diez de años les ahorre, en parte, el camino que nosotros hemos tenido que hacer ante las ausencias. Eso que hemos intentado en H.I.J.O.S, el darse cuenta de que cuanto más pasa el tiempo más complicado es reconstruir esas vidas. Era una pelea contra el tiempo y una obsesión por los detalles y por particularidades que a otros les parecían estupideces.

Pero también hay una cosa en relación a lo que recordabas de ese Congreso, y es que trabajo estos temas porque no puedo trabajar otros. Hay algo ahí, como una paradoja, porque me hace mucho daño, envejezco, tengo problemas estomacales, canas, arrugas, no duermo, no descanso, paso de una depresión a otra cosa. No lo hago porque lo disfrute, pero tampoco no puedo no hacerlo. Ha habido momentos en mi vida en que lo intenté. En el diario para el que trabajaba, me fui a la sección deportes y gastronomía después de cubrir el tsunami en Indonesia, la operación en Gaza durante el 2004, 2005 y 2006 y la guerra en Irak, porque trabajaba en internacionales. Me dije “no puedo más, con estas tristezas no puedo más. No puedo más de contar muertos”, y me fui a gastronomía y deporte. Y ahí me tenías, dos años después, haciendo la historia de la boxeadora madre soltera, sus dolores, no sé, es algo que llevo. No puedo ser indiferente y así lo hago, así la vida.

Justo estamos editando un reportaje que hicimos en Colombia, otra situación dramática en la que nos fuimos a meter como si no tuviéramos mucho ya acá en México, con la angustia constante de que la desaparición vuelve a ocurrir. Sentir que fracasó todo lo que hicimos, que vuelve a ocurrir no una, sino 86 mil veces por lo menos en catorce años, porque llevamos 86 mil desaparecidos. Esa es la puñalada que te clava todos los

días. Y no conforme con eso, nos vamos a contar la historia del fracaso de la paz en Colombia hace dos meses.

Uno de los señores que conocí ahí, uno de los entrevistados, es indígena naza del Cauca –que es donde ahora los están matando, son los que estaban en Cali tomando la calle y se acaban de regresar a su territorio–, me dijo una frase que me parece fabulosa: “bueno la vida hay que gastarla en algo”. Y creo que ahí está la sabiduría, cada quién elige en qué la gasta, cuando puede elegir. Yo elijo contar estos temas que sí, me taladran la cabeza, me destruyen el cuerpo, me agobian, pero no puedo hacer otra cosa. Lo he intentado y no me sale. Me puedo evadir y escapar un tiempo, pero no siempre.

Cuando fue lo de Tijuana, estuve un mes catatónica tirada en la cama y dije “bueno, qué voy a hacer”. De los dos compañeros con lo que estaba ese día, uno se fue a vivir a España con la familia y el otro dejó de trabajar estos temas. Yo también pensé “bueno, ya estuve al límite, me secuestraron, me dedico a otra cosa”, pero no puedo hacer otra cosa.

NM: Sobre esa situación límite que vivieron en Tijuana, escribiste una nota en The New York Times donde decís “creo que, sin dejar de exigir garantías a empresas y gobiernos, también podemos buscar la respuesta en nosotros mismos. Investigar y publicar sobre nuestros asesinados y desaparecidos; seguir nombrando a quienes faltan; poner palabras a las amenazas; acompañarnos y no callar. Seguir organizándonos para salir de la frustración, el miedo y la culpa: porque no buscamos la muerte, hacemos nuestro trabajo”³.

PMF: Nunca había pensado qué haría si me ocurría algo así. Éramos tres, me dediqué a ser como la interlocutora y tratar de manejar la situación, reaccioné con una lucidez y una concentración durante toda esa noche que no me pensaba capaz. Pero, además, algo que ahora puedo pensar con cierta gracia, en esa situación en la que me doy cuenta que estaba secuestrada, con unos tipos armados, delirantes, que son policías claramente, aunque no tenían uniformes, pensé: “no me puede estar pasando lo mismo que a mi papá y a mi mamá”, y cómo que me emperré: “acá no me voy a morir, de acá salimos”. Como cierto enojo: “esto no puede ser tan pinche mala suerte; ridículo que dos generaciones seguidas vivan esto” y me emperré mentalmente. Ahora, cuando salimos de ahí, estuve tirada, en *shock*, hecha una piltrafa. Decidí que me iba a tomar el tiempo necesario para pensar qué quería hacer de mi vida y luego me dije: “quiero hacer lo que

sé hacer, lo que me sale hacer”, y hoy lo completo: “quiero gastar mi vida en esto”. No quiero regalar mi vida, más vale, me cuido más, trato de medir los riesgos, pero también tengo, y ahí viene la herencia de quien uno es, la certeza de que la seguridad no existe. La seguridad es una mezcla de situaciones y circunstancias, algunas las puedo controlar, estoy tratando de controlarlas más, pero sé que no siempre depende mí.

NM: Me quedé pensando en esto que decías antes, casi como una política de la insistencia. Creo que podríamos pensar también en cómo vas armando un archivo de la memoria, con la heterogeneidad de formas que puede asumir un archivo. Un trabajo también ligado a la justicia, un acto de justicia por los muertos, por los que ya no están, por los que estamos y los que van a venir.

PMF: Las organizaciones de derechos humanos en general y lo que fuimos definiendo y construyendo en H.I.J.O.S, entre todos, nos fue moldeando nuestra propia vida, porque para mí la memoria es una forma de justicia. Yo me asumo como una agente de memoria. Hay quienes trabajan la memoria desde lo historiográfico, hay quienes la trabajan desde lo visual, desde las organizaciones, desde las instituciones; yo entiendo el periodismo como un hacer memoria. Nosotros hacemos esa memoria desde un tiempo presente, pero el presente es el relato de ese presente que un día será pasado.

En charlas o presentaciones con chicos sobre lo de Ayotzinapa hablo siempre de eso, de la memoria como forma de justicia, que tiene que ver con el mismo concepto de condena social-condena legal que construimos en H.I.J.O.S, al decir: “no nos pueden limitar las barreras de lo posible, construyamos un posible”. No había posibilidades en aquel momento de que los milicos fueran a la cárcel, por las leyes de impunidad, bueno, construyamos una condena social.

No tengo la posibilidad de encontrar al hijo de la señora que está desaparecido, pero lo que puedo hacer es documentar que la señora lo está buscando y que el Estado no.

El concepto de memoria es muy poderoso, no esa memoria estática, sino la memoria de relatos que se construyen y que disputan, porque el mismo día que publico una cosa en un sentido, hay otra gente publicando cosas en otro sentido. Los H.I.J.O.S de Guatemala tienen una consigna divina que dice “la memoria es un territorio en disputa”, y a mí me parece tal cual, es un territorio que estamos peleando, que no se termina nunca.

NM: En torno a las temporalidades, tu escritura en *Ayotzinapa, horas eternas* (2017) es una escritura en tiempo presente. Esa elección en orden al tiempo, ¿está ligada a la presencia de los estudiantes desaparecidos y asesinados?

PMF: La parte de las biografías, el elegir contar las historias de ellos en presente, fue algo que hablamos mucho con Valentina y que definimos como postura ideológica muy clara: si no me consta que están muertos y si el Estado está intentando establecer la noción de que los desaparecidos están muertos, ¿por qué yo le voy a hacer el juego al Estado? Además, estaría faltando a la verdad porque no me consta que estén muertos. Por eso de los desaparecidos hablamos en tiempo presente.

La otra parte, la de la crónica sobre el encuentro de los familiares con el gobierno, el andar de los familiares, de las protestas, está escrito en presente como una estrategia narrativa que tiene que ver con que todo lo que uno cuenta en presente llega de una forma más concreta a un lector o lectora que lo que narramos en pasado, pero también tiene que ver con cómo lo hice. Ese libro lo escribí reportando mientras iba ocurriendo. Ayotzinapa ocurrió la noche del 26 de septiembre de 2014, yo cerré la escritura el 27 de septiembre de 2015 y en diciembre ya lo tenía la editorial, entonces yo lo fui escribiendo en tiempo presente, lo iba cronicando. Además, elegí contar en presente como forma de sacudir, interpelar al lector.

NM: Ese primer encuentro con los familiares en el playón de la escuela, en Ayotzinapa...

PMF: En realidad, yo llegué a Ayotzinapa y con lo primero que me encontré fue, en el medio de una carretera, un grupo de estudiantes encapuchados, que me impresionó por su fuerza, por su organización; muy decididos, muy politizados. Y me interpelaba porque de repente estaba frente a un discurso rebelde, de chicos con guarachas –que son sandalias indígenas–. Rompía con la idea que nos han impuesto en México sobre los indígenas como personas silenciosas, sumisas, sometidas; de repente era una imagen que quebraba todos los prejuicios construidos por los relatos hegemónicos en México. Esa imagen cambiaba la idea de ser indígena en México –a excepción de los Zapatistas que se cuecen aparte–. Y lo primero que hice fue acercarme a cuatro de ellos y preguntarles “¿quiénes son ustedes?”, “¿de dónde vienes?”, “¿qué haces, tu familia?”, “somos normalistas, mi papá es campesino”. Me estaban mostrando todo un mundo de

jóvenes que no conocía, sumamente rebeldes, rebelados, insumisos, en una forma de ser indígenas muy diferente a la que yo había visto, que es la de la mayoría de los indígenas en México, arrinconados a la miseria.

Terminó la manifestación, se fueron a la Escuela. Entre los pocos periodistas que había, algunos se fueron y otros nos seguimos a la Escuela, ahí llegué y me encontré con un lugar que era ya otro universo, porque de repente era como estar en Cuba, era un lugar autónomo, lleno de murales marxistas leninistas que era algo que en México ni se podía nombrar, en una cancha de básquet llena y vacía al mismo tiempo.

Las canchas de básquet –lo sabía porque había estado recorriendo parte de Guerrero, que es uno de los Estado más indígenas, y donde se juega mucho al básquet– son como el centro neurálgico de un pueblo o una comunidad, porque ahí se juntan a jugar, pero también si se anuncia una vacunación o si habla un político, todo ocurre en la cancha de básquet. Y en la Escuela Normal de Ayotzinapa igual, toda la gente sentada al medio de la cancha. Allí estaban los mismos chicos de antes, pero con la cara descubierta y un montón de señores y señoras campesinas, indígenas. Señoras con una cosa que acá se llama mandil, que es como si fuera un delantal, uno que usan para cocinar y limpiar para no ensuciarse la otra ropa, pero que las mujeres del campo de México lo usan desde que se despiertan hasta que se acuestan a dormir porque todo el día están trabajando en su casa o en el campo; no hay un momento del trabajo, todo es trabajo. Estaban las señoras con su mandil, con sus bolsitas con la comida, con el maíz, con lo que traían, señores campesinos en un silencio absoluto y los jóvenes tratando de organizar cosas. Para mí fue un momento muy tremendo. Más con base en la injusticia ancestral que con un prejuicio. Sabía y sé que si hay alguien para quien la Justicia pareciera no existir y que la impunidad es la regla, es para los pueblos indígenas en México, los pueden matar y desaparecer y nunca pasa nada.

Fue de repente ver la historia de la desaparición forzada en tiempo real, empezando, en sus primeras horas, en esas miradas extraviadas de quienes no alcanzan a entender qué está pasando y con la tristeza de sentir que tenían muy pocas posibilidades de interpelar al Estado o a los actores de poder que se llevaron a sus hijos. Fue desolador. Al punto que no hice ni una entrevista, fui incapaz, no podía ir a preguntarle a nadie nada. Me senté al borde de la cancha y llegó uno de los chicos que me dijo: “¿usted es periodista? Yo le quiero contar todo lo que pasó”. Anoté dos o tres cosas de lo que me dijo y con eso mandé una crónica. Lo que siguió fue contar sobre esa gente que yo estaba viendo ahí, contar quiénes eran ellos.

En ese momento, era importante porque había pasado una semana de la noche en que desaparecieron a los chicos, una semana en la cual sembraron muchísima confusión adrede desde el Estado y los medios afines al Estado, primero diciendo que había sido un enfrentamiento, después diciendo que ya habían aparecido los chicos y después que habían encontrado una fosa y que, probablemente, muchos de los que estaban ahí eran los chicos, que un grupo de ellos eran sicarios. Entonces, en ese momento, cuando vi quiénes eran ellos en la carretera y quiénes eran sus padres en la cancha de básquet dije: “lo que tengo que contar es lo que estoy viendo: quiénes son ellos, y ellos claramente no son sicarios”. El papá de un sicario no viene con una bolsita con la masa de maíz o las tortillas pensando en que va a ser un día y porque no tiene dinero para comprar un sándwich.

Fue importante contar esa imagen desoladora en mi experiencia personal, de ver la desaparición desde el minuto uno y de ver que las víctimas eran el pueblo más pisoteado de la sociedad mexicana. Pero también fue un momento revelador conocer quiénes son las familias de los desaparecidos, quiénes son los desaparecidos, de dónde venían, eso fue lo que decidí contar de ahí en adelante. Por eso insisto en que no puedo contar las cosas si no estoy ahí.

Ya había publicado una nota en El Telégrafo, porque cuando vi que el abogado de Ayotzinapa era un abogado de un centro de derechos humanos con quien había estado un año antes en un especial que hice sobre policías comunitarias, policías indígenas en las montañas de Guerrero, le hablé y me dijo: “esto es una situación muy grave, escribí una nota”. Pero no podía seguir contando si no veía con mis propios ojos. Nos fuimos Miguel y yo ese día, y desde ese momento empezamos a ir dos veces por semana, 300 km, irnos a la mañana y volvernos a la noche, encargando a Camilo a una tía, y así varias semanas; después ya no sé cuántas veces fuimos, perdí la cuenta.

NM: Retomando lo que traías de tu trabajo en Colombia, ¿se podría pensar también en la construcción de una cartografía de memorias, de visibilización de las violencias en Latinoamérica a partir de la documentación que emprendiste sobre las desapariciones en México, los desplazamientos forzados desde distintos países, los crímenes, la búsqueda de las fosas comunes en México, Colombia?

PMF: Lo de Colombia tiene que ver con una inquietud de querer ir a ver cómo son las cosas, porque desde hace un tiempo que acá nos refriegan “miren cómo Colombia sí

pudo solucionar lo del narco, miren cómo en Colombia ya no hay violencia”. Se iban a cumplir cinco años de los acuerdos de paz, ahí había una excusa para producir algo. Le pregunté a un amigo colombiano y cuando me empezó a contar todo lo que ocurría dije: “pero entonces hay un discurso internacional que es mentira en torno de Colombia”. Quisimos ir a ver qué es lo que pasa en realidad, tanto en el caso de los ex combatientes que dejaron las armas como en los territorios que antes ellos estaban y ya no están y que ahora quedaron en un fuego cruzado peor que el anterior. Al ir allá nos encontramos con que era una paz ficticia, pero que era mucho peor de lo que parecía, que eso era una olla de presión que en cualquier momento iba a estallar. Nosotros nos fuimos de allá el 9 de abril y un mes después estalló esto. No es que yo sea una iluminada, sino que era una de esas realidades, silencios a voces que la comunidad internacional no quería ver ni está queriendo ver. Solo Naciones Unidas dijo que paren de matarnos ahí donde están matando ahora, pero en los últimos cinco años hay 400 líderes sociales asesinados, 260 ex combatientes asesinados. Colombia se ha transformado en un lugar donde hay una especie de paz mafiosa, donde los ricos no tienen riesgo, porque siguen muriendo los mismos de siempre. Si vas a los territorios te encontrás con que los pueblos indígenas, los campesinos, están igual o peor que antes, desde hace cincuenta años.

Ahora también estamos haciendo otra historia, es el comienzo de un documental sobre un pueblo de la etnia cachiqual, en Guatemala, un pueblo exterminado. Ahí también es brutal, porque es el pasado en tiempo presente, porque nada cambió, porque no hay justicia, porque no hay verdad, porque los muertos están enterrados atrás de un muro y el Estado no tira ese muro; en la tierra están enterrados, detrás de una barda que alguien puso.

Entonces no sé si es un defecto que una tiene o necesidad, pero son los temas que nos nace trabajar.

NM: La desaparición forzada en Latinoamérica y la búsqueda incansable de los familiares que han cumplido y cumplen las funciones que debería cumplir el Estado, búsquedas que se llevan adelante en gran soledad, en algunos casos, o con la solidaridad de algunos sectores de la comunidad. El mecanismo ominoso de la desaparición forzada, que no cesa, en la cantidad de familias que siguen buscando a sus desaparecidos y desaparecidas, países en los que la desaparición es un presente continuo.

PMF: Excepto en Argentina, podríamos decir en todos los demás, porque lo único que hace que la desaparición no sea un presente continuo es la justicia. Y en ese sentido tenemos temas para seguir trabajando al infinito porque solo en Argentina ha habido un proceso de justicia, en ningún otro lado. Es un tema en el que no puedo ser indiferente, necesito ir a documentar, ir a construir memoria como forma de justicia, porque lo es. Porque al llegar a San Juan Comalapa, en Guatemala, el solo hecho de que vayamos con una cámara a registrar su actividad anual es un modo de reconocer que su relato es válido, que no desconfío de lo que dicen. Y somos la única cámara que hay, nadie va. O como ahora en los territorios de Colombia a los que fuimos. En uno de ellos, que es como un mini pueblo que armaron, que al final son como guetos para los ex combatientes, en estos cinco años ha habido solo una televisora alemana. Y a los otros lugares que fuimos no va ni la prensa colombiana. Sigue habiendo estos espacios de silencio, entonces sigue siendo igual de importante y urgente el documentar para construir memoria y hacer justicia en todos los países del continente. En México cada día, otra vez, de nuevo y en otros países, porque que esos desaparecidos siguen faltando y porque no hay ni verdad, ni justicia, ni nada.

MLV: ¿Cómo se inscribe en esta línea que venimos conversando tu testimonio en el Juicio⁴, en Córdoba? La memoria como disputa, el laburo de los organismos peleando el testimonio de los hijos en la justicia. Qué podían aportar los hijos que no habían estado o eran muy pequeños. Si la Justicia son los hechos... entonces, cómo logramos nosotros que se incluyeran los testimonios de los hijos, la importancia de eso, cómo el testimoniar y el acto de justicia logran reparar un poco ese hueco.

PMF: Sí, de hecho, hasta dudaba de declarar porque decía “¿qué voy a declarar?”, y unos días antes, en una reunión con los abogados, les dije: “pero, ¿yo qué voy a decir si no sé nada?”, y me dijeron: “¡justamente eso! Y cómo te ha afectado en tu vida, cómo es vivir lo que viviste”. Estaba muy nerviosa, buscando datos y tratando de construir un relato, porque sentía como un deber heredado de mis abuelos. Me acuerdo de mi abuelo y su relato al infinito, los detalles, el legajo de CONADEP, las denuncias, los ficheros que tenía en mi casa; entonces sentía un deber de cumplir con eso que ellos no habían podido contar en la Justicia. Eso me ponía nerviosa, que pudiese ser un relato comprensible, suficientemente documentado y útil. Pero hasta ahí era mi expectativa en torno a la declaración en el juicio.

Y al momento de declarar, durante la declaratoria misma y después, pude dimensionar qué tan fuerte fue eso en mi vida. Ese momento, como capítulo uno, y la sentencia como cierre de eso. La experiencia de la justicia en sí, yo no tenía ninguna expectativa, y fue realmente un parteaguas en mi vida, fue un volver a creer que muchas cosas se pueden lograr, más allá de mi caso, fue volver a creer que esto que nos repetimos durante décadas porque tenemos convicciones de que lo tenemos que seguir puede transformarse en algo, volver a creer que podemos lograr cosas. Me cambió desde el instante uno: entrar a un espacio físico donde iban a estar los genocidas, iban a estar los jueces e iba estar yo y a quien iban a escuchar era a mí. Al entrar y bajar por esa escalerita y sin haberlo planeado ni pensado, pararme y poder sostenerle la mirada a [Luciano Benjamín] Ménendez me cambió la vida, y eso fue mi primer sentir de justicia. Poder mirar al tipo que durante muchos años tuve pánico de encontrármelo en la calle, que me lo encontré una vez, lo vi tras una ventana y me tiré al piso por miedo a que volteara. Recordé esa experiencia en el mismo momento en que lo pude mirar, la había borrado de mi vida. Vivía con miedo de encontrármelo y ahí me lo pude encontrar y lo pude mirar, eso fue la justicia para mí.

Después todo lo demás ya ni sé qué dije. Y vino la sentencia y fue una alegría enorme. Nunca pensé que la Justicia pudiese significar alegría, porque es una palabra tan vacía, tan ninguneada, tan dicha, ya no te acordás qué significa. Pude sentir una alegría de todos. Y me di cuenta qué tanto había cambiado también el juicio en mi vida el día que Menéndez se murió, porque la noticia “Murió Menéndez” generó en mí pensamientos y sentimientos que no habría elaborado de otra forma, no me importaba que se muriera, lo que me importaba es que se murió condenado⁵. No solo por mi papá o mi mamá, por todos. Que era diferente a esa frustración de cuando te avisaban que se murió un milico y no pudimos meterlo preso... no por una venganza personal, sino porque el bien triunfe sobre el mal, aunque sea una vez.

Siento que desde que la Justicia es una posibilidad también cambió mi forma de trabajar como periodista, más obsesivamente en la documentación y tratar de sostener y acompañar a los familiares a que sigan, que en algún momento algo bueno tiene que ocurrir, en que vale la pena, en que hay seguir adelante; y en mi propia vida a vivir la vida con un velo menos de opacidad y un poco más de felicidad.

MLV: Sobre los procesos en Latinoamérica, cuando hablamos de justicia y el avance que tiene Argentina en eso también sabemos que la base, más allá de la voluntad política y

del trabajo que hizo la Justicia, vino de la mano de los organismos. Desde el papelito que se pasaban en la plaza a lograr tener casi los expedientes para que la Justicia investigue. En esa línea veo también ese trabajo tuyo.

PMF: Es como una obsesión. Los huecos de información que yo toda mi vida tendré voy tratando de que sean menores en la medida en que estoy involucrada en algo. Cualquier cosa que estoy reportando trato de hacerlo con detalles, pensando que ese documentar detalles pueda servir en un futuro... Sí, viene absolutamente de mi propia historia. Como en la elección editorial en el libro de Ayotzinapa, lo de nombrar los desaparecidos en presente, de hacer la crónica en presente, pero también de no entrevistar a ningún funcionario, de no incluir a ninguna autoridad, porque yo apuesto a construir el relato de los otros. No lo desconozco, leo, trato de entender la jugada política de cada cosa, pero yo no me dedico, ni quiero, ni me gusta, ni siento que sea mi lugar documentar las voces oficiales. Lo he tenido que hacer a veces cuando trabajé en medios, como trabajadora de planta, cubriendo la nota diaria, pero desde ahí hasta ahora las cosas que yo hago son las voces del otro lado. Recabar testimonios de víctimas, de sobrevivientes, de afectados, de ciudadanos de a pie, no las voces de la autoridad.

Creo que son fundamentales los testimonios de víctimas, sobrevivientes y familiares. Y fíjense que ahí no es tan idílico como uno pensaría. No sé cómo habrá sido en los 70 y 80 en Argentina porque no recuerdo tanto, o tal vez mi referente es mi abuelo que era alguien que valoraba, leía y hasta cierto punto le hacía bien la instancia de dar testimonio a periodistas, no sé cómo habrá sido con los demás; pero en el presente en el que yo vivo y trato de documentar, la gente no es que está ávida de darte el testimonio, no es que disfruta, es una labor de convencimiento para tratar de transmitir –lo que creo, quizás esté equivocada– por qué es importante que ellos hablen, digan, cuenten.

MLV: ¿Cuál es la situación jurídica actual sobre los crímenes de Ayotzinapa?

PMF: Tenemos un gobierno que tiene la decisión política de enfrentarlo como un crimen de Estado y de poner las herramientas del Estado para que se investigue y se sancione. Pero no sabemos si es que no lo sabía o no lo vio, que ese poder político se topa con el poder judicial que lo frenó todo. Se creó una Comisión integrada por familiares de desaparecidos, el Estado y peritos independientes y de confianza, que investiga el tema. Lograron que se giraran órdenes de aprehensión a algunos agentes del Estado

responsables no de los delitos sino del encubrimiento posterior. Acá estamos frente a un crimen doble, lo que pasó en Iguala y la construcción de una mentira en un expediente de 40.000 fojas con el que se encubrió a mucha gente.

Frente a esas órdenes de aprehensión el poder judicial tardó lo suficiente como para avisarles que se fugaran del país. Eso no solo imposibilita tener la justicia hacia autores materiales e ideológicos, sino tener la localización de los chicos. Había mucha esperanza puesta en este gobierno, que gana en parte por la criminalidad y el mal manejo del caso Ayotzinapa del gobierno anterior. Este gobierno gana prometiéndole verdad y justicia para este caso. Y si bien lo ha sostenido el presidente, ha tratado a los familiares como nunca antes y ha dado herramientas para que se avance, lo cierto es que no hay ningún avance sustancial, lo cierto es que nada ha cambiado.

Y además de esa situación, que el presidente se enfoque tanto en el caso de Ayotzinapa como paradigmático ha hecho que desprestigie, no mire y relativice todos los demás, y hay 85.999 familias que dicen “mi desaparecido también importa”, se han sentido muy olvidados, traicionados por el Estado, adrede o por el hecho de no voltear a ver.

MLV: ¿Qué miradas, qué gestos siguen faltando en este presente de luchas?

PMF: Creo que hay realidades muy distintas en cada uno de nuestros países, pero también una base idéntica en la mayoría de los países del continente, que es que hay poblaciones muy grandes que están muy jodidas, que son en general los mismos de siempre, aquellos que cargan dolores y deudas ancestrales, y que son mundos de los que somos parte, que nos tocan a la puerta, pero no los estamos queriendo ver. Que nuestros países han tenido muchos avances en muchos temas, pero hay otros en los que estamos muy jodidos y no podemos seguir haciendo como si no existieran, no podemos resignarnos, acostumbrarnos a eso. Creo que es una parte importante de nuestro presente, mirarnos, mirar lo que nos pasa, que esas cosas nos siguen pasando y han empeorado. Y también ver las formas de resistencia que son como fueguitos, como esperanzas, que parecen chiquitas pero que son importantes, y que tenemos el deber humano de acompañarlas. Que tenemos que acercarnos a esas personas, organizaciones, experiencias, porque de verdad están fundando universos dentro de este horror, que muestran que eso es posible.

El caso de Argentina, que insisto es muy excepcional y muy importante, fundante en el tema Justicia frente a las violaciones a derechos humanos, es como un horizonte esperanzador para otros países, que trato de mostrarlo, de insistir en eso. Pero siento que para Argentina debiera ser un compromiso un poquito más allá; si ya lograste eso, si en tu país siendo gobierno, siendo población u organizaciones, ya eso fue posible, entonces se puede hacer algo por los otros también, mirá esos otros países que están muy jodidos y que podrían y necesitarían tu ayuda.

Acá en México, por ejemplo, el EAAF por su experiencia increíble y única en el mundo es una autoridad muy respetada, todos los familiares quieren que tomen sus casos, es añorado por todos. Los y las respeto mucho, los quiero y las quiero un montón –son sobre todo mujeres–, no solo por su trabajo científico sino porque vinieron y acá están y acá siguen viniendo, y acá siguen sosteniendo.

Creo que nos falta mirar más allá o salir de la comodidad de lo ya logrado en Argentina. Exigir a nuestros gobiernos pronunciarse, acompañar.

Nosotros también, como organizaciones, creo que estamos fallando, ¿por qué no estamos acompañando a los familiares de desaparecidos de México? ¿Por qué no están viniendo a ayudarnos a asesorar? ¿Por qué no están viniendo a acompañar?

Y así como la academia asumió empezar a investigar estos temas en Argentina, sería muy importante que pudiese acompañar un poco más a quienes están transitando ese camino eternamente en otros países, con tanta soledad.

Argentina es un faro, una esperanza. Una cuenta que los ex centros clandestinos son ahora sitios de memoria y que van los chicos de las escuelas, que hay más de mil genocidas presos y acá tenemos el genocida máximo yéndose a vacunar impunemente sin que nadie diga nada.

En este continente lleno de dolores, que está pasándola muy mal, igual o peor que décadas anteriores, hay gente que me renueva las esperanzas por sus batallas cotidianas y sus pequeñas grandes batallas.

Referencias

1. Agradecemos la invitación generosa de Mirta Antonelli a realizar esta entrevista para la Revista.
2. En *Ayotzinapa, horas eternas* (2017) Paula Mónaco Felipe reconstruye y narra la desaparición de 43 estudiantes normalistas, el asesinato de otros 3 y 2 heridos de gravedad, en Iguala, Estado de Guerrero, México, los días 26 y 27 de septiembre de 2014. La primera edición mexicana, en 2015, ha estado a cargo de Ediciones B. En Argentina ha sido editado por Eduvim, en 2017. El libro cuenta con fotografías de Miguel Tovar y la coautoría de Ana Valentina López de Cea en el capítulo Vidas.

3. Mónaco Felipe, P. (11 de febrero de 2019). Corren tiempos oscuros para el periodismo mexicano. *The New York Times*. Disponible en <https://paulamonacofelipe.com/corren-tiempos-oscuros-para-el-periodismo-mexicano/>

4. El Juicio por delitos de lesa humanidad, Megacausa La Perla, que tuvo lugar en el Tribunal Oral N° 1 de Córdoba, comenzó en diciembre de 2012 y finalizó con la sentencia en agosto de 2016. En 354 días de audiencias quedó demostrado el plan sistemático de secuestro, tortura y exterminio ejecutado por el Tercer Cuerpo de Ejército y se juzgaron los delitos cometidos contra 705 víctimas. Se escucharon 581 testimonios, entre ellos el de Paula Mónaco Felipe, por el secuestro y desaparición de su papá y su mamá. El Juicio inició con 58 imputados, 11 murieron sin condena. La sentencia impuso la pena de prisión perpetua a 28 imputados, de dos a veintiún años para otros 10 acusados y 5 fueron absueltos.

5. El 11 de marzo de 2018, Paula publicó en *The New York Times* una nota de opinión sobre “La muerte de un genocida”, puede consultarse en: <https://www.nytimes.com/es/2018/03/11/espanol/opinion/opinion-monaco-argentina-dictadura-menendez.html>.

Fecha de recepción: 26 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 02 de junio de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**[hetero-
típicas]**

Revista del área de estudios
críticos del discurso

Zona de Debate

20
21

V4 N° 7



El pueblo del resentimiento y la redención versus la emancipación

The people of *ressentiment* and redemption versus emancipation

Resumen

Este artículo examina la noción filosófica del resentimiento desde el punto de vista de su fuerza generativa en política. No es para justificarlo, sino para entender cómo contribuye a articular un pueblo o *demos* excluyente. Para ello usaré dos distinciones. Una es la que nos ofrece la lengua guaraní entre dos figuras de la primera persona del plural, *oré* y *ñandé*, que corresponden al nosotros excluyente o particularista y el nosotros incluyente, respectivamente. La otra distinción es entre emancipación y redención (o salvación secular). El pueblo del resentimiento apuesta por formas excluyentes de la política y por la redención de su particularismo antes que por la emancipación.

Palabras clave: pueblo; resentimiento; política; nosotros; emancipación; salvación.

Abstract

This article examines the philosophical notion of resentment from the standpoint of its generative force in politics. Not to justify it, just to understand how it contributes to articulate an exclusionary people or *demos*. For this I will use two distinctions. One is the one that the Guaraní language offers us between two figures of the first-person plural, *oré* and *ñandé*, which designate the particularistic and exclusionary we and the inclusionary we, correspondingly. The other distinction is between emancipation and redemption or secular salvation. The people of resentment are committed to exclusionary forms of politics and to the salvation of their particularism rather than to emancipation.

Keywords: the people; *ressentiment*; politics; we; emancipation; salvation.

Oré y ñandé: dos figuras del nosotros

Nos estamos acostumbrando a lenguajes y comportamientos públicos que hace apenas una década parecían inadmisibles. En parte, ello se debe a que se tiende a privilegiar la creencia sobre la evidencia y el sesgo de la confirmación que toma como verdadero las evidencias, anécdotas, narrativas o hechos que confirman lo que ya creíamos. También está en juego lo que Ruth Wodak (2019) describe como la era del *post-shame* (la posvergüenza) o del *shamelessness* (desvergüenza), que consiste en la progresiva legitimación de prácticas discursivas y comportamientos que van deteriorando el discurso público. Un candidato puede expresar su deseo de que mueran adversarios políticos sin que ello le impida ser electo, y en América Latina la ostentación del enriquecimiento ilícito por parte de políticos, empresarios, sindicalistas y funcionarios no siempre lleva a su remoción y enjuiciamiento. La desvergüenza propicia una nueva normalidad en la que no se ve como algo escandaloso mentir o sacar conclusiones precipitadas sin prestar mucha atención a la evidencia disponible. Esto corroe a las democracias liberales: refuerza el carácter excluyente de la *polis* al otorgarle respetabilidad a quienes promueven visiones conspirativas acerca otros grupos, sea por su apariencia física o la manera en que se visten, comen o rezan.

El problema no es que la práctica de las democracias liberales no coincida con los elevados estándares morales que ellas dicen encarnar. Eso sería una observación banal ya que ninguna praxis política está a la altura de su discurso o de sus principios. Los contrapesos institucionales, el debido proceso y la rendición de cuentas de los servidores públicos son criterios normativos, no la descripción fidedigna de cómo funciona una comunidad política. Pero uno no puede restar importancia a prácticas y retóricas escandalosas como si ellas fueran problemas ocasionales o defectos de otros. La desvergüenza y el sesgo de confirmación son la placa de Petri en la que se nutre un pueblo del resentimiento.

Esta no es la única variante del pueblo, un concepto de naturaleza prolífica. Por ejemplo, un pueblo o *demos* se configura episódicamente para resistir la injusticia y montar un desafío a la desigualdad mientras otro se estructura en torno a una ciudadanía superficialmente virtuosa porque tiende a subordinar los principios al teje y maneje propio de proyectos legislativos y políticas públicas. Estas son las nociones del pueblo como evento y como representación, respectivamente (Arditi, 2015). Pero también hay un tercer tipo de *demos*, uno que es menos virtuoso que los otros. Es el pueblo del resentimiento. Tal es el caso del pueblo alemán durante el gobierno de los nazis o del anticomunismo durante el macartismo en Estados Unidos. Durante los gobiernos golpistas de Argentina,

Chile o Paraguay había gente lo suficientemente desvergonzada como para justificar la tortura, las desapariciones y el exilio de conciudadanos en nombre del patriotismo o la conveniencia del *algo habrán hecho*. Estos tres modos de ser del pueblo (como evento, representación y resentimiento) son un recordatorio de que cualquier *nosotros* siempre está fisurado, como los sistemas políticos, que tienen partidos, o partes, excepto en el oxímoron del *sistema de partido único*. Si bien todas estas partes/partidos se esfuerzan por controlar la voluntad del Estado, la tercera figura del *demos* plantea la cuestión de las fisuras que hacen que algunas partes sean más insidiosas que otras.

El “*We, the people*” del preámbulo de la Constitución estadounidense permite ilustrar lo que se entiende por un nosotros heterogéneo. El “*We*” o primera persona del plural en este *We, the people* puede significar, y significa, todos nosotros, pero también puede, y significa, un nosotros más excluyente que es menos que todos. Los esclavos no contaban en ese nosotros fundacional de 1787 pues eran propiedad de alguien, no agentes deliberantes, y tampoco los nativos americanos, que eran considerados salvajes, o las mujeres, al menos no con sus propias voces y derechos de ciudadanía debido al patriarcado. Políticamente hablando, el nosotros no siempre es todos pues es el nombre de un espacio escindido.

El idioma del pueblo tupí guaraní de Paraguay y sus países vecinos utiliza dos pronombres para describir este nosotros fisurado. Uno es *oré*, el nosotros excluyente, como en nosotros los hinchas de Boca Juniors o miembros del Partido Comunista. Excluyen a otros partidos políticos y equipos de fútbol sin por ello dejar de relacionarse con ellos. El otro es *ñandé* o nosotros incluyente, como cuando decimos mexicanos, demócratas y, en el caso límite de inclusión, nosotros los humanos. Dejemos de lado a la humanidad, que al ser absolutamente incluyente carece de un afuera, aunque su carácter omnicompreensivo también puede resultar contencioso, como lo fue en América Latina durante la Operación Cóndor amparada por la Doctrina de Seguridad Nacional: en la década de 1970 los gobiernos militares deshumanizaron a adversarios que definieron como enemigos internos. Concedido este punto, los contornos de *oré* y *ñandé* oscilan y no hay un criterio fijo para determinar cuál es menos inclusivo y cuál más: los amantes del rock y de la música clásica son *oré*, a pesar de que los primeros son significativamente más numerosos que los segundos. *Oré* es simplemente la forma tribal del nosotros y es difícil escapar de la polémica acerca de qué cuenta como *oré* y qué como *ñandé*. El alcance del nosotros ecuménico del *ñandé* es igualmente polémico y contextual. Finalmente, no hay o al menos no hay necesariamente, una jerarquía moral a priori entre *oré* y *ñandé*.

El *oré* excluyente puede ser algo bueno cuando va acompañado de tolerancia. A menudo ha funcionado bien cuando los *oré* son, por ejemplo, partidos políticos que se adhieren a las reglas de juego de la democracia. Pero resulta problemático cuando la identidad excluyente convierte la diferencia con los grupos externos al nuestro en algo negativo, a tal punto que nos sintamos amenazados por un peligro real o imaginario que radica en la mera existencia de quienes son diferentes a nosotros. Los nazis disolvieron la distinción entre *oré* y *ñandé* al intentar hacer de Alemania el hogar de un *oré-como-ñandé* racial, creando un cordón sanitario/inmunitario alrededor de la población aria. El *oré* judío no encajaba en este cuadro, aunque su expulsión de la comunidad fue una de las condiciones de posibilidad de la identidad del *oré-como-ñandé* impulsado por los nazis. Una variante contemporánea del judío como otro inaceptable son los migrantes provenientes de países que el expresidente estadounidense Donald Trump catalogó de *shithole countries* (países de mierda), aunque su condición de excluidos y humillados no siempre resulta tan trágica como la de los internos en campos de exterminio nazis. Por eso discrepo de la tesis de Giorgio Agamben de que el estado de excepción encarnado en los campos de concentración nazis es el modelo analógico de las democracias liberales contemporáneas (Agamben, 2005). No lo es: con todas sus imperfecciones, las democracias realmente existentes no son comparables con algo como Auschwitz.

El resentimiento como fuerza política

Sin embargo, hay un *demos* que se nutre de las variantes menos virtuosas del *oré* excluyente. Me refiero al pueblo del resentimiento, que tiene una relación compleja, ambigua y en ocasiones hostil con el *ñandé* incluyente. ¿Qué es este resentimiento? La literatura a menudo usa la palabra en francés (*ressentiment*) para indicar algo en exceso de la definición lingüística del vocablo. En su sentido habitual, el resentimiento se refiere a una debilidad de carácter que conduce a expresiones de hostilidad hacia el objeto de la frustración. Es como alguien que alberga un enojo hacia inmigrantes porque un colega extranjero obtuvo el ascenso que creía que ella o él se merecía. Es una emoción negativa, cercana a la mezquindad. Políticamente, sin embargo, el resentimiento como *ressentiment* es además una emoción que puede convertir la frustración en una fuerza generativa. A veces es por una causa noble. En buena parte de las ocasiones no lo es, como no lo era la demonización del *oré* judío durante el nazismo.

El resentimiento fue un objeto de pensamiento para Friedrich Nietzsche, y posteriormente fue retomado por filósofos existencialistas. Nietzsche era despectivo acerca de sus implicaciones debido a que mediante él:

Se convence a los réprobos y desheredados de todas clases; se promete la bienaventuranza, el provecho, el privilegio a los postergados y a los humildes; se fanatiza a los pobres, a los pequeños, a los necios y mentecatos, para llenarlos de una insensata vanidad, como si fueran el sentido y la sal de la tierra (Nietzsche, 2000, pp. 142-143).

Agrega que el resentimiento da esperanza a los débiles que no la merecen, algo que “nunca puede llegar a despreciarse lo bastante” (2000, p.143). En la lectura que Gilles Deleuze hace de esta noción en Nietzsche, el resentimiento revierte una jerarquía natural en la que los espíritus más fuertes deberían dominar a los más débiles: el resentimiento es la victoria de los débiles que siguen siendo débiles incluso en su victoria. Para Nietzsche, dice Deleuze, el resentimiento:

Proporciona a la venganza un medio: medio de invertir la relación normal de las fuerzas activas y reactivas. Por eso, en sí, el resentimiento es ya una sublevación, es ya el triunfo de esa sublevación. El resentimiento es el triunfo del débil como tal, la sublevación de los esclavos y su victoria en tanto esclavos. (Deleuze, 2006, p.117)

Me resulta difícil aceptar esta visión casi aristocrática de lo que es el estado normal de las cosas. Se podría ignorar la calificación de los postergados y humildes como “necios y mentecatos” si viniera de alguien menos prestigioso que Nietzsche. Pero el prestigio pesa. Por ejemplo, nos reiríamos si alguien presentara un manuscrito al estilo de *Ecce Homo*, o si leyera en voz alta títulos de capítulos como “Por qué soy tan inteligente” y “Por qué escribo tan buenos libros”. Sabemos que no pasaría la revisión de sus pares y difícilmente conseguiría una editorial dispuesta a publicarlo. Pero no nos reímos porque el autor de *Ecce Homo* es Nietzsche, un nombre propio con una carga cultural, epistémica e histórica que nos predispone a leerlo porque lo escribió él. No es que yo mismo no lo admire, pero esa admiración también debe ser capaz de emular el gesto iconoclasta de Nietzsche, que nos invita a una lectura crítica de lo que propone cualquier pensador, incluyéndolo a él. En vez de despreciar al resentido bastaría con hablar del resentimiento como una actitud mezquina, pero sin olvidarnos de que, si bien puede engendrar un nosotros cuestionable, eso no impide que sea un nosotros políticamente eficaz. Más aún dado que el resentimiento es una posibilidad consistente, lo que sostiene el propio Nietzsche sobre el ser como devenir y por ende acerca de la naturaleza contingente de toda objetividad. Puede que no nos guste, pero si descalificamos a quienes abrazan ese resentimiento desde las alturas aristocráticas de los hombres superiores de Nietzsche, estaríamos renunciando a asumir una perspectiva política.

Una frase de Lewis Carroll de *A través del espejo* (1871) sirve para ilustrar lo que quiero decir con esto: “La cuestión”, dijo Humpty Dumpty, “es saber quién es el que

manda..., eso es todo”. La intención del enunciado “saber quién es el que manda” es bastante clara: pretende socavar la naturalidad del dominio y la fijeza de las posiciones de dominantes y subordinados. Puesto en términos nietzscheanos, una vez que los dados de las guerras de interpretación comienzan a rodar, nada garantiza cuál narrativa va a triunfar. Podemos querer que nos gobiernen los Nelson Mandela de este mundo, pero a menudo tenemos que sobrellevar a gente como Trump o Jair Bolsonaro de Brasil. Da la impresión de que, en sus observaciones sobre el resentimiento, Nietzsche pasó por alto las consecuencias de sus tesis sobre la primacía del devenir y la contingencia del ser porque quería validar el papel de la casta guerrera, individuos ejemplares que son precursores del superhombre. Otra explicación es que sabía muy bien (pues lo decía abiertamente) que los débiles podían ganar, pero esa opción le parecía repugnante.

El caso es que su triunfo sí importa. La “insensata vanidad” que el resentimiento le imprime a quienes describe como “los réprobos y desheredados de todas clases” puede hacerles indignos, pero su victoria significa que los hombres y mujeres superiores, vitales, los hombres de la medianoche que Nietzsche celebra como dignos de mandar, pueden ser derrotados por quienes ellos consideran sus inferiores. Insistir en su inferioridad no es un consuelo. En 2016 Trump ganó y el Comité Nacional Demócrata conspiró para que Bernie Sanders no fuera nominado; en Hungría Viktor Orbán fue reelegido varias veces; los británicos votaron por el Brexit; Bolsonaro se convirtió en presidente. La lista es larga. Reconozcámoslo entonces: el desprecio aristocrático de Nietzsche por quienes ve como indignos de su victoria no es indicativo de una visión política. Se parece más al voyerismo de las clases ilustradas que recurren a la ironía para convencerse a sí mismas de que su superioridad persiste incluso en la derrota. En su versión plebeya (pero igualmente impolítica) este consuelo pírrico se manifiesta en los memes y bromas que compartimos en redes sociales para sublimar nuestra impotencia frente a los vencedores. Si los hombres y mujeres superiores de Nietzsche han de actuar políticamente en medio de su fracaso, deben acompañar su actitud irónica con una voluntad de luchar.

Tenemos ya las herramientas para retomar lo que motiva mi interés por el resentimiento como dispositivo político, sea victorioso o no. Radica en que ayuda a configurar una de las posibles figuras del *demos* o pueblo que ha prosperado desde hace un par de décadas. Este pueblo del resentimiento viene con la carga de mezquindad y venganza que le asigna Nietzsche. Tiene además otros rasgos, entre ellos la desconfianza nativista hacia los inmigrantes; una percepción de los no cristianos como peligrosos; el desprecio a quienes son vistos como étnica, lingüística o racialmente inferiores; el temor de que la sexualidad no binaria y el empoderamiento femenino amenacen visiones conservadoras de la masculinidad; una idea de la familia tradicional

que se aleja de la realidad de gente que cuando forma pareja lo hace cada vez más tarde en la vida, que pospone la maternidad o la paternidad, que sigue viviendo con sus padres hasta una edad mayor, que revierte roles de género cuando los varones se encargan de la casa mientras sus parejas trabajan fuera, y un largo etcétera.

Un ejemplo de esto es el ya desaparecido Tea Party que surgió entre las bases del Partido Republicano de Estados Unidos luego de la crisis hipotecaria de 2008. Este partido, que no es partido sino una corriente conservadora que agrupaba a personas predominantemente blancas y cristianas, patrioterías, generalmente con escolaridad baja, en ocasiones racistas (muchos de ellos demonizaron a Barack Obama, su primer presidente afroamericano), desafiaron al *establishment* político con una agenda agresiva para reducir el gasto público y hacernos sospechar de la relevancia misma del gobierno (Lowndes, 2019, pp. 196-197). Al disolverse no desapareció, solo se reconfiguró como la derecha radical que actualmente domina en el Partido Republicano. Al ocupar cargos de representación popular, sus herederos impulsaron el recorte de impuestos de los más ricos, cuestionaron las políticas ambientales diciendo que el cambio climático no estaba comprobado y, como en su cosmovisión el mercado manda, veían a la atención médica como una responsabilidad de los individuos, no de gobiernos y programas de salud pública. En general, hicieron de la desvergüenza una virtud y los estadounidenses viven las secuelas de esa victoria, que también fue la de Trump en 2016. El Tea Party articuló un pueblo del resentimiento para desafiar el *statu quo*. No lo hizo para ampliar los límites de lo posible, sino para impulsar una política excluyente.

Política emancipatoria vs. política redentora

El resentimiento del Tea Party y de otros seguidores de Trump fue también una expresión de frustración por las ansiedades provocadas por la vida en un mundo menos seguro, menos blanco, menos cristiano y más inestable en cuestiones como los roles de género o la disponibilidad de empleo bien remunerado. El resentimiento tuvo un papel positivo para aglutinar a esta coalición de inconformes. Trump lo alimentó y se posicionó como el vehículo capaz de expresarlo públicamente. Muchos de sus partidarios fueron víctimas del capitalismo rentista, pero quedaron atrapados en una desconcertante negación del daño que les infligían las propias fuerzas de mercado. Miraron en otra dirección para explicarse a sí mismos la pérdida de puestos de trabajo causada por el libre comercio a nivel global, la deslocalización de plantas industriales, la innovación tecnológica o la obsolescencia de algunas ocupaciones y sectores de la economía. Su debilidad en la victoria fue confundir el veneno con el remedio. Querían la salvación, sin importar cómo y sin contemplar quiénes podrían verse perjudicados, incluso si la

salvación a través del mercado no era más que un espejismo. Esto ayuda a comprender por qué un *demos* del resentimiento puede enarbolar las causas de los *oré* de etnia y religión, incluso el de clase, y a la vez desestimar lo que le pueda ocurrir al *ñandé* ciudadano con tal de que las cosas mejoren para su propio *oré*. Tal es así que los miembros de la coalición que llevó a Trump al gobierno pusieron la reducción de la pobreza y la igualdad racial en los últimos lugares de sus preferencias, un poco por encima de combatir el cambio climático, siendo la restricción de la inmigración su preocupación principal (Eakins, 2017). Quisieron remediar su situación a través de la redención, no la emancipación.

Una política emancipatoria comparte con las narrativas de redención un deseo por contar con un remedio secular. Pero la emancipación implica algo más que esto. Lo principal es la inclusión, que supone una dosis de empatía con los demás: la emancipación tiene sus raíces en la búsqueda moderna de la universalidad no como objeto filosófico sino como indicador de que los reclamos igualitarios son para todos a pesar de que ese *todos* sea solo una idea reguladora. Otra cosa que caracteriza a la emancipación es la relación con lo imposible, entendido como algo que puede parecer inviable en el campo de experiencia actual y, sin embargo, mueve a la gente a actuar como si pudiera suceder. Por ejemplo, exigir democracia en regímenes autoritarios o la igualdad de género en contextos patriarcales. La emancipación también conlleva una polémica sobre si las relaciones sociales existentes facilitan o no una mayor libertad, igualdad o solidaridad, y si un mundo mejor es posible. Aquellos que dicen que el orden existente es suficientemente bueno no se plantean la emancipación. Otros, que piensan que no vivimos en el mejor de los mundos pero que las probabilidades de cambiarlo son escasas, expresan una postura normativamente decente (más igualdad es buena) pero políticamente irrelevante pues no hacen una puesta en acto de esa postura. La emancipación combina la crítica de las relaciones sociales existentes con el actuar para cambiarlas. Quienes lo hacen pueden fracasar, pero habrá habido política emancipadora incluso en el fracaso.

La inclusión, la apuesta por lo imposible y la polémica son marcas distintivas de una política emancipadora. La emancipación toma el *We, the people*, en el sentido del *ñandé* fuertemente ecuménico impulsado por la Revolución Francesa. Es un nosotros transversal a clases, géneros y razas. Una de sus representaciones icónicas es “El pueblo unido jamás será vencido”, una canción asociada con el gobierno socialista de Salvador Allende en Chile y utilizada como himno de la resistencia a la dictadura de Pinochet. Hoy se canta en protestas contra la injusticia y por la igualdad en diferentes partes del mundo. Es el pueblo en el sentido de *ñandé*. Pero la emancipación también es

compatible con el *oré* cuando este no está encerrado en una demanda tribal. Jacques Rancière lo propone haciendo referencia al griego en vez del guaraní. Para él, inmigrantes, mujeres y otros *oré* se constituyen como *demos* y se embarcan en una política de emancipación cuando afirman que su igualdad ha sido perjudicada por la discriminación y montan una disputa para verificar la universalidad de la igualdad. No es la igualdad de algunos a expensas de otros, sino la igualdad de cualquiera con cualquiera, lo cual hace que la exclusión sea vista como un daño a ese piso igualitario (Rancière, 2000, pp. 145-146). Los *oré* de Rancière son ecuménicos y compatibles con la emancipación en la medida en que buscan ser tan iguales como los demás, no a expensas de ellos.

La redención o salvación tiene algunos visos de similitud con la emancipación, pero hay mucho que separa a una de otra. En vez de la universalidad de la igualdad, como la que proponía Rancière en su visión emancipadora de la política, la redención funciona como la forma política de los *oré* excluyentes (nativistas, supremacistas raciales, etc.) que a menudo, pero no siempre, conciben al *demos* como *ethnos*. Michael Oakeshott nos da sus coordenadas. Para ello distingue dos estilos de hacer política en la modernidad europea, el del escepticismo y el de la fe. Nos interesa el segundo, al que define como un esfuerzo humano para lograr la salvación sin la intervención de la divina providencia, y generalmente dejando de lado los escrúpulos (Oakeshott, 1998, pp. 50-88). Los jacobinos son su arquetipo. Margaret Canovan prefiere hablar de redención en vez de fe, en parte por las connotaciones religiosas que tiene esa palabra, y la entiende como “la promesa de un mundo mejor a través de la acción del pueblo soberano” (Canovan, 1999, p.12).

La fe o redención son un punto de partida para entender la salvación que busca el *demos* del resentimiento. Pero quiero hacer tres precisiones al argumento original de Oakeshott para entender un poco mejor cómo funciona la redención. Primero, si bien la salvación es una apertura a la promesa de un mundo mejor, es posible que el adjetivo *mejor*, al igual que en *We, the people*, no incluya a todas las personas, y ni siquiera a la mayoría de ellas. La falta de escrúpulos hace de la redención algo más egoísta que la emancipación porque a veces nuestra redención no contempla la de otros. Segundo, hay que preguntarse si la ausencia de escrúpulos es una característica ineludible de la redención. Pienso que no. Bastaría con decir que la ausencia de escrúpulos es parte de la estructura de posibilidades de esta política, con lo cual el ser inescrupuloso cae dentro del campo semántico de la redención sin estar agobiado por el peso de la necesidad: *puede* haber una política de redención que no sea inescrupulosa. Por último, si bien es cierto que la redención implica una noción secular de salvación, ¿por qué debemos

excluir la religión de todo esto? El oxímoron resultante de una combinación de elementos seculares y religiosos es consistente con lo que plantea Oakeshott siempre y cuando tengamos claro que toda narrativa redentora se entiende como acción mundana, no como salvación en el sentido escatológico de la intervención de la divina providencia.

Una política redentora persigue una solución mundana para los problemas reales o imaginarios de la existencia de un colectivo. Puede basarse en una narrativa religiosa o no, puede ser escrupulosa o inescrupulosa, y su invocación del pueblo soberano puede abrazar la inclusión o defender la exclusión de algunos. El pueblo del resentimiento surge siempre que hay una política de redención que es principalmente (aunque quizás no solo) excluyente. La propuesta del Tea Party de achicar el gobierno y bajar los impuestos a los ricos se hizo a expensas de quienes han sido los daños colaterales crónicos del mercado. Entre ellos, los asalariados que perdieron ingresos y empleos por las ventajas comparativas que ofrecía la reubicación de empresas en Asia y, más dramáticamente, los adultos mayores, enfermos y grupos vulnerables como los menores en situación de calle. Lo hicieron a sabiendas de que muchos de sus miembros son también víctimas del mercado. Ello hace muy tentador explicar su acción como resultado de la ignorancia o de la falsa conciencia, pero no podemos hacerlo pues sabemos que ese tipo de explicación nos empujaría a adoptar una postura intelectualista, la de ya conocer cuál es la conciencia correcta de la gente. Lo que es claro es que la acción colectiva emprendida por el Tea Party apuntaba a la salvación de un nosotros excluyente de otros. Fidesz, el partido de la derecha radical que gobierna en Hungría, nos ofrece un ejemplo más claro de la exclusión: concibe la salvación como algo privativo de la etnia magiar, con lo cual excluye a los inmigrantes, algo tan inescrupuloso como la visión de la redención a partir de la verdad revolucionaria única que impuso el Khmer Rouge en Camboya en la década de 1970. En ambos casos, de Hungría y Camboya, hay salvación a expensas del sufrimiento de los excluidos. Los *Gilets Jaunes* (Chalecos Amarillos) en Francia, en cambio, ilustran una política redentora que puede ser violenta pero escrupulosa, y también emancipadora a través de su reivindicación de la universalidad de la igualdad. Lo mismo vale en el caso de la teología de la liberación y su opción preferencial por los pobres en América Latina: es formalmente religiosa, y con ello hay un elemento escatológico, pero aborda la injusticia de la igualdad de los desposeídos como una cuestión de alivio mundano, no de salvación divina. En suma, podemos tomar como regla general que la redención es más *oré* que *ñandé* cuando se resta importancia a las pretensiones de universalidad de la igualdad.

La desvergüenza, el sesgo de confirmación y el pueblo del resentimiento no son nuestro destino, pero sí hay que tener presente que son una realidad que cohabita con

las políticas de la igualdad. En vez de lamentar las victorias de los resentidos o asumir una actitud irónica y aristocrática hay que buscar maneras de resistir la desvergüenza para romper con la redención particularista y embarcarnos en políticas de emancipación.

Referencias

1. Este artículo retoma y desarrolla la última sección de mi trabajo "Politics, shamelessness, and the people of *ressentiment*", publicado en el libro editado por Matilda Arvidsson, Leila Brännström y Panu Minkkinen, *The People: Popular Rule, Constitutional Law, and Politics*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2020, pp. 8-23. Fue reelaborada para este número de *Heterotopías*.

Bibliografía

Agamben, G. (2005). *State of Exception*. Chicago: The University of Chicago Press.

Arditi, B. (2015). The People as Re-presentation and Event. En Carlos de la Torre (Ed.), *The Promise and Perils of Populism* (pp. 92-112). Kentucky: University of Kentucky Press.

Canovan, M. (1999). Trust the People! Populism and the Two Faces of Democracy. *Political Studies*, 47(1), 2-16.

Deleuze, G. (2006). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

Ekins, E. (2017). The Five Types of Trump Voters. Who They Are and What they Believe. Recuperado de <https://www.voterstudygroup.org/publication/the-five-types-trump-voters>.

Lowndes, J. (2019). Populism and Race in the United States from George Wallace to Donald Trump. En Carlos de la Torre (Ed.), *Routledge Handbook of Global Populism* (pp. 190-200). Londres: Routledge.

Nietzsche, F. (2000). *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf.

Oakeshott, M. (1998). *La política de la fe y la política del escepticismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rancière, J. (2000). Política, identificación y subjetivación. En Benjamín Arditi (Ed.), *El reverso de la diferencia. Identidad y política* (pp. 145-152). Caracas: Nueva Sociedad.

Wodak, R. (2019). Entering the 'post-shame era': the rise of illiberal democracy, populism and neo-authoritarianism in Europe. *Global Discourse*, 9(1), 195-213.

Fecha de recepción: 9 de febrero de 2021

Fecha de aceptación: 26 de marzo de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



VIVIR LUCHANDO*

LIVE FIGHTING

“La lucha es como un círculo, se puede empezar en cualquier punto, pero nunca termina”
Subcomandante Marcos (Ejército Zapatista de Liberación Nacional, 1957).

*Por Vecinxs de Esquel que integran el movimiento NO A LA MINA. Texto colectivo escrito en Esquel, Chubut, abril 2021.

En Esquel, pueblo cordillerano de Chubut, hace casi dos décadas que se resiste la instalación de proyectos de megaminería. La resistencia es protagonizada por la comunidad que ha desarrollado diversas estrategias para ponerles límites a los sucesivos intentos de avanzada extractivista que las grandes corporaciones mineras transnacionales y los diferentes gobiernos han impulsado sistemáticamente, en un asedio que parece no tener fin. Las principales estrategias de organización han sido y siguen siendo: *la asamblea*, un espacio horizontal y de participación voluntaria de personas de la comunidad que se interesan por organizarse y generar acciones para resistir y avanzar en las prohibiciones de la actividad minera a gran escala; y también *la movilización callejera* sostenida, masiva y pacífica que se repite todos los días 4 de cada mes, desde el 4 de diciembre de 2002, y cada vez que la coyuntura se vuelve crítica y resulta necesario expresar un mensaje popular ante el poder político-minero de turno.

Así que esta lucha que se inició en el año 2002, cuando un puñado de vecinxs descubrieron lo que traerían las mineras si se instalaban en el pueblo, se ha ido transformando en un movimiento popular que hace historia, que se expande territorial y temporalmente, que se va transformando junto con lxs actores que lo protagonizan, que se suman o dejan de estar, que crecen y envejecen y que son atravesadxs por el devenir de los sucesos de las diferentes embestidas mineras y sus resistencias.

Ahora bien, si afinamos la mirada y el oído, si nos detenemos a observar a algunas de esas personas que hace tantos años están resistiendo y participan activamente en asambleas, marchas y movidas, podemos ver otra escala del movimiento: están los cuerpos, los sentimientos, las palabras de quienes encarnan la lucha. Entonces, surge la pregunta: ¿CÓMO ES (O QUÉ SIGNIFICA PARA CADA UNO/UNA) VIVIR RESISTIENDO AL EXTRACTIVISMO EN ESQUEL, EN CHUBUT, EN LA PATAGONIA REBELDE?

La primera que cuenta su experiencia es la incansable Nina: “Hay días que te parece que no podés más, hay otros que te dan unas energías que te llevás el mundo por delante, y así durante 18 años. Antes con mi esposo, ahora sola, y sigo y sigo y sigo”. En relación con las marchas, recuerda: “Habré faltado a cinco marchas en estos 18 años, pero hubo épocas en que éramos 10 marchando”. Y lo empalma con el momento actual y su modo de involucrarse activamente:

¡Hoy hay que estar más que nunca! ¡La arremetida minera es impresionante! Nos pagan las jubilaciones y pensiones con dos meses de retraso, pero seguimos... En cada acción que se propone, en el localito donde vendemos las remeras, los mates, los calcos. Comprando para reponer, administrando los fondos. En fin, en lo que sea necesario ahí estamos. Es mi compromiso, mi decisión. Hasta que den las fuerzas seguiré. ¡Jamás pasarán! ¡Sí al Agua pura, al Aire limpio y a la Tierra productiva!

Nilda, otra vecina que lucha desde los inicios, comparte sus reflexiones y las vincula con la salud:

En 18 años hubo y hay momentos de euforia, de ira, de satisfacción, de temores y más. El no a la mina ha sido, en un punto, para mí motivo de arraigo y también una lente para mirar el mundo. Y en cada momento, y por sus lazos con los momentos personales y familiares, esa lente hizo foco en distintas caras de ese mundo o lo miró con lentes superpuestas o intercambiables. Nada modifica la convicción. Siempre sale fortalecida. Si tuviera que hacer una analogía, y a riesgo de que no sea muy feliz, diría que vivir luchando contra la megaminería es como que te diagnostiquen una enfermedad crónica, seguís un tratamiento, das batalla, a veces ganás, a veces la enfermedad recrudece y tenés que modificar el tratamiento... Como sea, te cuesta salud. Seguramente esta mirada está teñida por el contexto de pandemia y la necesidad de gestar alegrías, pero hoy me resulta inevitable pensar en esos términos.

Cristina describe su percepción desde la ambivalencia: “Sentimientos encontrados. Cansancio, impotencia, pero a la vez solidaridad, energía colectiva, orgullo compartido. Crecimiento interno, aprendizajes profundos”. Y en relación con la vinculación entre el plano territorial y las subjetividades que se entranan en la lucha agrega:

Se habla de la Patagonia como un territorio solitario, con parajes alejados, pequeños y climas extremos. Algo de cierto hay, pero, tal vez por eso, se logra una sensación muy fuerte de pertenencia y protección del lugar, entendiendo lo imperioso de dicha protección. No protegemos para nosotrxs nomás, sino para todxs.

Y aporta además una observación muy interesante sobre la complejidad de la lucha:

No obstante, no es una lucha colectiva idílica. En la calle nos encontramos defendiendo el territorio con muy diversas miradas y sentires. Como en todas partes, hay diversas situaciones que hacen que salgamos a marchar o hacernos oír: salarios, infraestructura, derechos de los pueblos originarios, represiones, extractivismo (específicamente contra la megaminería). Todas ellas se relacionan o pretenden lograr finalmente el saqueo por parte de las megaempresas.

Y ¿cómo es vivir con esa complejidad?, Cristina responde:

Personalmente, con una mixtura de sensaciones y sentimientos: cansancio, bronca e impotencia ante cada nuevo atropello, pero también, orgullo, por la energía colectiva que se genera para responder contra el ataque. En esta Patagonia, que habito hace 26 años, siento profundos aprendizajes que me ayudan a ampliar mi mirada y a crecer con otrxs, en el respeto a la diversidad. Es difícil mantenerse indiferentes.

Corina se detiene en lo que implica “vivir luchando”:

Las luchas son metáforas de confrontación, combate, batalla; no solo se comparten sentidos sino también consecuencias. Las luchas ensucian, cansan, duelen, lastiman, dañan, aunque se ganen, aunque sean justas y se elijan. El paso del tiempo en esta lucha vuelve muy ardua la resistencia. Esxs vecinxs que le dedican mucho tiempo, energía y esfuerzo de su vida eligen la lucha con pasión y entrega, pero también sufren las consecuencias, cada unx de modo distinto, obviamente; pero por eso el paso del tiempo va enseñando a regular las fuerzas, a apoyarse en la trama colectiva y a reconocer los propios límites. Ese es para mí un punto de madurez que he descubierto: aprendí a estar como y cuando puedo, y no puedo siempre porque laburo y batallo en otros espacios también, porque estoy criando hijos, porque tengo que cuidarme y cuidar a mi familia, porque afortunadamente hay compañerxs que están por mí. Pero cuando hace falta y puedo, me entrego por completo, me enciendo intensamente y observo que les pasa algo parecido a mis vecinxs y compañerxs: es como si el espíritu de la lucha nos atravesara y conectara. En los momentos bravos se nos enciende la bravura, nos transformamos en una especie de gigante que se planta y estremece.

Marta, una de las precursoras de esta historia, una de las profesoras que desconfió de los mineros y se puso a investigar, con la ineludible esperanza y luciendo la sonrisa que la caracteriza, dice:

Hace casi dos décadas que luchamos contra la megaminería. Inicialmente investigando y difundiendo. Luego participando de marchas y acciones contra la megaminería... ¡Y seguimos! Siempre supe que "el oro sigue allí y la codicia también", así que consideré que esta lucha es para toda la vida. Hoy en día somos muchos en las calles de toda la provincia, fruto de las acciones emprendidas. Vecinos que sabemos perfectamente por qué defendemos el agua, la tierra y la dignidad de nuestros pueblos. Vecinos informados y convencidos, ¡vecinos libres! Cada vez hay más jóvenes y eso me da mucha alegría. ¡Estoy feliz de ser parte de este pueblo chubutense! ¡Feliz de marchar codo a codo en defensa de la vida!

Las vecinas que aportaron sus experiencias rescatan los aprendizajes, las convicciones, la felicidad, el orgullo, la alegría, la necesidad de seguir andando de modo colectivo, pese a las penurias y las adversidades. Sin dudas, las dificultades agotan, pero hay que encontrar fuerzas en los objetivos que dieron origen a esta lucha para seguir sobreponiéndose, hay que seguir por y gracias a esxs pibes que pueblan las marchas. La masiva y protagónica participación de jóvenes insufla energías renovadas al movimiento¹, al mismo tiempo que pone en evidencia cómo esta lucha ha dejado huellas en la subjetividad de las nuevas generaciones de esquelenses. Como expresara Nehuén, un joven que creció junto con la lucha del pueblo: “en Esquel, la mejor escuela fue la calle”. Y como dijo Marta, “así seguimos”: enseñando, aprendiendo y luchando con nuestros cuerpos en la calle, de pie como las montañas que defendemos.

Referencias

1. Recomendamos la lectura de los testimonios de jóvenes que han crecido a la par y forman parte del movimiento NO A LA MINA recogidos en el libro: Arazi, D. C. (2015) *Jóvenes a cielo abierto: construcción de identidades juveniles a diez años del proceso NO A LA MINA en la ciudad de Esquel*. La Plata: Malizia.

Fecha de recepción: 26 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 26 de mayo de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



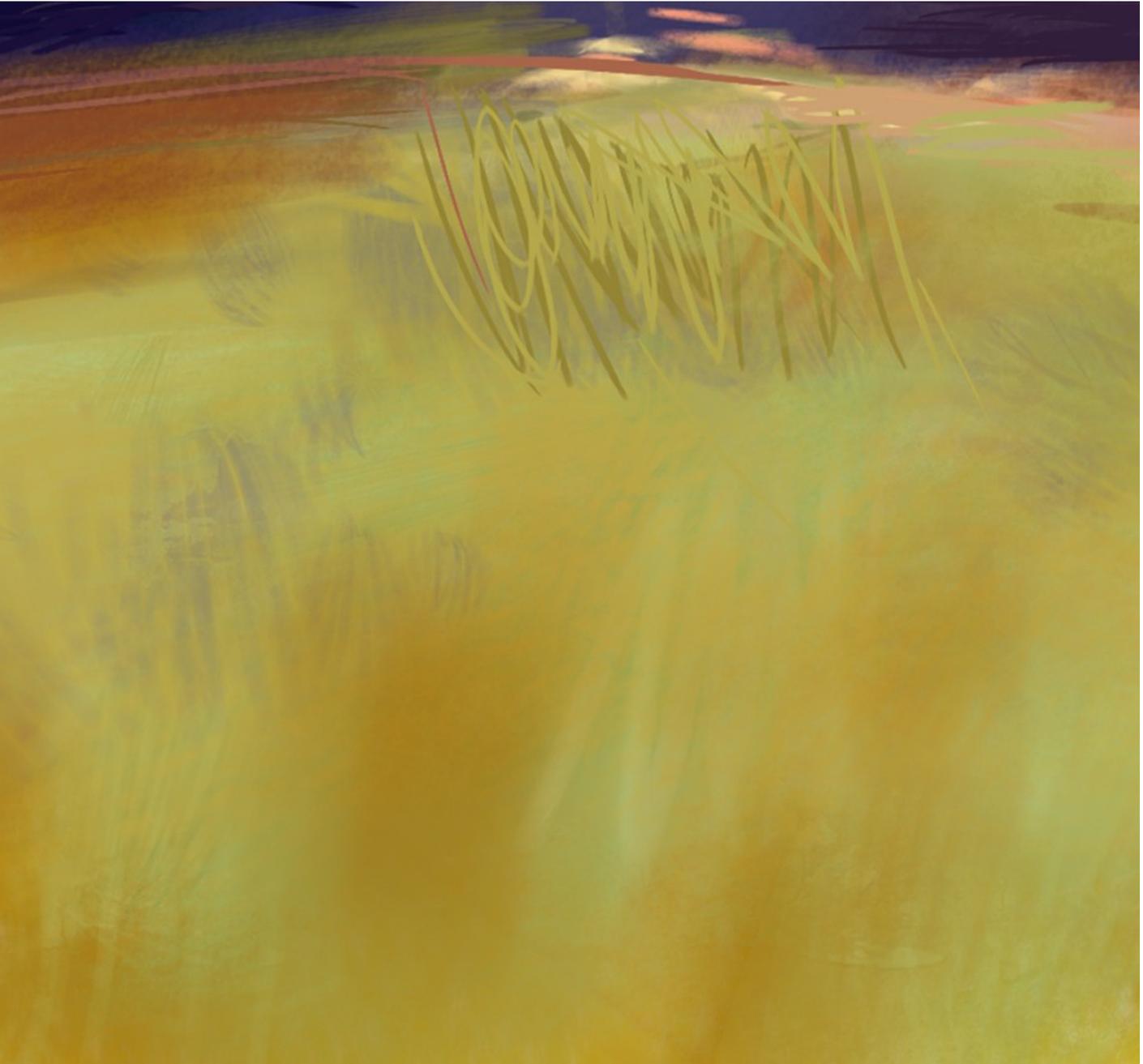
**[hetero-
típicas]**

Revista del área de estudios
críticos del discurso

20
21

V4 N° 7

Reseñas



LA LIBERTAD Y SUS DEFENSAS: TODOS LOS ESCENARIOS AL SUR

LIBERTY AND ITS DEFENSES, ALL STAGES IN THE SOUTH

Acerca de Cancellier, A. y Barchiesi, M. A. (Eds.) (2020). *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. Argentina, Chile, Uruguay*. Padua: Cleup.

“Desembalá la memoria, que no hay cosa que no sirva
te va a servir lo amarrado y lo que anda a la deriva”

(Ferro, 2014, p.84)

La publicación en 2020 de una obra con las características de compendio no tiene otro modo de recepción que la celebración; la celebración del estudio, la celebración de la palabra y la celebración de la memoria. *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. Argentina, Chile, Uruguay* es el tercer volumen de la colección *Lingue Linguaggi Politica* publicado por Cleup, bajo la edición de Antonella Cancellier y Amalía Barchiesi, en la que se reúnen treinta trabajos de investigación y análisis sobre una amplia gama de hacedores teatrales, *performers* y artistas de los países enunciados en el título. Tal como sostiene una de sus editoras (Cancellier, 2020, p.16), la publicación de este volumen celebra los 800 años que en 2022 cumplirá la Universidad de Padua, y qué mejor que hacerlo a través de una propuesta dedicada y comprometida con las formas de la resistencia y la libertad. El volumen publicado en diciembre de 2020 (pandemia mediante) es un río que en constante movimiento incita a mirar hacia dentro de textos y de los acontecimientos de las escenas teatrales/artísticas argentinas, chilenas y uruguayas.

La universidad de Padua, en este volumen, edita y saca a la luz los cuantiosos trabajos de investigadores e investigadoras del Cono Sur que vuelven presente una amplia gama de hechos escénicos particularmente acontecidos en las post-dictaduras, replicando y celebrando que hace 800 años estudiantes y profesores la fundaban en pro de la libertad; “libertad de pensamiento y de opinión, de acción y de palabra” (Cancellier, 2020, p.16). Este, el tercer volumen de la colección, reproduce y embandera los estandartes de memoria y libertad; como los hacedores y protagonistas que en las post-dictaduras volcaron al arte su lucha, pensamiento y testimonio, la publicación redobla lo heroico y colabora en la

consolidación de la resistencia del teatro, la escena, (todos) sus actores e investigadores que aquí se hallan reunidos, citados y analizados.

Así como los hacedores de la escena encararon y encarnaron la búsqueda de la libertad, el valor testimonial y el rescate de la memoria en las prácticas, producciones y *performance*, tiempo después de las últimas dictaduras cívico militares en los países de Argentina, Chile y Uruguay, investigadores ponen en relieve y vuelven a presentarnos esos hechos que marcaron hitos para el acontecer teatral de los países del Cono Sur y para la cultura general. Entonces, sucesos doblemente acontecidos: ocurrieron los teatrales —de manera situada, con diversas estéticas, con formatos de los más disímiles— y vuelven en forma de objetos de estudio; ocurrieron los textuales —con narrativas testimoniales, formas ensayísticas e investigaciones doctorales— y vuelven conjugados como compendio. Ambos resonadores y memorias del periodo terrible de las dictaduras que marcaron los devenires de los tres países y de Latinoamérica en general, y del prolífero campo investigador que posee la región en relación a la materia.

Las características de compendio se hallan dadas en relación con la temática que agrupa los textos y a una forma de organización/edición/curaduría que proponen las editoras de los materiales. La amplitud del título en relación con los sucesos escénicos permite desde un primer momento pensar y concebir la escena extendida: como teatro, como práctica teatral, como hecho social, como acontecer didáctico, como *performance*, como testimonios... La teatralidad extendida y analizada en obras, dramaturgias, artes visuales, acciones sociocreativas, artes digitales, entre otras.

Las editoras cumplen un papel de curaduría de los textos publicados al proponer su organización bajo los apartados “Paradigmas de la dramaturgia”, “Prácticas y artes performativas”, “Archivos, museos, montajes y territorios artísticos liminares”, “Expresiones y figuras emblemáticas del teatro” y “Experiencias desde afuera”. Cada bloque reúne trabajos de investigación, ensayos y/o testimonios que agrupados bajo los subtítulos mencionados adquieren, además de su valor intrínseco de investigación, el valor relacional en virtud de ser leídos en esa grupalidad. La organización descrita aparece como un itinerario de lectura a través del cual enfocar ciertos aspectos y poder desembocar en otros. Leer y leer en relación es la invitación que se multiplica a cada paso en la propuesta del volumen. Cada trabajo despliega el análisis de una particularidad escénica que fue presentada en un lugar concreto, en un contexto particular, con la bibliografía en que cada investigador basa su recorrido, con fichas técnicas cuando es necesario e imágenes, con

fragmentos de obras en algunos casos: cada página es una apertura a nuevas páginas (comprendidas en el volumen y más allá también).

La lectura de “Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques...” no puede dejar a nadie quieto, estático. La amplitud de dimensiones que acoge y desarrolla el libro no permite que nos quedemos al margen de las experiencias estéticas, políticas, poéticas mencionadas ni que concibamos las disciplinas enclaustradas en sus prototipos. Podemos leer como investigadores, podemos leer como hacedores, podemos leer como interesados, podemos leer y volver la obra como un material de consulta constante para diversos ámbitos y quehaceres, ya que esta nos incita a recorrer el camino de cada práctica particular para seguir alertas, para continuar denunciando, conociendo y profundizando (el quehacer, el pasado, el arte y la memoria): recordar, insistir, ahondar, releer, repetir para que no se repita.

La presentación que precede a los textos agrupados en los cinco apartados mencionados resume los temas trabajados en cada artículo, lo que resulta útil y agiliza la lectura y el encuentro con el material que cada uno desee leer, funcionando como un índice ampliado ya que no todos los títulos proponen el nombre de las obras que analizan, las fechas de publicación o los hacedores contemplados en el análisis. La multiplicidad de investigadores recopilados, universidades¹ donde se llevan adelante investigaciones de cada ámbito, hacedores teatrales, *performers*, dramaturgos, obras y sucesos escénicos y artísticos hace necesaria una síntesis que permita presentar tal compendio: para que interesados, estudiosos o investigadores conozcan y se acerquen a la obra.

En “Paradigmas de la dramaturgia”, el testimonio de Griffero Sánchez y los ensayos Barría y Saba proponen un panorama de Chile y Argentina en relación con la escritura dramática, con las concebidas desde el espacio y con los momentos que atravesó la enseñanza de la misma en Buenos Aires, Argentina. El título del bloque inicial propone una mirada curatorial sobre las escrituras teatrales post-dictadura en sus vertientes testimoniales y alegóricas y los modos en que estas además tomaron cuerpo en las prácticas de enseñanza.

Los trabajos iniciales analizan las escrituras que confrontaron a las construcciones de realidad imperantes en los momentos históricos en que surgieron y, además, posibilitan la apertura al análisis de las dramaturgias más contemporáneas, por lo cual sostenemos con Griffero Sánchez (2020) que:

... el eje del conocimiento ha constituido su razón de ser, entendiendo que tanto el saber, como las artes, transitan por múltiples dimensiones que la transforman y la intervienen de acuerdo a las memorias que sobreviven, las ficciones sociales imperantes de una historia, los planteamientos que elaboran las presuntas “verdades” de nuestro existir. (p.32)

En el apartado “Prácticas y artes performativas” encontramos un recorrido amplio post-dictadura de prácticas teatrales *convencionales*: puestas, obras, textos; y de prácticas ampliadas, novedosas, liminares: memorias, testimonios, biodramas, punk performativo, murgas, *performance*, intervenciones. Los textos presentes configuran un bloque híbrido sobre la escena, dando cuenta, como sostiene Kartún (2014), que

... el teatro de este siglo es, efectivamente, una Gestalt, que comprobó el poder de la mixtura híbrida. Con la danza desde Pina Bausch, con la política, desde Brech, desde la plástica desde Kantor, o con la antropología desde Book-o Barba; el teatro se apareó con quien pudo. (p.30)

En el recorrido que nos propone el segundo bloque del libro, muestrario y análisis en profundidad de tan variado espectro, se da cuenta de las movilidades necesarias en la escena cultural post-dictadura para proponer modos, los que sean, para hablar, mostrar, recordar y seguir recordando.

La organización, conjunción y publicación de los textos reunidos posibilita además de una mirada sobre los hechos particulares, una potencial sistematización y avance sobre los estudios. Esta colaboración quizá es fundamental sobre el tema ya que la falencia en la sistematización ha sido requerida:

La producción teatral que se puede leer en relación con el tema de la memoria es vastísima. Es lógico entonces que existan muchos estudios sobre esos fenómenos. Los trabajos que hacen aportes para acercarse a los procesos de rememoración de las generaciones de post-dictadura (entre otros, de la Puente, 2015; Verzero, 2011; Mauro y Leonardi, 2011) se han visto estimulados por la visibilidad que adquirió el problema en los ámbitos de la nueva narrativa y el nuevo cine. (Abraham, 2017, p.49)

La posibilidad que brinda este apartado de acceder al análisis de casos particulares: una obra, un hecho, una intervención, no se agota en la lectura, servirá para continuar investigando acciones y prácticas y sistematizando una mirada común sobre las características culturales escénicas de los países del sur y sus teatralidades posteriores y contemporáneas.

En “Archivos, museos, montajes y territorios artísticos liminares” se proponen textos que ahondan en el análisis artístico, político, social, emocional, individual y colectivo de acontecimientos artísticos culturales de irrupción y denuncia. Este bloque propone experiencias diversas y vinculadas con áreas artísticas: audiovisuales, museos y literatura. El apartado propone desmontajes, análisis críticos, genealogías y ensayos relacionados con lo testimonial y la memoria. Se trata de manifestaciones/puestas en escena que presentan la problemática de la restitución de los restos de los desaparecidos en Chile, muestras/instalaciones de fotos del periodo de desapariciones forzadas en Córdoba, Argentina (abiertas al público/espectador), videos con formato de denuncias/documentales, obras que exploran las estructuras de museo como dispositivos escénicos, la danza como recurso de memorias en los cuerpos, una genealogía del género musical relacionado a figuras políticas y culturales, teatro independiente, teatro en las cárceles, *performance* en hospitales, poesía de las infancias sobre los procesos dictatoriales... un recorrido por demás rico en experiencias que buscan y logran, que intentan y sostienen la memoria del horror. Todo lo anterior creemos que se encuentra expresado en el siguiente fragmento del bloque por Magrin (2020):

Las invenciones, las prácticas socio-discursivas (re)configuradas en diferentes países y momentos históricos frente a las violencias y exterminios desplegados por los Estados, han estado atravesadas por trabajos de memorias, como demanda, como política y como deseo. En Argentina, las movilizaciones y marcas en el espacio público, los testimonios, performances, políticas, fotografías, audiovisuales, monumentos, leyes, archivos, estudios, pedagogías y lugares constituyen algunas de las formas y superficies de las memorias del terrorismo de Estado. Memorias palimpsesto en tensión y articulación entre prácticas instituidas e instituyentes, en temporalidades fulgurantes. (p.330)

En “Expresiones y figuras emblemáticas del teatro”, los textos abordan diversos tópicos presentes en las obras de reconocidas figuras de la escena teatral. Solo al enumerar algunos temas y los referentes sobre los que se realizan los análisis, aparece el valor del apartado y el interés tanto para el conocimiento de las obras y sus análisis como para la continuación del estudio sobre las poéticas particulares de cada uno de ellos. De Pavlovsky se analiza la memoria, especialmente en la obra “Rojos globos rojos” como punto de inflexión de toda su historia poética. En Veronese, lo siniestro en relación con la identidad y la violencia. Se analizan diferentes obras de Ricardo Monti como revisión histórica del dramaturgo. Piezas teatrales testimoniales, de Jorge Díaz y Arístides Vargas. La terquedad de Spregelburd. Dramaturgia de Lola Arias, especialmente “Mi vida después”

y “El año en que nací”. Sobre la dramaturga Susana Palomas y la lucha en escena y fuera de ella. Y sobre Nora Fernández sus obras “El taller” y “Liceo de señoritas”.

En este bloque específicamente teatral, se profundiza en el papel de la memoria en cada hecho teatral de gran implicancia en la post-dictadura. Como sostiene Bogart, “la memoria desempeña un papel enorme en el proceso artístico, lo que cada espectáculo dice está dando cuerpo a un recuerdo” (2008, p.98) y, parafraseándola, es tarea de cada artista redescubrir/reescribir los supuestos que hereda tanto como las ficciones inventadas con el objetivo de crear nuevos paradigmas para el futuro (Bogart, 2008, p.98).

En el apartado final “Experiencias desde afuera”, se propone un único texto en el que Carlos Liscano da cuenta de cómo fue su proceso de escritura de obras de teatro siendo un escritor uruguayo en Estocolmo y testimonia qué lugar sintió ocupar en su tierra natal y cuál no.

El impulso por revisar y visitar la historia reciente de dictaduras en los países del Cono Sur es constante y se reitera innumerablemente en las artes, en la escena, y en la literatura. Para esto, los hacedores se han valido de géneros, procedimientos y formatos; este libro se vale a la vez de diferentes escrituras, modos de abordaje y diversos análisis para ponerlos ante lectores interesados, investigadores del área y para los mismos hacedores, ya que la recopilación y edición del volumen presenta acontecimientos conmovedores y a la vez textos potentes sobre ellos.

Para concluir, sostenemos con Brownell (2020) que este libro está a disposición de quien pudiera tener interés por profundizar en el estudio de algún caso particular, pero sobre todo ofrece una perspectiva sobre propuestas preliminares, de conceptualización y contextualización de una experiencia que ha tenido una gran incidencia en la expansión de las prácticas artísticas, de memoria, biográficas y documentales en el teatro reciente (Brownell, 2020, p.154).

La obra con características de compendio promueve una concepción de memoria no individual y única, sino “como el producto del esfuerzo y trabajo colectivo” (Blejmar, 2020, p.14).

Referencias

1. Las instituciones que cobijan las investigaciones reunidas son: Universidad de Chile, Universidad de Buenos Aires —Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (CONICET)—, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto Nacional de Bellas Artes, Facultad de Filosofía y Letras —Instituto de Artes del Espectáculo—, Universidad Nacional de Avellaneda, Universidad de San Martín

—Instituto de Altos Estudios Sociales—, Universidad Nacional de Córdoba —Facultad de Filosofía y Humanidades—, Universidad Nacional de Tucumán, Universidad de Vigo —Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay—, Universidad de la República, Instituto Nacional de Bellas Artes (Uruguay), Universidad Nacional de Villa María —Instituto Académico Pedagógico Ciencias Sociales (IAPCS), Territorios Clínicos de la Memoria—, Universidad Autónoma de Entre Ríos, Universidad de Mar del Plata —CELEHIS—, Universidad Nacional de General Sarmiento, Università degli Studi di Macerata, Universidad Federal de Santa Catarina, Universidad de Leiden, Universidad Nacional de Cuyo, Universidad Complutense de Madrid —Universitat de València—.

Bibliografía

- Abraham, L. E. (2017). Dramaturgia de las generaciones de posdictadura (hasta 2015): novedades en la memoria social. *Boletín GEC*, (21), 45-72.
- Blejmar, J. (2020). Cuarto Intermedio: una comedia negra (e intermedial) sobre los juicios de lesa humanidad. *Teatro XXI*, (36), 9-19.
- Bogart, A. (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Madrid: Editorial Alba.
- Brownell, P. (2020). El proyecto biodrama y lo real como utopía en el teatro argentino contemporáneo: bases de una investigación. En Cancellier, A. y Barchiesi, M. A. (Eds.) (2020). *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. Argentina, Chile, Uruguay* (pp. 154-165). Padua: Cleup.
- Cancellier, A. y Barchiesi, M. A. (Eds.) (2020). *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. Argentina, Chile, Uruguay*. Padua: Cleup.
- Dubatti, J. (2011). El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010). *Stichomythia*, 11(12), 71-80.
- Ferro, G. (2014). ¿Por qué no llorás un poco? En *Costurera carpintero*. Bs. As.: La Marca Editora.
- Griffero Sánchez, R. (2020). La política del arte de una dramaturgia del espacio. En Cancellier, A. y Barchiesi, M. A. (Eds.) (2020). *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. Argentina, Chile, Uruguay* (pp. 32-51). Padua: Cleup.

- Kartún, M. (2014) El cuentito. En *Escritos (1975-2001)* (pp. 29-31). Buenos aires: Libros del Rojas, UBA.
- Magrin, N. (2020). Instantes de verdad. Montaje, fragmentos y huellas en un sitio de memoria. En Cancellier, A. y Barchiesi, M. A. (Eds.) (2020). *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. Argentina, Chile, Uruguay* (pp. 330-351). Padua: Cleup.

Fecha de recepción: 10 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 26 de mayo de 2021

Licencia  Atribución - No Comercial - Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



¿La intemperie sin fin?

Shelter in no place

Acerca de: Arnés I., Domínguez, N. y Punte M. J. (2020). *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María: Eduvim.

Celebramos la aparición del libro, puesto que, como sabemos aquellxs que dedicamos un tiempo existencial a estas problemáticas, toda aparición en el campo académico, todo reconocimiento, implica una pequeña batalla en el camino de visibilizar identidades y sujetos —aquí autorxs y artistxs— situadxs en las periferias de los saberes y distinciones.

El recorte temporal comprende treinta años: desde el presente hasta los noventa, dicen las autoras, invirtiendo la sucesión temporal que nos indica a la vez el cuestionamiento al desarrollo de la continuidad respetada y tradicional de las historias. Hay en el conjunto del texto una seriedad expositiva que culmina en el estudio final de Nora Domínguez, en donde se traza un panorama exhaustivo de lxs autorxs del período. Una característica general del libro es su escritura ensayística. Subrayamos esta elección de género discursivo, pues promete valoraciones y apariciones de lxs sujetxs que escriben y equipara crítica y creación. Así lxs sujetxs del enunciado son escritorxs creadorxs, pero también activistxs o académicxs.

Un camino posible

Como un modo de facilitar la lectura del texto, encontramos algunos ejes que entendemos recorren los diversos artículos y cuyos conceptos se entrelazan. Proponemos considerarlos separadamente, pues vamos a tratar de comunicar a lxs lectorxs que su tiempo será recompensado tanto por la puesta en letra de autorxs desconocidxs como por la calidad de las reflexiones sobre las obras consideradas.

Narrar la historia en clave feminista

Lxs autorxs emprendieron una ardua tarea: escribir una historia feminista de la literatura argentina, puesto que los términos del sintagma son complejos y albergan diferentes actualizaciones. En particular, miremos uno de los términos que aparecen en el título: feminista, ¿cuáles son los alcances de la palabra?

Lxs autorxs lo definen claramente en la introducción:

Historia feminista porque entiende que la reflexión sobre el género es una toma de posición; y que el feminismo es un modo de leer que reorganiza saberes históricos, políticos, identitarios y literarios. Feminista implica una condición situada, plural y crítica que tiene en cuenta las genealogías, su carácter transformador y su capacidad de lectura y resistencia. Feminista, también, porque entiende que el género es siempre ante todo una pregunta y que su afirmación binaria fijó valores, formas del conocimiento, modos de estar en el mundo y jerarquías literarias. (Arnés, De Leone y Punte, 2020, p.12)

Este párrafo indica un punto de partida. Decimos un punto de partida puesto que desde esta definición que abarca una totalidad de saberes y experiencias, podemos ir construyendo un campo semántico cuyos términos podrían variar, y desplazarse según los contextos sociohistóricos lo requieran. Por eso nos parece muy acertada la noción de *proyecto* –referido a este libro– que usan las autoras como un modo de dejar abierto un puente hacia un futuro imprevisible pero cierto. Los feminismos serán transformadores o no serán. El dicho tan conocido, nos permite reafirmar términos que se encuentran en el párrafo citado: la transformación, el reordenamiento, el cambio. Si hay un intento que pueda ser aprehendido en los textos, aquí podríamos reconocerlo: la reorganización del sistema literario.

Y aquí hay una posible controversia. ¿Será posible? ¿O este texto, como otros, se sitúa en un afuera que delimita una identidad que no requiere una participación, pues ella se sostiene en ese afuera que la constituye?

Desarticular el canon: ¿contar otra historia o re-contar la historia?

Lxs autorxs propugnan otro modo de contar. Este *modo de contar* que se sitúa en el orden de los discursos cuestiona básicamente el/los textos tutores que sabemos imponen un orden de leer/ saber. Hay quienes lo llaman canon hegemónico sin reconocer la existencia de un androcentrismo muy difícil de desarticular, que se esconde en la misma concepción de arte. Y se sostiene como sabemos en toda la institucionalidad estética. La crítica y en particular la crítica literaria, hoy presente en los medios, colabora en esta consagración canónica. Participa ignorando básicamente que las identidades artísticas se encuentran atravesadas por el eje de la sexualidad. Se niega rotundamente a aplicar valores vulgares y plebeyos, incluso hay quienes llaman poco rigurosos a ciertos textos que se ubican por tradición, por historia y por situación en una exterioridad que hoy está hablando-escribiendo.

Así, un gesto que observamos en casi todos los artículos del libro es la idea —que denominamos— *desarticular el canon*. Una de las apuestas más interesantes en pos de esta desarticulación implica leer la historia de la literatura argentina desde ejes históricos de discusión y movilización política del feminismo. Ejes como el feminicidio, el debate prostitución/trabajo sexual, la maternidad, la disidencia sexual, el aborto y la intimidad/domesticidad reaparecen en los artículos “De intrusas a mujeres ardientes. Narraciones sobre feminicidios” de Inés Kreplak (pp.151-174); “Itinerancias baldías: entre el trabajo sexual y la trata sexocomercial” de Paula Daniela Bianchi (pp.221-242); “Lo materno: espacio continuo, presente perpetuo” de Juana Roggero (pp. 257-262); “Contar el cuento: sexualidades fuera de término” de Laura Arnés (pp.375-402), “Literatura argentina y aborto: intervención inicial sobre un corpus embrionario” de Ilona Aczel (pp.67-496) y “Configuraciones de la intimidad y lo doméstico en la narrativa actual” de Carolina Grenoville (pp.263-288), respectivamente. Esta apuesta a la desarticulación y rearticulación del corpus literario nacional se consolida en la recuperación de tópicos que también cruzan la militancia contemporánea del feminismo en relación a los efectos devastadores del neoliberalismo y la violencia institucional en “En medio de descartes. Lo precario entre la vida y la muerte” de Flor Minci (pp.119-136) y “Movimientos, afectos, sensaciones: para abordar la violencia del neoliberalismo” de Francine Masiello (pp.175-185), como también las escrituras del odio en el artículo “Hacer concha. Escrituras performáticas del odio y pedagogías públicas” de Gabriel Giorgi (pp.107-118).

La aparición de estos tópicos para pensar la literatura argentina abre espacios para voces muchas veces invisibles en la conformación de cánones hegemónicos. Tal vez resulte interesante pensar este volumen en relación a otras historias de la literatura, siendo la más cercana, en fecha de publicación y recorte temporal, el último tomo de la colección dirigida por Noé Jitrik “Historia crítica de la literatura argentina”. El tomo XII, publicado en 2015 y dirigido por Jorge Monteleone piensa la literatura argentina de posdictadura en torno al eje de la aflicción, cercano por momentos a la idea de intemperie propuesta en el volumen reseñado. Allí, el terrorismo de Estado, el duelo, el testimonio, el giro autobiográfico, la geografía, lo experimental y tópicos como la villa y el fin de la historia dan lugar a un corpus que, si bien incluye y manifiesta interrogantes en torno a la literatura escrita por mujeres y diversidades, les brinda un espacio fluctuante y ciertamente escaso en los capítulos que se proponen realizar genealogías de la contemporaneidad. Invitamos entonces a pensar *La historia feminista de la literatura argentina* en relación y también en contraposición a historias de la literatura previas, a dar cuenta de las transformaciones posibles en el corpus literario al ser intervenido en pos de

luchas y búsquedas estéticas y políticas como la del feminismo en el ámbito artístico-cultural.

Literatura experimental

Otro de los gestos disruptivos en el texto es un proceso que hace ya tiempo fue señalado por la sociocrítica de los textos, y en especial por Regine Robin: la expansión del concepto de literatura (Robin, 1993, p.51). Así, la poesía se expresa en múltiples formatos. Se detallan entonces ciclos de lecturas y encuentros, presenciales o virtuales, en donde la poesía circula en un trabajo conjunto con las artes performativas. Artículos como “Zapatos rojos: hacer de lo poético un lugar de encuentro” de Anahí Mallol (pp.35-58), “Belleza y felicidad o la insurgencia de una vanguardia feminista” de Cecilia Palmeiro (pp.69-90) y “*Con esta boca, en este mundo*. El devenir de los ciclos de poesía de los años setenta hasta la actualidad” de Paula Jiménez España (pp.403-424), convierten en hitos de nuestra historia cultural a ciclos, espacios y personalidades difíciles de rastrear en otras reconstrucciones del mapa cultural. Al pensar estas propuestas, que pueden ser catalogadas como marginales dentro de las movidas culturales institucionales o legitimadas de los últimos treinta años, el volumen traza nuevas genealogías y pone en foco acontecimientos cruciales para pensar la literatura contemporánea. Este panorama podría ser diversificado aún más al retomar acontecimientos y producciones de otras regiones del país.

Pareciera que la experimentación se constituye en un rasgo central de estas producciones, y en acuerdo con lo dicho en el libro en un tono vanguardista, *acercar el arte a la vida*. A partir de esta premisa, tal vez podríamos pensar en un programa poético que caracterizaría a la literatura feminista. Por primera vez, una historia de la literatura argentina da lugar a textualidades que se alejan del registro académico y en clave poética intervienen el corpus planteando nuevos interrogantes. Textos como “Mi conurbanidad” de Alessandra Luna (pp.217-220) y “Querida audiencia”, firmado por gaita nihil (pp.335-338), se constituyen como espacios de denuncia que traspasan mediante el uso de lenguas, sonoridades y formas otras el cerco que las gramáticas establecidas trazan en torno a la reflexión y la lucha por la construcción de una cultura nacional. Otros ejemplos de la apertura y diversificación de la crítica literaria como género en el volumen son “Nube loca mata al buda-formas de vencer la fuerza de gravedad del nombre”, firmado por ww www wwwww (Vanesa Guerra Malmstem) (pp.99-106), o el ya mencionado “Lo materno: espacio continuo, presente perpetuo” de Juana Roggero (pp.257-262), entre

otros. En estos textos, aquello que se busca enunciar desborda las fronteras de la crítica literaria como la conocemos, rompe con sus límites y tiende puentes entre lo literario y su estudio.

La intemperie

“Se ha puesto la luna y las Pléyades; ya es media/noche; las horas avanzan, pero yo duermo sola” reza el poema de Safo citado en *La intemperie* (2008), de Gabriela Massuh. Y resulta un buen puntapié para pensar el concepto de intemperie que las autoras eligen para caracterizar la situación de la literatura del presente. Si la intemperie como condición “se asienta en la certidumbre de que los cuerpos no son entidades cerradas sobre sí mismas” (Arnés et al.,2020, p.16) lxs autorxs y los acontecimientos revisitados en las páginas de *La historia feminista de la literatura* dan cuenta de la desprotección y la soledad, pero también de la potencialidad del encuentro con otrxs y entre otrxs en las calles y en la literatura. La intemperie atraviesa las lecturas no solo evidenciando la desprotección, sino, sobre todo, dando cuenta de las estrategias de lucha, supervivencia y sostén. Ante la intemperie que atraviesa a la literatura del período, el volumen emerge como un lugar de abrigo y encuentro para todas aquellas voces solitarias que hasta su publicación se encontraban disgregadas en la historia de la literatura nacional.

Podríamos decir que el núcleo del significado de la palabra es la desprotección. Sin embargo, las autoras lo materializan en los cuerpos sometidos al orden social. Esos son los cuerpos a la intemperie que buscan protección en los afectos y en las emociones, temáticas que se repiten en los poemas y novelas del período estudiado. Entendemos que quizás este tópico sea uno de los más sentidos, que atraviesa los textos que se ponen a la luz. Nos reenvía a otro texto clave de la poesía que quizás funcione a modo de advertencia o de destino. Es el texto de Juan L Ortiz que si bien habla de la poesía se hace extensiva a la existencia entera, y en particular a aquellxs que viven en la intemperie: ¿Lxs poetas?: “...no olvidéis que la poesía/si la pura sensitiva o la ineludible sensitiva/es asimismo, o acaso sobre todo, la intemperie sin fin...” (Ortiz, 1933, p. 533).

Bibliografía consultada

- Arnés, L, De Leone, L. y Punte, M. J. (2020). *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María: Eduvim.
- Massuh, G. (2018). *La intemperie*. Buenos Aires: Interzona.

Monteleone, J. (Dir) (2018). *Historia crítica de la literatura argentina 12: una literatura en aflicción*. Buenos Aires: Emecé.

Ortiz, J. (1933). *Las raíces y el cielo*. En Juan L. Ortiz, *Obra completa*, Universidad Nacional del Litoral.

Robin, R. (1993). Incertidumbre y expansión del Concepto de literatura. En *Teoría Iliteraria*, Marc Angenot y otros. Buenos Aires: Siglo XXI.

Fecha de recepción: 27 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 3 de junio de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**NANCY FRASER EN LA ENCRUCIJADA:
CRISIS DEL CAPITALISMO, CRISIS DEL MARXISMO**

**NANCY FRASER AT THE CROSSROADS:
CRISIS OF CAPITALISM, CRISIS OF MARXISM**

(Reseña de *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda*, editado por Traficantes de Sueños en el año 2020. El volumen se encuentra disponible para su descarga de forma gratuita en la web oficial de Traficantes de Sueños: <https://traficantes.net/libros/los-talleres-ocultos-del-capital>)

Lic. Chuit Roganovich, Roberto

Hacia el diagnóstico: crisis del capitalismo, crisis del marxismo

Desde Achille Loria al día de hoy, por negligencia filosófica o por conservadurismo político, el marxismo ha intentado ser representado en múltiples ocasiones como un dispositivo teórico que somete la explicación de toda experiencia social a un reflejo mecánico de la base económica. Así, en cuanto el marxismo sería un dispositivo que reduce toda la complejidad de lo social a las convulsiones del descubierto *factor económico*, los elementos de la superestructura serían poco más que las *variables contingentes* de formaciones sociales específicas, *variables contingentes* cuya especificidad no se explica a partir del supuesto de la autonomía relativa de la esfera superestructural (con cierta capacidad de *reactibilidad* e incidencia sobre la base), sino a partir de la teoría del *reflejo* de las relaciones de producción.

Es innegable, a pesar de lo dicho, que muchas veces esta versión simplificada del pensamiento marxiano —y que sirvió en más de una ocasión para justificar su exclusión de todo campo académico— ha hecho mella en espacios de activismo político que se reivindicaron o reivindican al día de hoy de izquierdas. Estas lecturas simplistas (entre las que destacan por sobre otras la del economicismo y la de la teleología de la revolución inminente) no solo definieron las perspectivas teóricas desde las cuales se abordó el capitalismo durante el siglo XX, sino también las tácticas y estrategias que se dieron los movimientos emancipatorios para hacerle frente.

Sin embargo, de un tiempo a esta parte, y en el marco del desbarajuste financiero del 2008, un número importante de estudios críticos del capitalismo han vuelto a revisar ciertas consideraciones esenciales de la tradición marxista. El marxismo, pues, que desde los años ochenta parece estancado en una crisis teórica y organizativa recursiva, parece hoy volver a mostrarse como espacio de valor fecundo para la reflexión de las coyunturas político-económicas del siglo XXI.

Este *renacimiento* —sea fantasma, espectro o regreso del *Unheimlich* que supone la unión de los comunes— responde a dos razones históricas. La primera, que la crisis económica que atraviesa el mundo globalizado desde el 2008 —y que hoy recrudece con la pandemia del SARS-CoV-2— se ha vuelto insoslayable; la segunda, que las crisis de hegemonía que vienen atravesando hace unas décadas las democracias occidentales ha encontrado finalmente cauce en proyectos políticos hiperreaccionarios de gran caudal electoral y altos niveles de representación (como los de Trump y Bolsonaro). Frente a este panorama —donde la categoría conceptual de *capitalismo* vuelve a mostrarse como herramienta teórica indispensable—, Nancy Fraser se aboca a la tarea todavía no resuelta de ensayar el diálogo entre la potencia crítica del marxismo y las ideas provenientes del feminismo, el poscolonialismo y el pensamiento ecológico¹.

La condición del volumen que presentamos —condición, a la vez, teórica y política— es una constatación poco feliz. Es, en suma, la constatación de un despojo; la certeza de que hay algo que, de haber existido alguna vez, se ha perdido.

En sintonía con lo expuesto por Perry Anderson en el ya clásico *Consideraciones acerca de marxismo occidental*, Fraser sostiene que la reconstrucción exitosa del capitalismo durante la posguerra —primero con el ensayo del Bienestar y luego con el avance acelerado hacia una sociedad neoliberal—, sumado a la caída en desgracia de las naciones soviéticas del este, provocó una cesura entre el pensamiento socialista intelectual y el suelo popular, y con ello —y a partir de la ausencia del polo revolucionario en el pensamiento marxista— un desplazamiento en bloque del pensamiento marxista hacia la práctica teórica y hacia la cultura burguesa contemporánea. Esta pérdida de articulación, imagen profética del divorcio sin antecedentes entre el pensamiento socialista y las bases populares, sería el síntoma claro de la crisis de los movimientos emancipatorios y anticapitalistas de todo el globo: la crisis de su organización y la crisis también de sus herramientas teóricas.

En el marco de esta visión, importaría menos la disputa académica y pequeñoburguesa acerca de cuál es la tradición filosófica o epistemológica a partir de la cual debiera pensarse lo real (que restituiría la pesadilla de los *Kathedersozialisten* de los

que tanto renegaban Kautsky y Luxemburgo), cuanto el desarrollo efectivo de respuestas teóricas y políticas a la coyuntura que atravesamos como sociedad. En este contexto, Nancy Fraser parece entender bien que, si el marxismo es a cada vez y a cada momento un *pos-marxismo* —es decir, una tradición teórica y política que toma como condición de su *puesta en acto* el análisis de las condiciones objetivas del mundo en el que se inserta—, pues entonces todo principio marxista debe ser, al menos por quienes se sienten identificados por esta tradición, sometido constantemente a juicio. De este modo, fuera de toda intención de recomposición filológica, y fuera también de toda intención de capitalizar a través de su escritura la *verdad* del pensamiento marxista, *Los talleres ocultos del capital* ensaya un diálogo *triangulado* entre tradiciones teórico-políticas emancipatorias que permita allanar el camino para una *teoría ampliada del capitalismo*.

Hacia las sombras: límites de la teoría marxista y giros epistémicos

Fraser insiste en *¡Contrahegemonía ya!* que estamos atravesando una crisis capitalista de gravedad sin una teoría crítica capaz de aclararla de forma adecuada. El punto de partida deberá ser, del mismo modo en como Marx lo expresaba en *La ideología alemana*, una *puesta a punto con la conciencia filosófica anterior*.

Fraser es clara. En el primer texto del volumen, titulado “Tras la morada oculta de Marx. Por una concepción ampliada del capitalismo”, dice:

Mientras que Marx buscaba tras la esfera del intercambio, en la «morada oculta» de la producción, para descubrir los secretos del capitalismo, yo buscaré las condiciones de posibilidad de la producción que hay tras esa esfera, en ámbitos aún más ocultos. (Fraser, 2020, p.17)

Así, Fraser se abocará a definir las cuatro categorías marxianas fundamentales de las sociedades capitalistas, todas ellas orientadas en asegurar —y sin la necesidad de caer en ninguna forma de funcionalismo—, por un lado, la institucionalización de un poder simbólico perdurable a través de la construcción de sujetos capitalistas y, por otro, la reproducción de las relaciones de producción. Estos cuatro elementos son: la propiedad privada —que supone la división de clases—; el mercado de trabajo libre —que instituye la libertad jurídica y a la vez la posibilidad del proletario de estar *libre* del acceso a los medios de subsistencia—; el problema de la acumulación del capital —que desde su presentación originaria responde a la tendencia de la autoexpansión indefinida—; y la función distintiva del mercado bajo el modo de producción capitalista —que no solo asigna de forma automática los insumos a la producción de mercancías, sino que

también regula la inversión del excedente—. Ahora bien, Fraser insiste en que estas características del capitalismo, que parecerían estar en su conjunto alineadas al problema del factor económico, solo cobran un sentido amplio si se las observa en relación a su condición misma de posibilidad.

Planteado este problema, Fraser insiste en trabajar en un conjunto de giros epistémicos que nos permitan reconceptualizar el capitalismo en las condiciones objetivas de existencia actuales. Intentaremos, a continuación, resumirlos de forma sucinta. El primer giro epistémico —nada débil frente al *revival* del pensamiento de la *aneconomía*, desde Bataille a Derrida, desde Debord a Anselm Jappe— implicaría leer las dinámicas de la producción y de la explotación desde la perspectiva de la expropiación y ya no de la producción de mercancías. Contra toda lectura totalizante (ya mediante una teoría hipostasiada del valor o de la mercancía), solo a partir de la perspectiva de la expropiación es como se hace posible entender que la acumulación del capital no se constituye como tal a partir del intercambio de equivalentes —es decir, del mero rasero que el concepto de la mercancía habría instaurado en los debates intelectuales—, sino más bien a partir de la no compensación del tiempo de trabajo de los obreros.

El segundo (el de mayor visibilidad al día de hoy debido al aporte de las teorías feministas) es el giro epistémico que señala el paso *de la producción a la reproducción social*, y que sostiene que la producción capitalista y la estabilidad del mercado laboral solo es posible a condición del ejercicio de las diversas formas del *cuidado* que reponen la fuerza de trabajo de la clase proletaria. El *cuidado* (trabajado en el capítulo “Las contradicciones del capital y de los cuidados”), su *obligatoriedad* en el sistema capitalista, implica que incluso dentro del ámbito privado —en las microeconomías familiares, barriales y comunales de asistencia mutua, fenómenos siempre a oscuras y no bajo la luz de la *realidad fabril*— tenga que definirse una nueva división social del trabajo en donde a los hombres les correspondería el trabajo de producción mientras que a las mujeres les correspondería el trabajo de la reproducción.

El tercer epistémico, proveniente de los postulados del ecosocialismo, apunta al desarrollo de los problemas que Marx englobó bajo la categoría de “brecha metabólica”. Este giro epistémico (que gira en torno al debate Antropoceno-Capitaloceno) sostiene que la condición de la producción capitalista es, *también*, el de la anexión de la naturaleza al capital. Esta anexión responde a un régimen de especificidad doble: permite que el capital considere a la naturaleza como fuente infinita e inagotable de *insumos* a la vez que no tenga reparo alguno por sus propios tiempos cíclicos de recuperación.

En la misma línea, los estudios poscoloniales (que suponen en este mapa tentativo el cuarto giro epistémico) también ofrecen nuevas formas de pensar las condiciones del *cada vez* del capitalismo. Por fuera de la pretensión de hacer del capitalismo un esquema en donde el poder económico y el poder político se encuentran escindidos —cada cual responsable de su propia esfera y con sus propios medios de acción—, es innegable que en sus suturas y junturas (ya aleatorias, ya sistémicas) se encuentran las condiciones geopolíticas de gerenciamiento del espacio y de cualquier forma de apropiación y extracción.

Hacia el cambio: política de los límites

Desde el famoso capítulo de Marx sobre el “fetichismo de la mercancía” (texto incluso al día de hoy comentado y discutido), comprendemos que el capitalismo tiende a caracterizar todas las relaciones sociales que lo componen como relaciones estrictamente mercantiles. Ahora bien, la identidad mercantilista que el capitalismo reconoce en todas las prácticas que acontecen bajo su reinado es menos una característica intrínseca del capitalismo cuanto la pretensión solapada de la formalización e institucionalización de su lógica. Esta nueva reconceptualización ya no de lo que el capitalismo dice *acerca de sí* sino de lo que el capitalismo *efectivamente es* coloca en el centro del debate el problema del “régimen de equivalencias” que hasta hace no mucho tiempo se comportaba como el pivote teórico a partir del cual podía abordarse el capitalismo. Así, y sin la necesidad de caer en nuevas lecturas totalizantes (ya desde la entronización de la categoría de mercancía, ya desde la entronización de la idea del valor como forma social total, que no hacen más que invertir el problema), Fraser pone en el centro del debate el problema de *las fugas de la sociedad capitalista*: lo inequivalente, el gasto aneconómico e improductivo, el *potlatch*². Los nuevos giros epistémicos propuestos por Fraser —siempre a caballo de tendencias teóricas contemporáneas que a menudo no han establecido diálogos duraderos³— permiten entender que los elementos de fondo *no económicos* destacados más arriba, y que funcionan como condición de posibilidad del capitalismo, permiten abandonar la idea de una “economía capitalista” por la idea de una *sociedad capitalista*.

Fraser es taxativa:

Hablar del capitalismo como un orden social institucionalizado... es sugerir su imbricación estructural, no accidental, con la opresión de género, la dominación política —tanto nacional como transnacional, colonial y poscolonial— y la degradación ecológica; en conjunción, por supuesto, con su dinámica de primer

plano igualmente estructural y no accidental de explotación del trabajo. (2020, p.28)

Esta lectura permitirá, a diferencia de gran parte de cierta *vulgata* principista del marxismo, definir los *lugares* y el *modo* en cómo se ensamblan y se combinan, siempre en un régimen de variabilidad histórica, las dinámicas de la producción y la reproducción, las dinámicas entre la organización política y la economía, y las dinámicas entre la naturaleza como valor infinito y la naturaleza como objeto apropiable.

Aquí, la teoría ampliada del capitalismo avanza sobre dos tesis fundamentales. La primera: que si el trasfondo del capitalismo como forma societal, esto es, su condición misma de existencia y de reproductibilidad, descansa en cierto punto sobre elementos no necesariamente mercantiles, entonces es esperable que parte de las fugas del reparto de lo sensible capitalista vengan ya no de *lo otro* del capitalismo sino de *su propio otro constitutivo*. La segunda, que deriva de la primera: si tanto la condición de existencia de la sociedad capitalista como las fugas que subvierten su lógica forman parte también de *su propio otro constitutivo*, entonces es en última instancia en el plano de la política donde se juega no solo la configuración exacta de un orden capitalista dado (en un tiempo y lugar específico) sino también el *diagrama de sus posibilidades*.

Esta nueva reconceptualización de las disputas en las sociedades capitalistas permite pensar la lucha de clases y las luchas sociales del siglo actual como nuevos fenómenos sociopolíticos cuyo concepto todavía dista mucho de haber sido construido⁴. En el marco de la invectiva feminista, ecologista, étnica y religiosa, Fraser dice:

Dichas reivindicaciones, junto con las contrarreivindicaciones que inevitablemente suscitan, son la materia exacta de la lucha social en las sociedades capitalistas, tan fundamental como las luchas de clase por el control de la producción de mercancías y la distribución del plusvalor a las que Marx daba primacía. Estos enfrentamientos por los límites, como los denominaré, modelan decisivamente la estructura de las sociedades capitalistas. Desempeñan una función constitutiva en la consideración del capitalismo como un orden social institucionalizado. (2020, p.29)

La relevancia política de esta caracterización del capitalismo es radical. Intentaremos explicar por qué. Contra el economicismo, según el cual todo elemento de la superestructura ideológica encuentra una correspondencia punto a punto con elementos de la base, y en donde toda nueva problemática histórica es y debe ser reenviada de forma automática a la contradicción básica capital-trabajo, Fraser propone una nueva lectura *diagonalizada* del capitalismo. Esta nueva lectura *diagonalizada* es siempre, sin embargo, un pensamiento de los límites, un pensamiento que coloca como tarea política insoslayable la construcción recursiva y constante del problema de la

contemporaneidad de lo no contemporáneo. In nuce: si el capitalismo es una forma societal cuyos procesos acumulatorios descansan menos en su esquema originario que en su capacidad de reproductibilidad, entonces se vuelve esperable que, al menos de forma superficial, ciertas consignas emancipatorias referidas a la clase, la raza, el género y los debates ambientalistas puedan ser fagocitadas y re-asimiladas a las lógicas del capitalismo⁵. Frente a este problema —eterna estrategia del capital— en todo caso, la multiplicación y diversificación de lógicas que se vuelcan a la comprensión del capitalismo alientan al desarrollo de nuevos lazos articulatorios entre luchas aparentemente dispares. Así, y por fuera de todo purismo revolucionario, purismo que parece no haber tenido ningún tipo de victoria desde la caída del muro, la propuesta de Fraser vuelve a hacer un llamamiento a la militancia de izquierdas para pensar las posibilidades de articulación y organización de frentes amplios —locales, regionales, sindicales e incluso de carácter movimentista— que puedan en conjunto, pero sin perder su especificidad, hacerle frente a los nuevos desafíos que plantea el capitalismo del siglo XXI.

Referencias

1. Este nuevo giro en el pensamiento de Fraser se enmarca en un conjunto amplio de intervenciones realizadas desde el año 2012. Algunas de estas intervenciones (muchas de ellas realizadas en la *New Left Review*) han sido compiladas y editadas en español en diferentes volúmenes de relevancia: *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda* (Traficantes de sueños, 2020), *Capitalismo. Una conversación en la teoría crítica*, escrito junto a Rahel Jeggi (Morata, 2019), y *¡Contrahegemonía ya! Por un populismo progresista que enfrente al neoliberalismo* (Siglo XIX, 2019).
2. Al respecto, véase el capítulo “¿Puede ser la sociedad un puro conjunto de mercancías? Reflexiones pospolanyianas sobre la crisis capitalista” del volumen reseñado. En el mismo sentido, léase el volumen pronto a publicarse llamado *Estéticas de la inequivalencia. Teoría crítica, situacionismos, materialismos*, dirigido y coordinado por el Dr. Luis Ignacio García García.
3. Al respecto, y sobre los diálogos entre el marxismo y feminismo, léase Arruza, C. (2016): *Las sin parte. Matrimonios y divorcios entre feminismo y marxismo*. Sylone. España
4. Véase especialmente los capítulos “¿Es el capitalismo necesariamente racista?” y “El feminismo, el capitalismo y la astucia de la historia” del volumen.
5. Al respecto, véase los capítulos “La crisis de la democracia como crisis capitalista. Sobre las contradicciones políticas del capitalismo financiarizado” y “Del neoliberalismo progresista a Trump y más allá”, del volumen reseñado, como así también el volumen titulado *¡Contrahegemonía ya! Por un populismo progresista que enfrente al neoliberalismo*, editado por Siglo XXI Editores durante el año 2019.

Fecha de recepción: 28 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 28 de mayo de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



“EL ARCHIVO ES TERNURA”: FOTOS, LAZOS Y AFECTOS EN UN MUNDO DAÑADO

“THE ARCHIVE IS TENDERNESS”: PHOTOS, TIES AND AFFECTIONS IN A DAMAGED WORLD

Acerca de (2020) *Archivo de la Memoria Trans Argentina*. Bs. As. : Chaco.

Ann Cvetkovich, en su libro *Un archivo de sentimientos* (2003), trabaja con textos culturales como depositarios de sentimientos y emociones, y analiza la cultura pública lesbiana y *queer* en donde ha encontrado huellas de traumas. Piensa el trauma no en un sentido patologizante, sino como un dolor psíquico, no solo físico, que nombra “las experiencias de una violencia política socialmente situada” (Cvetkovich, 2003, p.17). No se trata de entender el trauma en su versión de acontecimiento histórico de grandes dimensiones, como una guerra o el genocidio, sino de experiencias afectivas de angustia emocional que se conectan con la vida cotidiana. De esta forma, Cvetkovich relaciona trauma y sexualidad para pensar la memoria cultural desde la perspectiva de la experiencia afectiva lesbiana y *queer*.

Desde estas coordenadas teóricas es desde donde se puede pensar la relación entre trauma, sexualidad y memoria a propósito del recientemente publicado *Archivo de la Memoria Trans Argentina*, porque se trata de un libro que es a la vez un dispositivo que hace memoria y hace presente. La organización que lleva el mismo nombre que el libro ha recopilado y preservado digitalmente documentación que alcanza las cinco mil piezas y ha editado este libro con más de doscientas fotografías que, a modo de álbum familiar, muestra la vida cotidiana de las travestis desde los años cuarenta a noventa.

Fotos, miradas, poses, palabras, escritos, testimonios, dibujos conforman un libro que no es cualquier libro. Es un álbum sí, pero no es solo una colección de imágenes y signos. Es un archivo que recupera materiales efímeros, materiales personales, fotos privadas, notas, cartas, tarjetas. Es un libro hermoso y necesario. Un libro que tiene el título brillante de purpurina, en la contratapa una rosa roja cubierta de *glitter* y en las tapas internas los apodos —Adriana La Pin que Pan, Cintia La Paraiso, Daiana La Pulpo, etc. — de todas las que ya no están, seiscientas chicas trans fallecidas “... que conceptualmente abrazan el libro”¹ (Archivo de la Memoria Trans Argentina, 2020, p. s/n). Y con estas palabras se remarca el gesto afectivo del abrazo: las que ya no están

¹ *Archivo de la Memoria Trans* es un libro álbum de fotografías cuyas páginas no están numeradas.

abrazan la memoria, abrazan la historia y cada uno de los recuerdos que a su vez las convocan, creando un lazo afectivo que nace de cada nombre escrito y recordado para rodear el libro. En la solapa hay una dedicatoria del archivo a todas las personas trans, a Claudia Pía Braudacco, que soñó con el proyecto, a la compañera Carla Pericles y a las nuevas generaciones que van a heredar el material archivístico. Por último, dice: “Esperamos que puedan cuidar y querer a este archivo como nosotras lo venimos haciendo a través de todos estos años” (Archivo de la Memoria Trans Argentina, 2020, p. s/n). Cuidar y querer es el legado. Proteger y preservar la memoria, pero también quererla, dos deseos que hablan de un modo de ser en relación al pasado, se cuida lo que se quiere, pero también en relación a la comunidad: el afecto que trae de vuelta a la vida a aquellas que fueron olvidadas, perdidas y dañadas.

Fotos que cuentan

“Yo creo que la fotografía tiene que hablar por sí sola; las fotos te hablan, te cuentan cosas” (Archivo de la Memoria Trans Argentina, 2020, p. s/n), dicen las primeras palabras del libro y a continuación se presenta una imagen de alguien que saca una foto al fotógrafo, en este caso al lector: ¿Quién mira a quién? ¿Cuál es la foto? ¿La que miramos o la que nos *sacan*? Este juego de espejos, esas miradas que se encuentran mediadas por la técnica, desdibujan y reinscriben los roles aquí indiscernibles de sujeto y objeto de la mirada. El disparo abre un juego de interrogantes que se ciernen sobre el libro que recién abrimos — ¿a quiénes vamos a ver en esta galería de imágenes y textos? —, pero que se extienden al lector — ¿quiénes somos los que miramos y cómo vemos estas imágenes y, más estrictamente, de qué manera sentimos comunidad y afectos con aquellas que vemos y a las que acompañamos como testigos?

En la presentación el *Archivo de la Memoria Trans* se describe como una reunión familiar, un abrazo con las compañeras que creían muertas o estaban distanciadas y con los recuerdos de las que no están: “El proyecto surgió por Claudia Pía Braudacco y María Belén Correa, ambas mujeres trans activistas y fundadoras en 1993 de ATA (Asociación de Travestis Argentinas), quienes habían imaginado tener un espacio donde reunir a las compañeras sobrevivientes y sus recuerdos. “El Archivo contiene documentos que van “desde principios del siglo xx hasta fines de los 90” y está construido por las sobrevivientes que desde “una memoria íntima, subjetiva y que entre todas deviene en colectiva” recupera con “nostalgia, alegría y dolor” no solo los documentos fotográficos exhibidos en el libro, sino el retrato de las amigas que ya no están: un perfume

característico, un timbre de voz, un gesto, una anécdota, una realidad de “lucha y resistencia” (Archivo de la Memoria Trans Argentina, 2020, p. s/n). Esos detalles, esos rastros, constituyen reservorios de memoria que según Cvetkovich desafían la concepción habitual de lo que forma un archivo:

Dado que el trauma puede ser inenarrable e irrepresentable, está marcado por el olvido y la disociación, a menudo parece que no deja registro alguno. El trauma cuestiona y fuerza las formas convencionales de documentación, representación y conmemoración, dando lugar a nuevos géneros de expresión, tales como el testimonio y nuevos tipos de monumentos, rituales y representaciones que pueden convertirse en testigos colectivos y públicos. Por lo tanto, exige un archivo inusual, cuyos materiales, al señalar lo efímero del trauma, son en sí mismos a menudo efímeros. (Cvetkovich, 2003, p.23)

Estos retratos hechos de nimiedades, detalles, colores de voz, gestos y miradas que las amigas recuperan en la oralidad efímera están envolviendo los registros formalizados y capturados por la cámara y los textos que componen el libro. La memoria, entonces, como forma de construcción de vínculos y como afectación sensible en su recuperación del pasado, pero, fundamentalmente, como un modo de “resistir a las múltiples formas de violencia ejercidas por la sociedad civil y el Estado” (Archivo de la Memoria Trans Argentina, 2020, p. s/n). En efecto, las fotos muestran retratos personales, grupos de amigas, reuniones, bailes, pero también los textos que las acompañan hablan de la discriminación y la persecución: “Toda nuestra vida era clandestina; no teníamos derechos civiles, sociales y a veces mucho menos acceso a la salud por temor a ir presas. Así vivíamos”, dice Carola Figueredo (Archivo de la Memoria Trans Argentina, 2020, p. s/n). No se trata de fotos o textos que solo cuentan las vidas personales, sino que documentan la vida pública y así aparecen las referencias a la dictadura, la persecución de la policía, la cárcel, el exilio:

Fueron tiempos muy duros; en plena dictadura, la policía hacía abuso de nosotras. Nos llevaban presas, nos cortaban el pelo, nos pegaban, nos hacían bañar con agua fría en pleno invierno, y dormir muchas veces en el suelo muertas de hambre, llenas de piojos y muy maltratadas. (Archivo de la Memoria Trans Argentina, 2020, p. s/n)

Los relatos de la violencia sufrida se repiten señalando la constancia de una persecución persistente y un asedio ininterrumpido. Tanto dolor no encuentra explicación, entonces surge la pregunta que interpela y que no tiene respuestas, ¿por qué?:

Y a veces una se pone a recordar todo eso y decís: ¿por qué? Yo hoy me pregunto: ¿por qué yo tuve que pasar por eso? ¿Qué hice yo de malo? En ese momento era una cosa normal, entre comillas, pensar que nosotras estábamos

haciendo algo mal y merecíamos el castigo. Pero hoy al ver todo ese abuso que hubo, ¿viste?, decís: ¿por qué? (Archivo de la Memoria Trans Argentina, 2020, p. s/n)

El abuso y la violencia como lenguaje, como única forma de trato son los modos que lastiman, que hieren, que deshumanizan y dañan:

En medio de esos pasajes, como fotografías, esos malos recuerdos, pienso hoy a la distancia y tomo real dimensión de esas violencias vividas, y digo: ¡Dios mío, cómo pudimos soportar tanto, cuánto daño nos hicieron! (Archivo de la Memoria Trans Argentina, 2020, p. s/n)

El dolor se hace presente en el cuerpo, marca superficies y señala fronteras. El dolor deja huellas e impresiones (Ahmed, 2016) y, como lectores de este Archivo, se trata de escuchar ese dolor, de conmovernos, de dejarnos impresionar por ese dolor que no puede sentirse como propio pero, justamente, en esa imposibilidad radica la confirmación de la lesión sufrida. Como dice Ahmed, “El dolor no es simplemente el efecto de una historia de daño: es la vida corporal de esa historia” (Ahmed, 2016, p. 68). Los cuerpos trans registran esas historias de daño, tienen una memoria de lo sufrido y han sido espacio de reinención constante:

Sí, el silicón te podía matar en la aplicación. De morir, morirías con un cuerpo soñado; y si sobrevivías a la aplicación luego de pasar las primeras 24 horas, te quedaba esperar cumplir 48 horas para saber realmente que no te habían pinchado ni venas ni órganos. Luego era que no se corra, y para eso nos poníamos rieles de elásticos. Que no se manche. Que no se encarne. Que no. Que no. Que no. (Archivo de la Memoria Trans Argentina, 2020, p. s/n)

El propio cuerpo como campo de experimentación, como zona de pasaje y como experiencia de riesgo: las siliconas deseadas también ponían en peligro la vida. Había, como se dice coloquialmente, que “cruzar los dedos”, una forma de oración al universo, de encomendarse a la buena suerte.

Todas estas violencias de persecución y muerte, de riesgo y dolor, generaron profundas heridas que aparecen en el Archivo reinventadas como registros de encuentros, amistad, reconocimiento, vida cotidiana y también festejo.

La política de la pose

La fiesta se concentraba, en los recordados años ochenta, en los días de carnaval donde se “les estaba permitido respirar”, eran días de libertad: “Realmente nosotras vivíamos el carnaval más que nadie, porque eran seis noches en total libertad donde te

hacían sentir aceptada, deseada, amada, adorada y respetada” (Archivo de la Memoria Trans Argentina, 2020, p. s/n).

Muchas fotos del Archivo muestran las producciones de vestuario, los brillos y plumas que lucen las trans y transmiten la alegría de un momento de vida vivida con libertad y goce: “El arte de la performance es un ejemplo de la cultura pública trans que con pocos recursos se mantiene en los bordes del mundo teatral” (Cvetkovich, 2003, p.22).

Las fotos de los festejos de carnaval exhiben los cuerpos posando, dándose a ver en público, haciendo que aquello que se muestra “se vuelva más visible, se reconozca” (Molloy, 2012, p.44). Como señala Sylvia Molloy al hablar de la fuerza desestabilizadora de la pose decadentista de fines del siglo XIX, la pose es desestabilizadora porque hay en ella un gesto político:

La pose... problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos, proponiendo nuevos modos de identificación basados en el reconocimiento de un deseo más que en pactos culturales, invitando a (jugando a) nuevas identidades. (Molloy, 2012, p.47)

Hay una estrategia de provocación para no pasar desapercibida que obliga la mirada del otro y fuerza una lectura a la vez que cuestiona y problematiza el género.

Finalmente, el Archivo definido por sus integrantes como un sentimiento, como un gesto de afecto y una unión emocional: “El Archivo es ternura, una trama frágil que revela lazos entre comunidades que trascienden generaciones, vínculos insubordinados y uniones de corazón por fuera del lazo sanguíneo” (Archivo de la Memoria Trans Argentina, 2020, p. s/n).

Pensar el Archivo como ternura es una definición que interviene en nuestros mundos conceptuales para proponer, justamente, una forma de repensar los materiales de memoria, de validar sus registros más sensibles, de recuperar sus huellas más remotas y efímeras para dar paso a esa trama sentimental y afectiva que guarda y pone en reserva (Derrida, 1997, p.15).

La labor del Archivo y en particular este libro que recupera parte de sus trazos, constituyen artefactos culturales que, como dice Cvetkovich, “se convierten en el archivo de algo más efímero: la cultura como un modo de vida” (Cvetkovich, 2003, p.25).

Bibliografía

Alvado, M. A. (23 de octubre de 2020). "Publican el primer libro de fotografías que preserva la memoria trans". Télam. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/202010/527997-primer-libro-de-fotografias-que-busca-preservar-la-memoria-trans.html>

Ahmed, S. (2016). *La política cultural de las emociones*. México: Cialc.

Cvetkovich, A. (2003). *Un archivo de sentimientos*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.

Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo, desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Fecha de recepción: 26 de marzo de 2021

Fecha de aceptación: 19 de abril de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**EXCAVACIONES POSCOLONIALES: ACERCA DE UNA ARQUEOLOGÍA DEL
MESTIZAJE**

**POSTCOLONIAL EXCAVATIONS: ABOUT AN ARCHAEOLOGY OF THE
MISCEGENATION**

(Reseña de *Arqueología del mestizaje. Colonialismo y racialización* (2020) de
Laura Catelli)



Foto de Abértano Colón Quiroga, Rosario, Argentina, ca.1910. (Catelli, 2020, p.19)

“—¡Mira el negro...! ¡Mamá, un negro!”
(Frantz Fanon, 1973, p.93).

Entenderán que se trata de un juego, proponer esta cita Fanon como pie de aquella foto. El retratado, claramente, no es negro. La cita corresponde a un pasaje de *Piel negra, máscaras blancas* (1973), en el que Fanon narra una situación en un tren

junto a un niño blanco que lo mira y exclama a su madre: “*Mira, Mamá, un negro*”. A partir de este *encuentro*, Fanon aborda los efectos de la mirada objetivante del blanco, la experiencia corporal del negro y, sobre todo, avanza sobre su propuesta de pensar el esquema corporal del negro como un esquema epidérmico racial. La foto (circa 1910), por otra parte, corresponde al archivo familiar de Laura Catelli: el retratado es su bisabuelo, criollo, que posa, disfrazado, *como si* fuera un cacique indio. Con esta imagen, la investigadora da comienzo a *Arqueología del mestizaje. Colonialismo y racialización* (2020), su más reciente publicación bibliográfica.

Laura Catelli es investigadora del CONICET y docente en la Universidad Nacional de Rosario, se dedica al trabajar con aproximaciones poscoloniales a la problemática racial en la construcción de imaginarios culturales en América Latina. Me interesa el contrapunto que surge del juego entre la imagen y la cita como un modo de ingresar a la lectura de este texto porque condensa la complejidad, en términos de imagen y visualidad, de los procesos de racialización coloniales y poscoloniales, que serán centrales para el abordaje del mestizaje que nos propone la autora.

El mestizaje, que bien podría pensarse como un tema agotado por el extenso abordaje que se ha hecho desde los estudios latinoamericanos, se nos presenta aquí, más bien, como *deuda* (tanto de los estudios latinoamericanos como de los estudios coloniales y poscoloniales) que se genera toda vez que el mestizaje es estudiado como concepto o categoría decimonónica, olvidando su pasado colonial. Es decir, este libro apunta a la falta de estudios que analicen el mestizaje en relación a los mecanismos de ejercicio de poder colonial. La autora aborda, entonces, el problema del mestizaje a partir del problema de la colonialidad. Desde este cruce, Catelli realiza un estudio arqueológico (Foucault, 2014) que expone al mestizaje como dispositivo colonial y explora los alcances de esta propuesta. En su exploración arqueológica, Laura excava en diversos textos e imágenes del archivo colonial que más que diluir la especificidad de lo trabajado enfatiza el carácter expansivo del mestizaje en tanto dispositivo del poder colonial. Para ello, realiza un estudio comparativo entre discursos visuales y textuales, que incluyen crónicas, pinturas y cartas, de los territorios de Brasil, La Española, la Nueva España y el Perú, entre los siglos XVI, XVII y XVIII.

La autora reconceptualiza al “mestizaje como un instrumento y como efecto discursivo del biopoder en el contexto de la colonialidad” (Catelli, 2020, p.76), cuyos alcances, visibles e invisibles, continúan ejerciendo poder en la actualidad. Reclama la importancia de una arqueología del mestizaje, entonces, no solo para descubrir las raíces coloniales de un legado decimonónico, sino también para comprender el colonialismo en el presente latinoamericano. El enfoque la lleva a centrar su análisis

en el control social de los cuerpos en las etapas tempranas de la conquista, con lo cual el eje del género se torna central, contribuyendo así a “desarticular el olvido en el que se funda la colonialidad del poder patriarcal en Latinoamérica” (Segato, 2011, citado en Catelli, 2020, p.34). Uno de estos olvidos (otro de los tantos) que Catelli desanda sucede cuando el mestizaje y, particularmente, el contacto sexual colonial, es abordado como “mezcla de razas”. La arqueología del mestizaje que realiza la autora a partir de los ejes del género y la raza propone, en cambio, un estudio de este como “una teoría racial que encubre una teoría del deseo sexual colonial” (2020, p.80). Laura nos lleva, paso a paso, por esta excavación que muestra al mestizaje como un dispositivo de poder colonialista y patriarcal.

Por último, Catelli aborda la dimensión imaginaria y el despliegue de la visualidad criolla a partir de un análisis de la pintura de castas, que encubre la violencia racial y de género, y presenta un relato que romantiza el control de los cuerpos. Lo característico de la imagen es que antecede y se anticipa a las formulaciones del discurso nacionalista del mestizaje que nos será legado, y son esos efectos encubridores del discurso criollo los que continúan funcionando en la actualidad.

Este abordaje implica ciertas operaciones de lectura e intersecciones disciplinares que Laura no solo señala como necesarias, sino que las explora rigurosamente. En primer lugar, el cruce entre los estudios coloniales y poscoloniales. Por un lado, la autora resalta la desconexión entre las teorías críticas al colonialismo y el archivo colonial, distancia que este libro atraviesa. Por otro lado, subraya la potencia de realizar intervenciones poscoloniales en los estudios coloniales. De manera tal que la arqueología que desarrolla la autora se nos presenta como una revisión poscolonial del archivo colonial. A su vez, indaga en el cruce entre Foucault y los estudios poscoloniales, actualizando las herramientas teóricas de este cruce al contexto latinoamericano. Esto también implica una recuperación y revisión de ciertas obras críticas sobre el mestizaje. Por último, el pregnante cruce entre los estudios poscoloniales y los estudios visuales que se aborda en el último capítulo en relación a la pintura de castas.

El mestizaje, un dispositivo colonial

Como primer paso, la autora realiza una investigación genealógica del concepto *mestizaje*, su aparición en tanto concepto científico, sus usos, su cooptación teórica. En ese sentido, resulta importante resaltar que el abordaje no se centra en la

llegada a las ex colonias de las teorías raciales europeas, sino que, justamente, demuestra cómo estas se *articulan* con las distintas perspectivas (europea, criolla, negra, indígena y de los propios mestizos) que ya habían desarrollado en el espacio colonial latinoamericano sus posturas respecto a los mestizos y el mestizaje. Así, el paradigma moderno de raza y la gestación del discurso biopolítico criollo comienza a comprenderse “en función de la red de relaciones de poder y de lucha de la colonialidad” (2020, p.47).

En segundo lugar, explora el extendido uso del mestizaje como metáfora teórica, principalmente en los estudios latinoamericanos. Señala un punto que me parece importante retomar y es la confusión que parece haber, ya advertida por Cornejo Polar (1994), entre mestizaje e hibridez, y atribuye esa inestabilidad a la falta de un estudio arqueológico del mestizaje. Revisa, entonces, el mestizaje en el marco del nacionalismo arielista, particularmente en la obra de Vasconcelos (1948) a partir de la idea de *raza cósmica*, y la manera en que este discurso olvida su pasado colonial (olvida recordando, dirá la autora).

Una vez delimitados los alcances del mestizaje en tanto concepto, se plantea la diferencia con lo que Silvia Rivera Cusicanqui (2010) llama “mestizaje de sangre” y Catelli, “mestizaje carnal” (2020, p.86). A partir del estudio de los primeros contactos sexuales en los albores de la conquista (cuando aún no había un claro control del espacio colonial), retoma la idea de “guerra de razas” de Foucault (2014) y explora los alcances de la “estrategia de alianza” en la conquista (Foucault, 2007). De esta manera, plantea al mestizaje como estrategia de conquista que se mueve en los ejes de la sexualidad y la raza, interpelando, también, la creación decimonónica de los romances fundacionales, en tanto encubren no solo la violencia colonial ejercida sobre los cuerpos de las mujeres, sino también “prácticas y discursos sobre el amor, el género, el sexo, en situaciones de dominación colonial” (Catelli, 2020, p.85).

En ese sentido, otro aporte de este libro es indagar en ese primer contacto sexual (que se presenta como un vacío teórico) en la conquista y avanzar en el estudio de la colonialidad del poder patriarcal, de manera tal que el mestizaje es comprendido entonces como una estrategia del poder colonial que se ejerce, en primer lugar, sobre los cuerpos de las mujeres indígenas (Catelli, 2020, p.141).

Quedan diferenciados, entonces, el mestizaje como concepto nacionalista y criollo, el mestizaje carnal como estrategia en la guerra de razas y el mestizaje en tanto dispositivo, argumento central en la propuesta de Catelli.

Nos interesa particularmente el vínculo que establece entre el dispositivo y los regímenes de visibilidad en relación al mestizaje, vínculo en el que se detiene para el

análisis de la pintura de castas que nos propone en el último capítulo, en tanto el dispositivo, según la definición de Foucault, aborda tanto “lo dicho” como “lo no dicho” (Foucault, 1983). Mientras que lo primero refiere a las relaciones de la forma (saber), lo segundo hace referencia a las relaciones de fuerza (poder). De esta manera, se aborda el racismo, tanto en sus modos visibles de operar (discursos y prácticas específicas de dominación y sujeción), como en sus modos invisibles (colonialismo interno y afectación de los cuerpos). Pensar el mestizaje como dispositivo permite explorar sus mecanismos de fuerza a partir de la oscilación entre lo discursivo y lo no discursivo, mecanismo propio de la racialización que Fanon ya señalara. El mestizaje, entonces, en tanto dispositivo de la biopolítica criolla, continúa vigente con profundos efectos a nivel subjetivo.

¿Imágenes de la mezcla? Interpelaciones a la visualidad colonial

En el último capítulo se exploran los alcances del dispositivo del mestizaje en la pintura de castas y el modo en que allí se prefigura la biopolítica criolla. Me gustaría detenerme en esta sección, puesto que encuentro muy potente el cruce entre estudios visuales y estudios poscoloniales que allí se desarrolla.

La pintura de castas es un género pictórico colonial criollo que crece ampliamente en el siglo XVIII, al punto de considerarse un género comercial transatlántico, y se caracteriza por mostrar y clasificar la mezcla de razas. El análisis que realiza Catelli busca, justamente, alejarse de la tradicional definición de la pintura de castas como muestrario o catálogo para pensarla, en cambio, como efecto discursivo de la guerra de razas, a la vez que como la prefiguración de la discursividad criolla.

El abordaje permite avanzar en la comprensión y el análisis de lo que Fanon denomina epidermización, que desde las teorías críticas al colonialismo latinoamericanas se ha trabajado desde el concepto de “colonialismo interno” (De Oto y Catelli, 2018; González Casanova, 2006; Rivera Cusicanqui, 2015). Si lo colonial opera en distintos planos, entonces es necesaria una “comprensión total” de la realidad colonial (Catelli, 2020, p.200). Es en esa dirección que las imágenes cobran especial relevancia para Catelli, en tanto permiten analizar el proceso de construcción de la biopolítica criolla desde el “locus dinámico de lo imaginario” para dar cuenta “de la racialización en cuanto proceso de subjetivación” (2020, p.200). La pintura de castas tiene otro atractivo y es su ubicación cronológica *entre* la época colonial y la poscolonial, en las décadas inmediatamente anteriores a las gestas independentistas, lo

cual nos permite ver, por un lado, el diseño de una identidad criolla y, por el otro, “los sedimentos [coloniales] imaginarios, políticos y sociales que subyacen al concepto de mestizaje nacionalista y moderno” (2020, p.210).

La pintura de castas se nos presenta, entonces, ya no como ilustración de la diferencia racial, en tanto “mezcla de razas”, sino como un “efecto discursivo e imaginario del dispositivo de dominación puesto en marcha en la conquista mediante el mestizaje carnal” (Catelli, 2020, p.219) que encubre la violencia colonial del mestizaje en escenas domésticas complejas. Estas subrayan la idea de “cuerpos en contacto” (Catelli, 2020, p.245) y nos devuelven una reflexión criolla sobre la domesticidad, la familia y el ordenamiento político de la vida colonial, que encubre la violencia del control de los cuerpos organizada en torno a lo racial, propia del despliegue del dispositivo de la sexualidad en la colonia.

Catelli echa mano del concepto de estereotipo colonial de Homi Bhabha (2002) para analizar la pintura de castas en relación al colonialismo interno. El estereotipo es definido por el intelectual poscolonial como “una forma de conocimiento que vacila entre lo que siempre está en su lugar, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente” (Bhabha, 2002, p.90). Es el mecanismo de inferiorización, que hemos llamado colonialismo interno, lo que se hace visible en la creación y repetición del estereotipo colonial, que se exporta al espacio transatlántico desde las colonias (mediante la pintura de castas) y cuya persistencia en el tiempo demuestra la estabilidad de los estereotipos raciales coloniales. De algún modo, podríamos decir que la *eficacia* colonial de la pintura de castas sigue *vigente*, en tanto, el estereotipo colonial actúa en el presente latinoamericano como efecto del dispositivo del mestizaje.

Quisiera volver a la foto del bisabuelo disfrazado de cacique y a la cita de Fanon, puesto que el juego que sugería al inicio se resuelve en términos “pulsión escópica” (Bhabha, 2002, p.101) que conecta la cita con la imagen. Esta pulsión determina uno de los rasgos principales del régimen escópico (Jay, 2007) colonial. La mirada del niño blanco acompañada de la expresión “Mira, un negro” se convierte en un mecanismo de subjetivación racial. Al respecto, Fanon dice: “El otro, por gestos, actitudes, miradas, me fijó, en el sentido en que se fija una preparación mediante un colorante” (1973, p.90). Catelli recupera este episodio para trabajar la pulsión escópica en la pintura de castas y demuestra cómo la mirada se convierte en un efectivo mecanismo del colonialismo interno cuya fuerza pulsional colonialista sigue funcionando en la actualidad latinoamericana. Este análisis, a su vez, lleva a confirmar

que “los proyectos biopolíticos del siglo XIX se gestan con antelación en los imaginarios criollos del XVIII” (Catelli, 2020, p.248).

Para finalizar me gustaría volver al vínculo entre el trabajo de Laura Catelli y los trabajos de Silvia Rivera Cusicanqui sobre la imagen, el colonialismo y el mestizaje. Cuando Cusicanqui (2015) explica su interés por la imagen, dice que encuentra allí retazos no domesticados del pasado. Es decir, la intelectual boliviana, se aleja de la imagen en tanto fuente documental para abordarla como pieza hermenéutica. Es en el cruce con las teorías críticas al colonialismo que la imagen se vuelve particularmente pertinente, en tanto las imágenes pueden expresar sentidos de un pasado no conquistado por los relatos totalizadores de las disciplinas y sus grandes narrativas, y porque permiten abordar aspectos no visibles del ejercicio del poder colonial (Rivera Cusicanqui, 2015, p.88).

Cuando Catelli plantea que la visualidad “antecede” al discurso criollo decimonónico del mestizaje (2020, p.198), no lo dice en el sentido de una secuencia cronológica, sino, por el contrario, en el sentido *anacrónico* de la anticipación. La imagen es sede de esa historia no cancelada cuya indagación reclama la arqueología como metodología de análisis. Laura lleva a cabo una investigación de estas características fundamental para los estudios latinoamericanos, porque tiene la valentía de hacer una arqueología ni más ni menos que del mestizaje, cuya visualidad colonial evidencia la persistencia de las ideas modernas/coloniales en la actualidad. Es así como la autora contribuye a desandar el camino que ha hecho del mestizaje un “lugar común difuso y desmemoriado de los imaginarios y las identidades latinoamericanas” (Catelli, 2020, p.83), y contribuye a ensanchar aquel sendero que lo sitúa “como un eje crítico fundamental para la interpretación de nuestros complejos diversos pasados y presentes” (2020, p.83).

Bibliografía

- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Catelli, L. (2020). *Arqueología del mestizaje. Colonialismo y racialización*. Temuco: UFRO/CLACSO.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- De Oto, A. y Catelli, L. (2018). Sobre colonialismo interno y subjetividad. Notas para un debate. *Revista Tabula Rasa*, (28), 229-255.
- Fanon, F. (1973). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas.

- Foucault, M. (1983) *El discurso del poder*. México D.F: Folios Ediciones.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad, vol. 1. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2014). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: FCE.
- González Casanova, P. (2006). Colonialismo interno [una redefinición]. En A. Borón, J. Amadeo y S. González (comps.), *La teoría marxista hoy*. Buenos Aires: Clacso.
- Jay, M. (2007) *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Alkal.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. La Paz: Piedra Rota.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Segato, R. (2011). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En K. Bidaseca y V. Vázquez Laba (comps.), *Feminismos y Poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina* (pp.17- 48). Buenos Aires: Godot.
- Vasconcelos, J. (1948). *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Buenos Aires: Calpe.

Fecha de recepción: 26 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 19 de mayo de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



EL REFLEJO DE UNA PASIÓN INTACTA

THE REFLECTION OF AN UNBROKEN PASSION

Acerca de Dalmaroni, M. (2020). *Patria y muerte. Escritos sobre literatura argentina*. Rosario, Santa Fe: Biblioteca Popular Constancio C. Vigil.

James Joyce, que fue un exiliado en Dublín, pero también en todas partes adonde llegara, y que gracias a eso tuvo el desdén de apropiarse de cuanta tradición le fuera necesaria para escribir y sobrevivir, le hace decir a su personaje, Stephen Dedalus —con acierto biográfico, pero también con una utilidad para el futuro—, que la historia es una pesadilla de la cual, en algún momento, debemos guardar la esperanza de poder despertar. La ciudad que dejó Joyce, y que no tardó en reconstruir en su nostalgia, pero también en el mínimo detalle de sus libros con los que podrían reconstruirla si esta desapareciera, fue más que la infancia, la patria o el pasado. La *dear, dirty Dublín*, como gustaba llamarla cuando no se refería a ella como *el corazón de la parálisis*, podía ser la historia de sus borrachos volviendo a los tumbos y discutiendo sobre apuestas y carreras en la dicción de la mejor prosa inglesa del siglo XVIII; pero también, esa ciudad de un judío al que su mujer engaña sin miramiento alguno, podía ser la historia de la noche del mundo, desde sus orígenes y hasta el fin de los tiempos, inventando una lengua, o destruyéndolas todas. Por lo cual, el odio y el amor no son más que el extremo de una misma trama, la pesadilla contra la cual se escribe en el interior de un sueño.

Para la literatura argentina, acaso tan periférica como la irlandesa lo era a la mirada del autor de *Ulyses*, la historia es también esa pesadilla; ante ella, escribir ha sido el amor por llamar a su final y el odio por sus marcadas repeticiones. ¿No escribió Borges con el amor del mejor escéptico, desdeñando a Joyce por macarrónico, que en la calle Garay había un punto que contenía todos los puntos, al fin y al cabo, suerte de *Finnegans Wake* criollo y reducido? ¿No nos atormentó Piglia con sus máquinas parlantes de un relato interminable que es todos los relatos en la ciudad ausente de la narrativa misma? Como podemos ver, la tragedia de una noche se repite entonces como la comedia de unos días. Solo lo político confundiendo con la historia puede habilitarlo. Sin embargo, lo singular es que la crítica literaria, con los mismos estatutos que la ficción, sin escatimar

qué podía inventarse como método y objeto, se encargó también de esa reunión nodal. De este modo, la literatura argentina nace con la historia como un decreto; o tal vez, la historia de la crítica literaria es la política de quienes primero llegaron a escribirla —por pertenencia de clase y distinción—; no se está muy lejos entonces de afirmar que la literatura argentina es el fin de sus interpretaciones, las cuales —hay que decirlo pese a quien le pese— son más largas que la misma literatura y hasta a veces más interesantes. El resultado de todo esto es una profusa variación de formas; y a la novela familiar de la crítica que propusiera un ilegible, cuando no asertivo, Nicolás Rosa, le sigue un vitalismo vociferante y singular al que Viñas, en sus mejores anécdotas, le pone el cuerpo con desparpajo e inteligencia. Y hay también momentos antológicos; la nunca verificable anécdota de Gombrowicz llamando desde la cubierta de un barco a matar a Borges; el exabrupto *literal* en el corazón de la llanura de los chistes, que el genial Osvaldo Lamborghini escribiera desde su cama: *poeta, zas puto!* Por lo cual, una tras otra sin ton ni son, cada una de estas escenas nos lleva a pensar si en verdad no repetimos la historia de la literatura como una comedia que, de vez en cuando, nos distrae de la tragedia que aún no se ha escrito.

Con *Patria y muerte* (2020), Miguel Dalmaroni vuelve a una vieja discusión que se bifurca en una y otra dirección tensionando todos los extremos de la figura que su lectura traza: el crítico y su tiempo; la pesadilla y su despertar que siempre se escapa o, como señalara Benjamin, que es infinita esperanza, pero no para nosotros. Política, historia, literatura, memoria, violencia, pueblo, cada uno de estos términos se proyecta en esas direcciones inciertas que acaso solo una motivación puede impulsar: el presente. Leídos desde hoy —hacia atrás y en el lugar propio de toda resistencia—, todos esos términos que se han hecho a la tarea de pensar poco más de doscientos años de manías en las letras nacionales son profusos en interpretaciones, acarrear viejas disputas, poseen sellos de un interés personalísimo, cuando no son víctimas de una mala lectura y un sobrante uso y abuso escéptico y desencantado. Y sin embargo qué importa, parece decir el lector que se desliza por sus páginas sacándose de encima el prejuicio de leer *otra vez* un libro más *sobre literatura argentina*. ¿Señalará este libro el fin de los informes académicos, el comienzo de una revuelta por el sentido mismo de lo escrito? ¿Será necesario ya no citar y parafrasear, olvidar las implicancias y abrazar la felicidad desnuda de una forma? Desde los mismísimos recuerdos encubridores de la crítica —quién pensó qué, cómo y cuándo— hasta los usos dados a la literatura —la gratuidad de la

contemplación de clase que se inventara para no cambiar nada, o la búsqueda de un cambio que se olvidó de cambiar a la literatura—, sin olvidar que cada libro no es más que su triste y necesaria posibilidad de ser lo que la suerte le depara —tal vez el olvido o la cosificación de lo urgente al confundirse con la moda—, *Patria y muerte*, por el derrotero de sus frases y por muchas otras cosas más, puede ir de Lugones a Zamba, de Stendhal a Roberto Arlt, de Capusotto a Sarmiento, desde la mala fe de la institución literaria a la pregunta por quién dice qué hay que leer; y con una sorprendente agilidad, cuando no con un llamado a la controversia, salir indemne de la indistinción del presente que se disfraza de reiteración, que se oculta en el amor a lo consabido, en la aplastante obediencia a lo que debe discutirse. Ya se sabe entonces, el ensayista no es más que sus temas, pero también no puede ser menos que su tiempo. Tal vez porque el presente que motiva a Dalmaroni es mucho más urgente que el de muchos, y no teme decirlo, es que este nuevo libro va un paso más allá de los anteriores; toma distancia y hasta se ríe de ellos al ver lo que ha podido hacer ahora con la materia soñada desde siempre.

Hecha de la impronta autobiográfica de la crítica al señalar que “cualquiera que escriba es un cleptómano” pues bien sabemos que “sin pedir permiso y sin advertirlo, se ha llevado algo de toda lectura, de toda conversación”; pero también hecha con la sinceridad de quien reúne “restos de ideas, ocurrencias y frases” (Dalmaroni, 2020, p. 17) que pertenecen más a otros que a uno mismo, la prosa de Dalmaroni, que como el mejor Joyce no deja de soñar su pesadilla, procede a través de epifanías, avanza por medio de dialécticas de lo súbito y ritmos azarosos de una pasión que simplemente lo ayuda a pensar. He aquí entonces que el temperamento del estilo, lo que impulsa a que un libro no se parezca a otro, hace a la cosa tratada de una vez y para siempre, desde mucho antes y hacia el futuro; pero también, en la incertidumbre del presente, ese mismo temperamento del estilo hace a que la cosa tratada esta vez trasluzca opaca y refulgente entre lo que se le quita y lo que se le vuelve a adjuntar. Por lo cual, escribir es la buena manía lamborghiniiana: a una frase, otra y otra; pero en este caso, desbordando el sueño póstumo del cuaderno que las contiene. Y es que pensar no es más que orientarse en lo que resuena por detrás de cada frase; pero siempre y cuando eso que se escucha esté más allá de toda gramática. Para Dalmaroni, polemizar es justamente escuchar el eco de toda polémica antes que el falsete de la voz que se eleva hacia la saturación de estructuras de sentimiento ya vistas. O también, polemizar es medir el efecto de verdad de esa voz que se levanta por encima del silencio obediente. Razón por la cual, en

ciertas ocasiones, la ejecución cerrada de la frase como una simple sentencia, su ascenso al absoluto que en vez de extrañar por un raptó lo hace por producir la risa mordaz de la ironía, ilumina más que la pesadez expositiva. Valgan estos ejemplos: “Hablar de literatura y política es hablar de esas dos cosas entreveradas, o del entrevero mismo” (Dalmaroni, 2020, p. 23); “La literatura argentina, como la Argentina, es breve” (2020, p. 57); “En la Argentina de la primera mitad del siglo XX, la novela más o menos canonizada —la que ha sido más comentada, historizada, archivada— contribuye o bien a la historia de las ideas o bien a la historia de la mala literatura” (2020, p. 81). Pero también, en otras ocasiones, la ejecución de la astucia señala los alcances de la crítica y desnuda sus operaciones:

Piglia amplió las posibilidades de la ocurrencia, las de la sentencia ingeniosa, las de las afinidades electivas insólitas y hasta desafinadas, las del desafío en tono más o menos iconoclasta a costa de la verdad de lo que se diga ... Como Viñas, politizó la enunciación crítica, en su caso inventándole a la literatura argentina — que es más bien mala y aburrida— episodios noveleros, anécdotas intriguistas, falsos enigmas, delitos menores. (Dalmaroni, 2020, p. 28)

Como podemos apreciar, las posiciones de la crítica son también sus *posesiones*; y sus juicios ciertos o errados, los *alcances* de su consciente mala educación. Tal vez desde Carlos Correas, quien se jactaba de *alacranear* los lugares comunes del saber nacional escribiendo sobre Oscar Masotta o Víctor Massuh, no se haya escuchado la silenciosa convicción de que toda forma trágica se vuelve destino en el alcance de sus destellos, los cuales, en su decir, trasuntan socarronamente la gravitación del pasado que solo podrá olvidarse en la frase hiriente y aguda que termina por aniquilarlo:

El viejo fatalismo topográfico y antropológico de Sarmiento se fue haciendo metafísico en las deliratas ocultistas de Lugones, en las lamentaciones decorosas de Eduardo Mallea, los mamotretos históricos de Martínez Estrada, los despotriques espeluznados del padre Castellani, las revelaciones contritas de Héctor A. Murena, las grutas tremendistas de Ernesto Sábato o los panfletos antiliberales de Juan José Hernández Arregui. (Dalmaroni, 2020, p. 39)

¿Qué experiencia nos depara entonces la lectura de un libro como este? Para quienes hemos hecho de la crítica literaria un modo de vida —con momentos sublimes y patéticos a la vez—, no cabe duda de que su principal objetivo está cumplido: polemizar es sostener un diálogo infinito aun en soledad. Tal vez por eso, en determinados ensayos se pueda ver que Dalmaroni no le teme a emplear la suspensión del antagonismo adversativo, el cual, muchas veces, nos acostumbró a *leer de determinado modo*,

haciendo de *esto o aquello* su método reductivo. Como acción superadora, cuando no como *su modo de vida*, hay pasajes en los cuales Dalmaroni nos entrega el verdadero alcance de toda lectura política: saber reescribir lo leído. Por lo cual, la pesadilla de la historia de la que buscamos despertar ya es más bien un trauma, o en su defecto, por ello mismo, nuestra única experiencia. Leyendo entonces al Saer de Dalmaroni, el de las idas y vueltas entre *Lo imborrable* y *nadie nada nunca*, ese Saer que por momentos retrocede en sus especulaciones formales para pensar la melancolía de lo extremo, es que podemos entender que toda historia no es más que las versiones objetivadas de la muerte, la brecha donde la literatura construye un saber real como bien lo señala el siguiente pasaje: “En el límite entre lo sabido–hablado y el espesor todavía mudo de lo que pasa, se abre la brecha para perseguir esa experiencia real que la cultura prefiere ignorar, es decir una brecha para la literatura” (2020, p. 113). Solo la literatura, entonces, en respuesta a la vieja pregunta por lo que ella puede, es la palabra muda para la canción de la muerte que querían Perlongher o Pizarnik. Tal vez el libro de Dalmaroni vaya entonces en esa dirección, la de una única pregunta que jamás se pueda contestar: ¿cómo administró la literatura su palabra para la muerte en la patria de los ausentes?

Bibliografía

Dalmaroni, M. (2020). *Patria y muerte. Escritos sobre literatura argentina*. Rosario, Santa Fe: Biblioteca Popular Constancio C. Vigil.

Fecha de recepción: 14 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 01 de junio de 2021

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

