

[hetero- típicas]

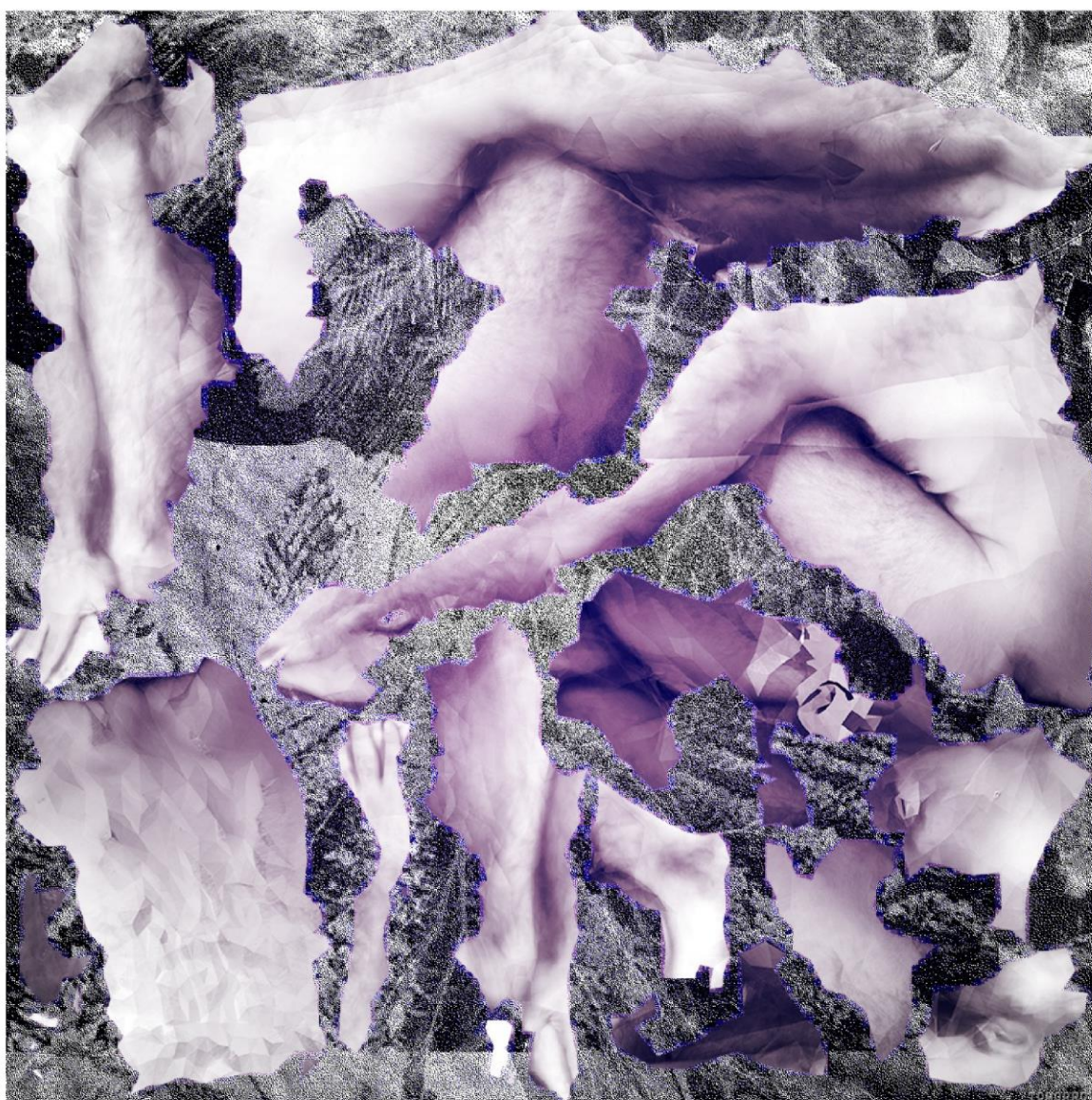
Revista del área de estudios
críticos del discurso

20
21

V4 N° 8

ESTÉTICA, POLÍTICA Y NATURALEZA: LENGUAJES Y EXPERIENCIAS ECOPOÉTICAS.

Tomo I: "Tramas de vida en la América Latina del despojo. Fragmentos de experiencias, tejidos teóricos e invenciones de re-existencia"



Producción artística **Tomás Quiroga**

Escuela de
Letras

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades UNIC



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

VICEDECANO DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
Dr. Andrés Sebastián Muñoz

DIRECTORA DE LA ESCUELA DE LETRAS
Dra. Candelaria De Olmos Vélez

VICEDIRECTORA DE LA ESCUELA DE LETRAS
Dra. María Soledad Boero

COORDINADORA DEL ÁREA DE ESTUDIOS CRÍTICOS DEL DISCURSO
Dra. Magdalena Uzín

CO-COORDINADORA DEL ÁREA DE ESTUDIOS CRÍTICOS DEL DISCURSO
Mag. Claudia Isabel Ortiz

COORDINADORAS DEL DOSSIER

Dra. Mirta Antonelli
Dra. Laura Fobbio
Dra. Lucrecia Wagner

COMITÉ DE APOYO

CORRECTORAS LITERARIAS
Rocío Palacios – Universidad Nacional de Córdoba
Emilia Gatica – Universidad Nacional de Córdoba

REVISOR DE INGLÉS
Lic. Luis Santiago Moreno Rey – Universidad Nacional de Cuyo

REVISORA DE PORTUGUÉS
Ángela del Valle Pino

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE LA TAPA
Tomás Quiroga – Universidad Nacional de Córdoba

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DEL DOSSIER
Hilda Zagaglia

MAQUETACIÓN
Luisa Domínguez

EDITORES RESPONSABLES

Dr. Edgardo Rozas
Mag. Luisa I. Moreno
Lic. María Paula Del Prato
Lic. Lucía Dambolena

ÍNDICE

EDITORIAL	5-13
DOSSIER	
Tramas de vida en la América Latina del despojo. Fragmentos de experiencias, tejidos teóricos e invenciones de re-existencia <i>Dra. Mirta A. Antonelli, Dra. Laura Fobbio, Dra. Lucrecia Wagner</i>	15-40
Los hilos del poder y la trama de las resistencias: expropiación y luchas sociales <i>Dra. María Alejandra Ciuffolini</i>	41-53
Sueños extraterrestres: la colonización de Marte y los fines del mundo. Imaginaciones del futuro en la tierra del capitaloceno/tecnoceno <i>Lic. Belisario Zalazar</i>	54-83
Reconstrucciones <i>Dra. Graciela Speranza</i>	84-95
Crónica de una tragedia anunciada: el Puente Pescadero bajo las aguas del capitaloceno y sus memorias simpoiéticas en el arte de re-existir <i>Lic. Aimée Martínez Vega, Estela Posada Mazo y Dr. Horacio Machado Aróz</i>	96-125
Construir mundos paralelos. Experiencias de representación y materialidad creativa para la restauración de zonas degradadas <i>Teresa Sanz y Dra. Beatriz Rodríguez Labajos</i>	126-149
Palabras al corriente: vínculos entre “eso es lo que é” y “para que drene esta memoria” de Liliana Ancalao <i>Dra. Silvia Mellado</i>	150-170
Lo importante es el contenido. Un recorrido de las expresiones artísticas en defensa del ambiente en la comarca andina del paralelo 42° 1960-2010 <i>Lic. Daniel Blanco</i>	171-193
Hacer presencia: Regina José Galindo, ‘Tierra’ <i>Dra. Diana Taylor</i>	194-210
Cartografías disidentes: Otras rutas para el arte contemporáneo <i>Dra. Diana Wechsler</i>	211-222
Ecoperformance: rumbo à simbiocena <i>Dr. Wolfgang Pannek</i>	223-240
Máquinas de pesadillas. Vivir en las fronteras <i>Dra. Silvia N. Barei</i>	241-256
El factor traductor en intercambios culturales: el papel del sujeto <i>Dr. Raúl Bueno</i>	257-276
Interrupciones e interferencias multiespecie. La redistribución de la agencia en algunas prácticas artísticas contemporáneas <i>Colectiva Materia</i>	277-295
ARTÍCULOS	
Alquimia extractiva:	297-319

deseo soberano en EPHPEUM <i>Dr. Juan Cristóbal Castro</i>	
El arte de lo irreparable en la obra el entierro de Fernando Foglino <i>Mag. María José Apezteguía</i>	320-335
Me acuerdo... Escrituras autobiográficas anarquistas <i>Dra. Silvia Anderlini</i>	336-353
Del ritmo del filósofo fantasma al rutmanálisis con los muertos <i>Dra. Salomé Lopes Coelho</i>	354-375
ENTREVISTA	
Alguna montaña nos sostiene hoy. Resistencias geológicas Descripción de experiencia colectiva <i>alguna montaña</i>	377-378
Alguna montaña nos sostiene hoy <i>alguna montaña</i>	379-391
Alguna montaña nos sostiene hoy. Resistencias geológicas <i>alguna montaña</i>	392-395
ZONA DE DEBATE	
La reproducción del capital: a propósito de capital y patriarcado, de Roswitha Scholz <i>raúl rodríguez freire</i>	397-405
RESEÑAS	
Los dilemas del poeta <i>Dr. Carlos Battilana</i>	407-411
Habitar la frontera: el capitalismo en la trama de la vida y los aportes de Jason Moore, para repensar nuestras luchas <i>Marianela Gamboa, Luciana Fernández y Jorgelina Berteá</i>	412-419
Ticio Escobar: abrir los ojos en medio de la noche, seguir a las luciérnagas <i>Lic. Milagros González</i>	420-426
Las aventuras de la crítica <i>Dr. Silvio Mattoni</i>	427-432
El nombre del mundo es selva <i>Dra. Isabel Naranjo Noreña</i>	433-437
¡Presente! La política de la presencia, de Diana Taylor <i>Lic. Marcelo Silva Cantoni</i>	438-450
Conflictos territoriales y territorialidades en disputa: re-existencias y horizontes sociales frente al capital en América Latina <i>Ana María Vargas, Ángeles M. Morales, Clara Aibar y. Sara C. Abbondanza</i>	451-457

EDITORIAL



[hetero-
típicas]

Nota editorial

La convocatoria que lanzáramos hace unos meses en torno al horizonte - deliberadamente problematizador y complejo- sobre “estética, política y naturaleza: lenguajes y experiencias ecopoéticas” en el escenario de devastación de las lógicas de acumulación global del capital en América Latina, deparó incisivas y urgiditas respuestas, las que, por su pertinencia y relevancia, y también por su volumen, instaron a alojarlas, a hospedarlas, en dos ediciones consecutivas de *Heterotopías*. Así, “Tramas de vida en la América Latina del *despojo*. Fragmentos de experiencias, tejidos teóricos e invenciones de re-existencia” abre, como primera geo-polifonía, este *continuum* entre el número 8 que aquí presentamos y el próximo, con la coordinación en sinergia de Mirta A. Antonelli, Laura Fobbio y Lucrecia Wagner.

El dossier como dispositivo, así como su diseminación hacia otras zonas de la revista agenciadas desde su co-construcción (el proyecto “Alguna montaña nos sostiene hoy” y tres de las reseñas), trastoca, interrogando, una serie nodal de divisorias: naturaleza/cultura; humano/no humano, estética/política, dominación/disidencias, gubernamentalidad/resistencias, haciendo de las barras un lugar teórico-crítico y experiencial de rodeos por los *entres*, atisbos/desplazamientos multiescalares y multidimensionales; mestizos e híbridos en el cruce de disciplinas y condiciones geo-históricas y socioculturales de existencia, y en el desborde de esferas de la praxis.

Pensamientos/invenciones/escrituras en “estado de emergencia”, una indicativa tensión recorre las conceptualizaciones, reflexiones y operaciones sobre el paradigma indiciario de las nominaciones del(os) presente(s) y las prospectivas de futuro(s); el despliegue de las violencias multiformes que trazan las fuerzas de esta fase del capital - global, neoliberal, de financiarización, y las contradicciones que lo caracterizarían-; para *hacer ver* pliegues, intersticios, donde se ensayan otras subjetivaciones, tramas de vida, afrontamientos e intervenciones de cuerpos/comunidades *en/con/como* lo viviente.

Los textos que entreteje el dossier en su composición y factura, desbordando la y - todas las y de la convocatoria inicial- abrazan fragmentos de experiencia en torno a la perspectiva restaurativa de lo degradado, que pueda suturar el dominio de las prácticas estéticas y los valores relacionales en zonas de sacrificio (“Construir mundos paralelos. Experiencias de representación y materialidad creativa para la restauración de zonas degradadas”, de Teresa Sanz y Beatriz Rodríguez Labajós); o la argamasa cultural como sedimentos, latencias y condición de emergencia de las luchas (“Lo importante es el

contenido. Un recorrido de las expresiones artísticas en defensa del ambiente en la Comarca Andina del paralelo 42° 1960-2010”, de Daniel Blanco).

Se enhebran asimismo en el conjunto, fragmentarias heterografías de la violencia, de memorias largas y memorias cortas, en las materialidades de las series socio-históricas (“Crónica de una tragedia anunciada: el Puente Pescadero bajo las aguas del capitaloceno y sus memorias simpoieticas en el arte de re-existir”, de Martínez Vega, Posada Mazo & Machado Aráoz, y “Palabras al corriente: vínculos entre “Eso es lo que é” y “Para que drene esta memoria” de Liliana Ancalao”, de Silvia Mellado); las semióticas de la frontera, del migrantx y la devastación (“Máquinas de pesadillas. Vivir en las fronteras”, de Silvia Barei). Y como su envés, el sujeto de esas migrancias como *factor traductor*, pulsión y voluntad traductora, en tanto núcleo para visitar las políticas y epistemes de la traducción y la cultura (“El factor traductor en intercambios culturales: el papel del sujeto”, de Raúl Bueno Chávez).

En/desde el campo del performance, se tensionan cuerpos, acciones y territorios para interpelar sobre el *hacer como única opción posible*, al denunciar y enfrentar las violencias de la Guatemala del (neo)extractivismo, y de las masacres (“Hacer presencia: Regina José Galindo, ‘Tierra’, de Diana Taylor); y al actualizar las concepciones e interacciones entre ecorporalidades, ecoperformance y ecoambientes, a partir del recorrido crítico por producciones que formaron parte del *1er Festival Internacional de Ecoperformance 2021* (“Ecoperformance: rumbo a simbiocena, de Wolfgang Pannek).

Se alojan también en la trama de escrituras, las preguntas sobre “una estética sin estética”, el arte forense y el retorno de lo real (“Reconstrucciones”, de Graciela Speranza), las intervenciones revulsivas de mujeres artistas desde la *BIENALSUR 2021*, serie *en/sobre/de* las cartografías del *continuum* colonialidad-racismo-depredación (en “Cartografías disidentes: otras rutas para el arte contemporáneo”, de Diana Wechsler).

Casi como una constelación, dos “hilos” de ficciones teóricas pregnan la composición del dossier. Las imaginaciones de lo futurible en el dispositivo de las condiciones contemporáneas de posibilidad (“Sueños extraterrestres: la colonización de Marte y los fines del mundo. Imaginaciones del futuro en la tierra del capitaloceno/tecnoceno”, de Belisario Zalazar), y el desmontaje crítico respecto a *aesthesis* y lo viviente/en la episteme contemporánea de la filosofía en su convivio con las prácticas y regímenes de la institución arte en torno a lo vivo, las líneas conceptuales que entran el/los debates contemporáneos, y el desplazamiento de la díada naturaleza/cultura desde

lo posthumano y las ontologías relacionales (“Interrupciones e interferencias multiespecie. La redistribución de la agencia en algunas prácticas artísticas contemporáneas”, de la Colectiva Materia).

A manera de escenario de una dramaturgia del conjunto de artículos, desde el campo de experiencias de las luchas territorializadas y con una mirada sociológico –política crítica, una sensible reflexión en torno a neoliberalismo y subjetivación, la (im)posibilidad de las tramas de las luchas como micropolíticas, y la agenda abierta y urgente, de una construcción por hacer: un lenguaje político que no renuncie a formas emancipatorias de vida (“Los hilos del poder y la trama de las resistencias. Expropiación y luchas sociales” de María Alejandra Ciuffolini).

Desbordando el tabicamiento de zonas textuales de la revista, entrama en heteroglosia e invención-creación plurisemiótica, la encuerpada experiencia colectiva “Alguna montaña nos sostiene hoy. Resistencias geológicas”. Indómita a los formatos, a la divisoria que distingue las secciones del contrato de lectura de *Heterotopías*, el proyecto ha generado un espacio otro, funda su existencia en los intersticios disidentes.

Y, como contribución a dimensiones que atraviesan a los artículos con inflexiones diferenciales, desde el dossier se pensaron y canalizaron tres de las reseñas que se publican en este número. “Conflictos territoriales y territorialidades en disputa: re-existencias y horizontes societales frente al capital en América Latina” (Ana M. Vargas, Angeles M. Morales, Clara Aibar, y Sara C. Abbondanza, en torno al libro del mismo título coordinado por P. López y M. Betancourt), y “Habitar la frontera: el capitalismo en la trama de la vida y los aportes de Jason Moore, para repensar nuestras luchas” (de Marianela Gamboa, Luciana Fernández y Jorgelina Berteza, a propósito de *La trama de la vida en los umbrales del Capitaloceno. El pensamiento de Jason W. Moore*, compilado por M. Navarro y H. Machado Aráoz). Como aporte específico al campo de estudios de performance y política, una pormenorizada lectura de “¡Presente! La política de la presencia”, de Diana Taylor (a cargo de Marcelo Silva Cantoni)

ARTÍCULOS LIBRES

Juan Cristóbal Castro en “Alquimia extractiva: deseo soberano en EFPEUM” se propone analizar la relación entre soberanía y extractivismo situando la reflexión en la Venezuela petrolera del siglo XX. Mediante el análisis de un cortometraje de 29 minutos, perteneciente al género de ciencia ficción, estrenado en 1967 y perteneciente al cineasta

alternativo Mauricio Odreman, el estudio se dirige hacia la necesidad de evidenciar la relación que existe entre lo que el autor llama “fetichismo estatal” (cuyo surgimiento fue propiciado por la explotación petrolera) y el proceso de modernización, relación que generó en consecuencia la explotación de la naturaleza. En la estela benjaminiana, el autor realiza “ejercicios de rupturas temporales”, leyendo y analizando en la tradición literaria venezolana algunos “casos” que anuncian un “imaginario nacional bajo las condiciones de esa fuente de riqueza” (el petróleo) en el accionar -devastador de los recursos naturales- de las fuerzas utópicas modernizadoras.

María José Apezteguía en “El arte de lo irreparable en la obra “El entierro” de Fernando Foglino” indaga las relaciones entre historia y memoria traumática. Para la ensayista, la propuesta del artista uruguayo: “reelabora el pasado con una vuelta al monumento en la que, al trabajar con la memoria colectiva desde lo icónico, actualiza una crítica a la construcción de la memoria nacional”. El trabajo se detiene en la indagación de “El entierro” realizada en el 2016 como parte de la Tercera Bienal de Montevideo, que tuvo como característica singular la de realizarse enteramente en el interior del Parlamento. La obra de Foglino que toma como centro la fotografía de “La Patota” - registrando la entrada de 12 militares en junio de 1973 al Palacio Legislativo para clausurar la vida democrática en Uruguay- es leída en el desmontaje de sus procedimientos técnicos a través del pasaje entre, fotografía, escultura y proyección en CCV y en estrecha vinculación con las voces que la sostienen (Raúl Zurita y Ricardo Piglia). A través de un entramado teórico que convoca autores como G. Didi-Hubermann y R. Robin -entre otros- se establecen enlaces que posibilitan un diálogo y un cruce fértil entre saberes. En una apuesta crítica que subraya los vínculos entre arte y política, Apezteguía destaca la capacidad de una propuesta estética para intervenir sobre el presente: “en el Uruguay contemporáneo se precisa entender, hoy más que nunca, cómo las reminiscencias del pasado perduran más allá de su propio ciclo posibilitando apariciones anacrónicas descalzadas de su contexto, que ponen en jaque estabilidades asumidas como perdurables e inmutables”.

En el artículo titulado “Me acuerdo ... escrituras autobiográficas anarquistas” de Silvia Anderlini se discute la representación de la memoria en textos autobiográficos contemporáneos de Édouard Levé, Margo Glantz y Martín Kohan, textos donde se recupera y se reactualiza una narrativa que juega con la autobiografía y la desjerarquización de los recuerdos. Este recorrido asume una “perspectiva anarquista”, marco teórico que habilita la postulación de lo que la autora llama “una contracrítica de un paradigma autobiográfico archivístico, ya sea este referencial, subjetivista o deconstruccionista”. Traza, a su vez, una línea de escrituras que se remontan a los años

setenta, donde se citan los textos *Me acuerdo* de Joe Brainard y *Me acuerdo* de George Perec, para pensar desde ahí diversos rasgos y procedimientos específicos que ponen en jaque cierta línea de los estudios centrados en las problemáticas de la autobiografía. El funcionamiento de esta *máquina de recordar*, en la medida en que pueden ser “copiadas y continuadas por otros”, despliega procedimientos como el inventario, la enumeración, la colección, entre otros. Así, se asiste a la conclusión de que no habría autobiografía ni jerarquías entre los recuerdos, sino la potencia de un *texto infinito* que siempre puede ser continuado: he ahí la singular emancipación que proponen estas escrituras.

El artículo de Salomé Lopes Coelho, titulado “Del ritmo del filósofo fantasma al ritmanálisis con los muertos” aborda la cuestión del ritmo desde una perspectiva teórica y metodológica novedosa para el estudio de diversas prácticas artísticas. Parte del rescate de una figura inquietante: un matemático y filósofo portugués, casi considerado un *filósofo fantasma*, llamado Lúcio Pinheiro dos Santos. Sobre su legado teórico es posible abrir la innovadora propuesta del Ritmanálisis, propuesta que la autora estudia a su vez de la mano de Henri Lefebvre, exponiendo que este pensador francés considera al ritmo no como un objeto de estudio en sí mismo sino como una herramienta de análisis específico para la escucha de los tiempos que se manifiestan en diversas interrupciones de prácticas humanas fundamentalmente. No analizar el ritmo sino ritmoanalizar: he ahí la propuesta metodológica de relevancia que este trabajo aporta, propuesta que se sabe situada temporal y espacialmente y consecuencia de ello es que no desoye las diversas críticas posibles -realizadas y por realizar- a las conceptualizaciones eurocéntricas en particular y antropocéntricas en general. Es en este sentido que el trabajo avanza hacia su original propuesta final: pasar del ritmoanálisis al *ritmanálisis*, donde el desplazamiento lingüístico y conceptual indica la necesidad de expandir los análisis de los ritmos hacia un posible más allá de lo humano.

ZONA DE DEBATE

En la zona de debate se puede leer una reflexión de Raúl Rodríguez Freire titulada “La reproducción del capital: a propósito de *Capital y Patriarcado. La escisión del valor* de Roswitha Scholz”. En esta intervención, al mismo tiempo que recorre el libro de Scholz, su autor ofrece una lectura donde complejiza la denominada “teoría crítica del valor”, pero no sin discutir con determinadas perspectivas feministas que, según Rodríguez Freire, asumen la superación de dicha teoría. En la discusión sobre la diferencia entre la tasa de ganancia y la masa de ganancia, entre trabajo productivo y reproductivo, se reconstruye la discusión que la autora del libro trabaja en relación a la escisión del valor, dislocando las ideas de su

base patriarcal. En este sentido, en atención a la larga trayectoria teórica y crítica de Scholz, la lectura que Rodríguez Freire realiza nos permite asistir a la compleja y siempre controvertida pregunta por cuáles son los aspectos del marxismo que resultan más importantes para el feminismo (y no a la inversa), como así también valorar y discutir qué alcances tiene aquello que el feminismo puede hacer y efectivamente hace al marxismo.

RESEÑAS

Silvio Mattoni propone una lectura del libro de Carlos Surghi *La aventura negativa. Literatura, ensayo, crítica* (Rosario: Nube Negra, 2021) abriendo el interrogante sobre las derivas que conllevaría considerar el despliegue de una aventura a partir de las potencias de lo negativo. Dicha potencia estaría indicando, además, cierto rasgo paradójico de la literatura en la que, siguiendo algunos planteos de Blanchot, se definiría en los modos de su desaparición. “Pero la cuestión de lo negativo es mucho más amplia que esa imposibilidad de definir la literatura salvo por aquello que se niega a ser. En cada caso, para cada sujeto, aun cuando se trate de autores significativos y en cierta medida clásicos, habría una particularidad en la negación”, nos dice Mattoni. Así, se van sucediendo los ensayos del libro sobre autores como Montaigne, Kierkegaard, Lukács, Bataille, Adorno, Blanchot, Barthes, entre otros, en los que Surghi va trabajando, de un modo minucioso, las singularidades en torno a lo negativo y sus inflexiones, por las que de cada uno de ellos va transitando en sus vínculos entre experiencia y escritura. Mattoni destaca una operación crítica de Surghi que consiste en la negación de la negación, como descripción y seguimiento de cada aventura y que es lo que posibilita e impulsa el desarrollo de todo el libro. Finalmente, Mattoni se detiene en lo que Surghi denomina “la escuela crítica rosarina”, conformada por Juan B. Ritvo, Sergio Cueto, Alberto Giordano y el fallecido Nicolás Rosa. Escritores con diferentes trayectorias, pero aunados en esa búsqueda (habiendo leído todas las negaciones clásicas del pensamiento, alimentándose de sus paradojas) nunca dejan de escribir. “Esa negación de la negación es una afirmación”, dice Mattoni, donde lo negativo se vuelve una cualidad deseante (que incluye al propio Surghi) donde lo que “ahora brilla es la aventura: pensar, escribir, armar una escuela de individuos, de singularidades”.

Isabel Naranjo escribe acerca de *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano* de Eduardo Kohn publicado originalmente en inglés en 2013 por la Universidad de California y traducido al castellano por editorial Hekht en 2021. La lectura de Naranjo subraya la dimensión subyacente de una propuesta de trabajo

que apunta, desde una mirada antropológica a radicalizar la escucha etnográfica llevándola más allá de los confines de lo humano, e inscribe dicha investigación en el marco de otras contribuciones con las que dialoga, como las de Eduardo Viveiros de Castro, Philippe Descola, Donna Haraway y Bruno Latour.

Naranjo destaca el gesto ético de urgencia de esta investigación que promueve otra forma de pensar para salvaguardar el bienestar de la mayor parte de vivientes con quienes los humanos comparten su estancia en el planeta. Los seres que componen la compleja ecología de la selva y sus modos de relación han sido indagados por Kohn sobre la base de una sólida experiencia etnográfica entre los Runa (el pueblo de Ávila es una comunidad en el Alto Napo, uno de los principales afluentes del río Amazonas).

A través de la definición de signo elaborada por el filósofo Charles S. Peirce, Naranjo subraya la operación de Kohn al describir la interacción de procesos semióticos entre los diversos seres que habitan la selva.

“La facultad de pensar y representar el mundo es inherente a la vida en todas sus formas y es, en efecto, una audacia que sacude los principios de las ciencias humanas y naturales tanto como los fundamentos de la metafísica occidental sobre los cuales estos conocimientos se han asentado”, sostiene Naranjo. Desde esta perspectiva, que redefine radicalmente la noción canónica de representación, la semiosis es entendida “como una propiedad del mundo y no únicamente de la mente humana”.

Milagros González nos propone una lectura de *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. (Buenos Aires: Tinta Limón, 2021), de Ticio Escobar, y recupera la imagen hubermaniana -recurrente en el ensayo de Escobar- de las luces intermitentes de las luciérnagas que, a pesar de la oscuridad imperante, muestran destellos para posibilitar otros devenires. Allí radicaría, según González, el gesto político, ético y teórico que se modela en el estudio de Escobar. Se trata de un libro que concentra una serie de reflexiones acerca del arte y la estética y sus relaciones con la política, la ética y la técnica en el marco -sostiene González- de nuestros complejos presentes contemporáneos, signados por el capitalismo mundial integrado.

Siguiendo las líneas centrales que propone el texto, González articula distintos recorridos en torno a un material en las que el autor conjuga perspectivas de la teoría del arte y la filosofía eurooccidentales con el pensamiento, las prácticas y los imaginarios de culturas populares e indígenas latinoamericanas. “El autor, señala González, ensaya el reconocimiento y la activación de potencias expresivas, creativas y significantes, cuyos destellos escapan tanto a los límites de una disciplina estética en crisis cuanto de las


imposiciones del régimen de subjetivación capitalista dominante”. El concepto de aura (retomado de Benjamin) se vuelve central para Escobar a la hora de considerar el arte por fuera de la debilitada disciplina estética y en sus relaciones con la política: “Aura menuda, parpadeante, de resplandores erráticos, que puede salirnos al encuentro desde muy diversos ámbitos, pero que Escobar va a buscar especialmente en el arte popular y el arte indígena”. La lectura de González invita a transitar el ensayo de Escobar como una apertura a “fabular emplazamientos contingentes, provisorios, en los que se multipliquen los sentidos posibles” y los modos de resistencia ante la instrumentalización capitalista del mundo.

Carlos Battilana nos acerca al estudio de Osvaldo Aguirre, *Francisco Urondo. La exigencia de lo imposible* (Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral, 2021). Parte de la inscripción de la experiencia poética de Urondo en torno a un dilema compartido por otros escritores latinoamericanos: las letras o la acción para esbozar una posibilidad en el que la dicotomía se desactiva o pierde fuerza: “La disyuntiva en el caso de Urondo parece aclararse en los términos de la propia práctica poética que no prescinde de la experiencia vital”, señala Battilana, y agrega: “el trayecto de Urondo revela que no es posible situar ese dilema en la zona de la contradicción. La escritura poética sucede como acto y, en consecuencia, como escenario de gravitación pública”. El libro de Aguirre es un trabajo exhaustivo sobre la trayectoria de Francisco Urondo y su variada producción diseminada en diferentes géneros; destacando su participación periodística, cultural y universitaria, así como su participación en las organizaciones armadas a fines de los años sesenta y principios de los setenta. Un riguroso trabajo de archivo subraya Battilana, en el que lo biográfico se concibe como una narración que contribuye a redefinir el vínculo estrecho entre experiencia vital/política y escritura. Y se detiene en una zona del análisis de Aguirre que le parece relevante, en la que trabaja la elaboración del nombre propio de Urondo y sus proyecciones: “Francisco Urondo, más que heredar un nombre lo construye”. Para Battilana, el ensayista, de un modo valioso, procura pensar la obra de Urondo “en relación con una trama compleja que atraviesa la figura del escritor, distante de maniqueísmos simplificadores”.

Finalmente, queremos manifestar nuestro especial agradecimiento a todxs y a cada unx de quienes contribuyeron a la aparición de este nuevo número de *Heterotopías*, y desde estas páginas iniciales, a lxs lectorxs que le dan sentido y existencia en las conversaciones que siguen a su publicación.

Fecha de recepción: 30 de noviembre de 2021

Fecha de aceptación: 07 de diciembre 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.



DOSSIER

Estética, política y naturaleza: lenguajes y experiencias ecopoéticas

Tomo I: "Tramas de vida en América Latina del despojo. Fragmentos de experiencias, tejidos teóricos e innovaciones de re-existencia"



[hetero-
tópicas]

Tramas de vida en la América Latina del despojo.

Fragments of experiences, tejidos teóricos e invenciones de re-existencia.

Webs of life in the latin american of *despojo*.

Fragments of experiences, theoretical tissues and inventions of re-existences

En la abigarrada convocatoria que escribimos, lanzábamos el deseo de hacer aparecer fragmentos para una polifonía de vocalidades, dejar habitar el dossier por la heteroglosia. Tal vez imaginamos hacer de él un dispositivo de disponibilidad para una (necesariamente) inconclusa carto-crono-polifonía que resguardara trazos y trazas de lenguas que nuestro aparato fonador no ha aprendido a proferir, ante la que nuestro cuerpo es mudo, o inoperante, impotente. Y también, una polifonía que cobijara e hiciera evocar tonadas plurales y oralidades distintivas; hacer entrar la caja y el viento; el río y la montaña, la meseta y la sierra, la selva y el monte, lo viviente entendido, con el pronunciamiento latinoamericano de hace veinte años, como “gran familia” (*Manifiesto por la vida*, 2002). Lo fuera de marco de las superficies lisas dominantes y de la “escenografía de la mirada” (Richard, 2011), en juegos de figura y fondo *con la fosa, la mina, la represa* (Villalobos-Ruminott, 2016).

In the motley call we wrote, we launched the desire to make fragments appear for a polyphony of vocalities, to let the dossier be inhabited by heteroglossia. Perhaps we imagined making of it a device of availability for a (necessarily) unfinished carto-chronopolyphony that would safeguard traces and traces of languages that our phonatory apparatus has not learned to utter, before which our body is mute, or inoperative, impotent. And also, a polyphony that would shelter and evoke plural tones and distinctive oralities; to bring in the box and the wind; the river and the mountain, the plateau and the highlands, the jungle and the mountain, the living understood, with the Latin American pronouncement of twenty years ago, as "great family" (*Manifiesto por la vida*, 2002). The out of frame of the dominant smooth surfaces and of the "scenography of the gaze" (Richard, 2011), in games of figure and background with the pit, the mine, the dam (Villalobos-Ruminott, 2016).

Hacer aparecer, dejar hablar semánticas robadas y universos de significación desapropiados. Una caja de resonancias multidimensional, imaginábamos, entretejida de memorias cortas y memorias largas, con sus espectros y sus (nuestrxs) muertxs, con las maneras diversas de su inyunción. También, alimentábamos el deseo de que el dossier fuese un hacer semillar y una colecta –hecha de inscripciones, trazados, retoma de voces,

citas al sesgo de memorias trizadas, de palabras frágiles o de poderosa acción y potencia—montaje y ensamblaje, pensar el dossier colectivamente como un *collage* de modos de (re)construir mundos. O devolverlos a la existencia, tras despojos y desapariciones polimórficas. O hacerlos (re)aparecer en un proteico paradigma indicial —índices, señaléticas, vestigios, restos, vaticinios del pasado, sindicaturas, ruinas del futuro—, en mundos sensibles, como conjuros de sus ahuecamientos y desgarros, como composición o artificio de lo real, en narrativas, visualidades, cartografías, experiencias con/del performance, imaginarios y otras composiciones de tramas de experiencias. Caja de resonancias en la que, imaginábamos, se podían entrelazar los territorios desde los que se insiste en experimentar, en habitar, *modos de salirse de los destinos que se les ha asignado* (Richard, 2021), produciendo otros repartos de lo sensible (política), dislocando el orden de la policía: lugares, cuerpos, (palabra)-ruido (Rancière, 1996), con las prácticas disidentes y las *estrategias de afrontamiento al asesinato de la muerte* (Magrín, 2009)¹, de la muerte de toda forma de vida, praxis que construyen en sus materialidades, y ponen a andar máquinas de *hacer ver* las geografías indisciplinadas, también las insurgentes, y las estratificaciones de las violencias.

Heterografías de las violencias

A modo de respunteados a muchas manos, palpitaba el horizonte de una “localización crítica” (Richard, 2021, p. 276)² en torno a lenguajes y experiencias situadas, disruptoras en el escenario de las violencias extractivas en América Latina. Con una comunidad heteróclita, anfibia, entendemos que un mojón de inicio para su abordaje histórico es ver en ella una región que ha abrazado, sin mediaciones críticas, los modelos de desarrollo y modernización hegemónicos, proceso que, en su fase actual —la de la globalización financiera y su doble rostro de Jano (Antonelli, 2020)—, extrema los vectores de la acumulación del capital que estragó al continente desde la colonización, evidenciando las continuidades y suturas del presente (Villalobos-Ruminott, 2016). La marca de origen de lo latinoamericano está en el trauma catastrófico de la conquista, y de la integración en posición subordinada, colonial, en el sistema internacional, como reverso necesario y oculto de la modernidad. Esta colonialidad no acaba con lo que la historiografía de nuestros países denomina “período colonial” (Alimonda, 2011), sino que, en una de sus matrices fundamentales, se despliega como despojo de los *comunes*, es decir, de las condiciones de vida o “bienes naturales comunes” en palabras de muchas comunidades que resisten a esta expoliación de sus vidas y territorios.

Si bien existe un amplio debate en torno a la caracterización del extractivismo y sus consecuencias (Gudynas, 2009; Galafassi, 2012; Seoane, 2013; Svampa, 2016; entre

otrxs), se destaca su lógica de enclave y fragmentación territorial, y su dinámica de desplazamiento de otras formas de vida y producción (Sassen en Antonelli, 2016; Svampa, 2016). En esta nueva etapa, el extractivismo se abre camino de la mano de la innovación tecnológica y de la ingeniería jurídico política que, en tanto instrumento de hegemonía, legítima y posibilita socialmente su existencia (Galafassi, 2012). Como destaca en su artículo Belisario Zalazar, capital y tecnología occidental, en su fase hipermoderna, se erigen como los actores principales de esta “titanomaquia”.

En el intertexto que su composición y factura habilitan, el dossier abre la interrogación acerca de la materialidad efectiva de la historia latinoamericana, para atender, además de las disputas o debates por las nominaciones a macro-escala, a la relación entre capitalismo y destrucción. Y, en los intersticios y rasgaduras, hacer aparecer la insistencia, que no cesa, de las disidencias, las resistencias y las luchas, las heterotopías de un mundo finito. Entre las dimensiones significativas que aporta para este dossier, el artículo de María Alejandra Ciuffolini se centra, precisamente, en el escenario del capitalismo en su reconfiguración neoliberal y en la formidable “semiotización capitalista”, su dispositivo de poder y de subjetivación, que “modula tanto las prácticas institucionalizadas como aquellas que se le resisten”, esto es, las prácticas de resistencia y contestación para su gobernabilidad. La dominación social enmarca el primer tramo del análisis a partir de la consideración de las contradicciones actuales del capital, ya no centradas en la relación capital-trabajo, sino en las relaciones entre capital-naturaleza, y capital-reproducción social, y su triple solapamiento. En un segundo momento, Ciuffolini aborda los conflictos micropolíticos –en los que “se desnuda el aspecto caótico y destructivo del modelo social-político-ambiental-económico imperante”–, desmontando condiciones de imposibilidad “de alianzas capaces de ofrecer una alternativa de transformación de esta realidad. La vulnerabilidad –actual y/o potencial– es la condición de anclaje para la producción/reproducción del capital, pero también para la resistencia a estas relaciones de dominación y subordinación”. Justamente, en las consideraciones finales, la autora nos sitúa ante los interrogantes por el presente y el futuro de las luchas, y los posibles, la invención de futuros.

Tormentos de la materia: entre el sensorium evidenciario y la geología general

El dossier opera como un dispositivo para atisbar la sociosemiosis emergente que *hace ver* y pide *ser vista*, en una de sus dimensiones transversales: el funcionamiento (d)enunciativo y la construcción de la *probatio* respecto a las violencias. Un magma socioambiental-territorial se materializa en las prácticas sígnicas de comunidades y

pueblos, en escenas de otras formas de verdad y justicia, de veridicción y jurisdicción, y también en desiguales escenarios de representaciones de la ley y la justicia.

De estatuto bajo, para decirlo con Foucault (1991a, 1991b), fuera de los discursos que las divisorias socio-históricamente destinan a aquellas palabras y obras que se conservarán, y aquellas que están condenadas a desaparecer en los murmullos de los días sin gloria y de los estrictos infames, lxs grises y comunes –lxs cualquiera–, emergen discursos nacidos para morir por su efímero desiderátum, y con ellos bulle desde hace décadas, una mirada de registros –ni catálogo ni inventarios–, sino “fragmentos de una condición de posibilidad de las subjetivaciones, que sostiene una máquina plurisemiótica de reposición” (Richard, 2001), para reconstruir lo que del mundo herido, dañado, finito ha sido violado, destazado.

Hay que ser capaces de (*hacer*) *ver/escuchar*, de acoger las prácticas y materialidades que no cesan de fisurar las superficies lisas de la hegemonía, aportando los vestigios para la trazabilidad de la no vida, la no muerte, la muerte: trazabilidad del cáncer, de las enfermedades respiratorias; inscripciones en registros de múltiples soportes de las marcas del estrés hídrico sobre lo vivo, del índice palpable/visible/visto de la desaparición de cursos de agua, superficiales y profundas; la pluri-indicialidad que se materializa en la alteración irreversible de paisajes devenidos ruinas o maquetas de naturaleza muerta, bajo las formas inanes y yermas de toda vida de las así llamadas remediaciones, o del cierre de minas; el vuelo letal del polvo en suspensión de montañas violadas, sustancias dinamitadas de su continente geológico; los registros de las lluvias –devenidas ácidas– que devuelven al mundo el veneno que se inoculó, los síntomas de los agrotóxicos que pregnan alimentos y contaminan lo viviente a cielo abierto; desplazamientos de poblaciones en lugares vaciados a los que no se volverá, formantes de otros mapas o cartografías de acumulación, desplantaciones de culturas, detonación de patrimonios arqueológicos. ¿Alcanza para este paradigma indiciario, pensar solo en *ruinas*, acogiendo la herencia benjaminiana? ¿Podemos constelar *resto* y *desecho*, sin pérdida de densidad de la biosemántica sociohistórica de la historia material del capitalismo?

El dossier está habitado por una misma voluntad: nombrar y visibilizar entramados de formas, territorios y modalidades de violencia(s); y los sentidos de la temporalidad del habitar, su estatuto y/o los rasgos que le conferirían a esta/nuestra condición contemporánea, su distintividad en tanto fase actual de la historia de la destrucción, las invisibles nuevas lógicas dislocatorias del capital global –¿tal vez impensables ya con diádas como “desigualdad”, “injusticia”, etc.? (Antonelli, 2012). También echa luz a distintas *expulsiones* (Sassen en Antonelli, 2016), las que incluyen pero exceden las solas devastaciones territoriales. La brutalidad de tales lógicas trastoca sin suspender las

divisorias nominalizadas y caracterizadas como violencia “económica”, “política”, “cultural”, “institucional”, etc., y es en este exceso constitutivo donde se constelan y friccionan las multidimensionales problemáticas extractivas, y los multiescalares conflictos y disputas centrados en los comunes, ante un régimen tecno-factual, epistémico-discursivo, y como su emanación, la categoría de desplazadxs, ya trastocada no solo por variables cuantitativas –el fenómeno masivo, creciente, multiescalar, plurifocal–, sino por variables cualitativas, y que se constelan con la referida categoría de las *expulsiones* (Antonelli, 2016), secuestros de vidas y futuros (im)posibles: “porque la mayoría de las personas nunca regresarán a su lugar de origen: su lugar de origen es ahora una zona de guerra, una plantación, una operación minera o una tierra muerta (Sassen, 2015, p. 25, en Antonelli, 2016).

Los artículos de Silvia Barei, Graciela Speranza, Diana Taylor, así como el de Aimée Martínez Vega, Estela Posada Mazo y Horacio Machado Aráoz se inscriben en estas condiciones, entre las migrancias expulsivas y la densidad de lo real por las que se deviene zonas muertas –tierra/fosa, extractivismo minero, represa– tanto desde el arte cuanto desde las experiencias de reexistencias comunitarias. Como su envés, el artículo de Raúl Bueno interroga las migrancias desde la voluntad de reposición de las subjetividades afectadas, con la categoría de sujeto-factor traductor, en el marco de una analítica y comparativa de las epistemes y políticas de la traducción que han atravesado, cuando no invencionado o conformado, las relaciones geopolíticas entre cultura y traducción que han recorrido las formaciones discursivas sobre/del continente.

Las nominaciones del presente, en tanto paradigmas indiciarios y prospectivas de futuros, si bien recorren el conjunto del dossier, es el nodo del artículo de Zalazar, desde la problematización del tecnocapitalismo. Algunas formas de nominar y enunciar implican ciertas naturalizaciones que procuramos sortear en este dossier. La primera, la dualidad sociedad/naturaleza, ante la cual remitimos a la propuesta de Arturo Escobar (2003) de considerar el carácter entrettejido de las dimensiones discursivas, materiales, sociales y culturales de la relación social entre el ser humano y la naturaleza. La otra, es la correspondencia esencialista entre mujeres y naturaleza. Si bien reconocemos que el avance del extractivismo tiene impactos diferenciales por género, nos despegamos de la consideración de las mujeres defensoras como meras víctimas pasivas de un proceso predatorio. Aún con sus cuerpos y vidas especialmente afectados por las lógicas de la extracción, como muestran algunos de los artículos aquí reunidos, las mujeres se imponen a estas lógicas con “su actitud levemente desafiante de dignidad humana y de resolución frente a la devastación” (Taylor). Sanz y Rodríguez Labajos destacan que el mandala

humano de Mujeres en Resistencia en Zonas de Sacrificio, junto con el colectivo de mujeres de MODATIMA, denuncia cómo esos cuerpos son considerados "sacrificables" en un espacio público limitado y controlado por la contaminación y, ante ello, estas mujeres presentan sus cuerpos entrelazados en "un acto encarnado de producción, resistencia y unidad". Similar a lo que sucede en el río Cauca donde, ante la inundación y la amenaza a la vida, las mujeres vuelven colectivamente al tejido en un espacio de supervivencia colaborativa, el refugio del Movimiento Ríos Vivos, demostrando la capacidad de concebir y volver a los ciclos, al decir de Silvia Cusicanqui, prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce (Martínez Vega, Posada Mazo & Machado Aráoz).

Estética sin estética: inteligencia de enjambre

Sin dudas, el funcionamiento (d)enunciativo extendido –que emerge de variadas prácticas, formatos y experiencias entramadas en organizaciones– no ha adquirido aún el estatuto de lo indubitado en la así denominada "estética sin estética", mutación radical de las escalas del *sensorium* –humano y no humano– de la materialidad, la tecnociencia y episteme forenses (Barenblit & Medina, 2017). El campo de lo forense compone o construye lo real como artificio, opera a otra escala de visibilidad y de inteligibilidad, produciendo lo real en tanto efectos de dispositivos, como régimen de enunciación y visibilidad construido, donde la materia "habla" la verdad que aloja, comportando un descentramiento del régimen testimonial de la subjetividad³. Precisamente en este dominio se inscribe el artículo de Graciela Speranza, rodeando el dispositivo tecnosensorio del "retorno de lo real" (Foster en Speranza) a propósito de *Forensic Architecture*, agencia –y no solo colectivo– de arquitectos, cineastas, artistas visuales, periodistas, abogados. Y también el de la literatura que "puede expandir sus límites para hacer ver lo que no vemos con procesos de materialización y mediatización", analizando en su contribución "La compañía" (2019) de la mexicana Verónica Gerber Bicecci, propuesta que "despliega un abanico de medios y lenguajes para reconstruir uno de los casos más devastadores de extractivismo depredador en México, a partir de las ruinas de Nuevo Mercurio, un poblado minero del estado de Zacatecas" (Speranza). También, y en cruce con el perspectivismo (geohistórico y ontológico-político), la mirada/historia desde el puente del Picadero (Río Cauca), el artículo de Martínez Vega, Posada Mazo & Machado Aráoz participa de este régimen de lo evidenciario, desde el *continuum* y sedimento de la violencia de la conquista-colonización, a la vez que enlaza con la represa, en tanto ingeniería de la devastación y como incrustación paroxística del "agua moderna", la "fractura sociometabólica" del modelo energívoro que requiere la acumulación del capitaloceno. Así, podríamos decir que se desplaza, anfibio, hacia una de las dimensiones inherentes a la mirada radical de la historia

material del capitalismo. La formación discursiva de la economía de la violencia adquiriría el estatuto de una geología general (Villalobos-Ruminott, 2016) la que, en tensión con la episteme forense, “se abocaría a des-enterrar los secretos de la acumulación y hacer posible la pregunta por la justicia” (2016, p. 209). Esta geología se subtiende, excediendo, el *sensorium* forense y la representación jurídica de las violencias dictatoriales (extensibles a las formas de desaparición que no cesan, como en Colombia).

La reseña de Marianela Gamboa, Luciana Fernández y Jorgelina Berteza, que gestionamos desde el dossier, aborda la obra de Jason Moore desde el análisis de Horacio Machado Aráoz y Mina Lorena Navarro. Poniendo el ojo en cómo ha sido el proceso colonial de producción de la naturaleza, Moore traza una genealogía del extractivismo desde Potosí, visibilizando con perspectiva histórica la contradicción existente entre los requerimientos de la acumulación de capital y la reproducción de la vida. Las autoras entraman los aportes de Moore con su perspectiva crítica y sus propias miradas situadas, y retoman a Gloria Anzaldúa, para enfatizar que, para vivir en las fronteras, se debe vivir sin fronteras, y que habitar la frontera “es re-existir cotidianamente a toda la maquinaria del capitalismo, es disputar ontológica y epistemológicamente las dicotomías modernas, conectándonos con nuestras raíces y ancestralidades, más allá del análisis académico”.

En esta geología general, el texto de Silvia Mellado compone, a partir de la intervención de Liliana Ancalao, un re-trazado, podríamos decir, de lo que considera, con Pollastri, el primer plan biopolítico del estado nación, y postula la figura del *arreo* como un conector y condensador que articula la serie literaria con la serie económica, en la “reconversión del valor pecuniario de la tierra”, en, por y para el cual el pueblo Mapuche se bestializa en el discurso del Estado, y tal institucionalización en el dispositivo biopolítico es conceptualizado como un marcador del área cultural sur. Lo *menos que humano*, compone o se inscribe en la constelación sincrónica de las exposiciones universales y la exhibición “de los salvajes” a fines del XIX, en esa invención de espacialidades del capitalismo en fase imperial –fantasmagorías que Benjamin supo hacernos ver. El *zoo humano*, que no cesó después de la declaración internacional de los derechos humanos, engarza varios textos del dossier, como *topoi* infame de la colonialidad, el racismo, la supremacía blanca, entre las cartografías indisciplinadas de la serie de obras de artistas seleccionada por Diana Wechsler de la edición BIENALSUR 2021, “a partir de poner en marcha otras prácticas y dinámicas de trabajo destinadas a desactivar las inercias instituidas dentro del sistema de lo que se conoce como el “circuito internacional del arte”⁴.

Con perspectivas y políticas diferenciales, el registro de voces *en* y *desde* los territorios –variadas formas genéricas del régimen testimonial– y de atestiguación sobre las violencias perpetradas o las violencias para habilitar la perpetración⁵, concierta en

varios artículos con operaciones y técnicas para hacer hablar a la materialidad –nuevos realismos, perspectivismo, semióticas del mundo–, vectores que signan la inscripción/borrado de lo viviente, huellas que miran, como restos acontecidos, como vaticinios de lo que está amenazado por la destrucción, la desaparición, las extinciones⁶ ¿Las vemos?, ¿hacen signo en nosotrxs? A partir de la hipótesis de que en las manifestaciones artísticas actuales que tensionan la materia viviente y la actividad de seres vivos más-que-humanos se evidencian oscilaciones “en torno al concepto de naturaleza que atraviesan los debates contemporáneos, materialistas y posthumanos”, la Colectiva Materia se interroga, en su artículo, por los modos en que está siendo pensado (o supuesto) el concepto de naturaleza, y si esto posibilita (o no) imaginar “modos de existencia colaborativa interespecie que no reproduzcan aquella separación entre naturaleza y cultura que desde hace varios años y desde diversas disciplinas se ha diagnosticado como problemática o, sencillamente, ya caduca y, como tal, irrelevante para pensar y actuar en el presente”.

La reseña realizada por Ana María Vargas, Ángeles Muriel Morales, Clara Aibar y Sara Celia Abbondanza, otro aporte que entramamos desde el dossier, respecto del libro coordinado por Pábel López y Milson Betancourt, nos trae numerosos y nutridos casos de configuraciones extractivas que presionan los territorios latinoamericanos, a la vez que nos despliegan diversas luchas de movimientos sociales que responden a estas asimetrías de la dominación y defienden otras formas de existir que se vuelven continuas estrategias de resistir.

Tal vez en una de sus dimensiones, o por uno de sus hilos, para decirlo con Ginzburg (2010), América Latina, pura cantera mineral, puro mapa de recursos primarios para la racionalidad extractiva, sus mapas y trazados en clave de infraestructura para la depredación por despojo, pueda ser narrada con las intervenciones (y también las omisiones, silencios y cooptaciones) académico-intelectuales como puentes de ida y vuelta en luchas ancladas, al pie de los acontecimientos. Los activismos que atraviesan el escenario surgen de las luchas por re-existir, por su reconocimiento, por su derecho a su existencia basada en otras formas de vida, sustentadas en sus regímenes de naturaleza (Escobar, 2005), y en una pluralidad de lenguajes de valoración que rechaza de pleno la simplificación de la complejidad (Martínez Alier, 2009).

Los proyectos de explotación de bienes comunes, de esta naturaleza enraizada con comunidades humanas que luchan en su defensa, son contestados mediante diversas expresiones que irrumpen y se constituyen en el campo de lo posible, experiencias de “traer el espacio hacia dentro de la historia y dejarlo hablar” (Porto Gonçalves, 2009, p. 123). Son disputas también por el reconocimiento de otros saberes, y es en este entramado donde la

ciencia es cuestionada como portadora del monopolio del saber legítimo. Como reverso, académicxs, científicxs y profesionales no-cooptadxs co-construyen conocimientos junto a las resistencias. Un ejemplo paradigmático de esta co-construcción es la ecología política latinoamericana. Facundo Martín y Robin Larsimont (2016) identifican tres versiones de ecologías políticas: la anglosajona, la francófona y la latinoamericana, que además de haberse configurado como entidades más o menos autónomas, aisladas e incomunicadas, han generado abordajes epistemológicos, ontológicos y prácticas científicas distintas. Para estxs autores, una de las características de la ecología política latinoamericana es la centralidad de los conflictos ambientales como parte constitutiva de esta corriente.

Las luchas de las comunidades se han ido encontrando, entretejiendo y nutriendo en espacios comunes y en lazos de solidaridad y acción conjunta que se han extendido a lo largo y ancho de Latinoamérica. Constituyen redes en movimiento de diversas comunidades, organizaciones y colectivos que se reflejan y reconocen en un largo legado de luchas que las enlaza profundamente con luchas indígenas, campesinas y de diversos grupos sociales que, a lo largo de la historia, han resistido al saqueo y a la invisibilización y denigración de sus lugares de vida. En el dossier, este entramado tiene su emblema – experiencia paradigmática– en el movimiento Ríos Vivos y su trama hidrocomunitaria que “se ha ido re-tejiendo pese a todo, haciendo re-brotar la vida y buscando nuevos cauces”, en el texto de Martínez Vega, Posada Mazo & Machado Aráoz; en los activistas y artistas que promueven experiencias de la vida cotidiana consistentes con el apoyo mutuo y la cohesión social, plasmadas en el artículo de Sanz y Rodríguez Labajos; y en los hacedores de una cultura "ambientalista" cuyas manifestaciones artísticas acompañaron comprometidamente el proceso de lucha por la preservación del entorno, por el respeto de las minorías, por la diversidad sexual, por las luchas feministas y otras resistencias en los últimos 40 años, protagonistas del texto de Blanco.

Muchas de estas experiencias son mostradas, en un ejercicio (d)enunciativo, por mapeos e inventarios de resistencias, entre ellos, el Observatorio de Conflictos Mineros de América Latina (OCMAL), el Observatorio Latinoamericano de Conflictos Ambientales (OLCA), el posterior Atlas de Justicia Ambiental (EJAtlas), y cartografías colaborativas llevadas adelante por colectivos como Geocomunes e Iconoclastas, entre otrxs⁷. Estas redes colaborativas buscan crear y transformar los mapas como parte de la lucha política, una lucha por hacer constar a quienes no están “contados” –la parte de los que no tienen parte– en las cartografías convencionales, y hacer visible aquello que se intenta negar. En esta emergencia contestataria surgen así contra-mapas, contra-cartografías, cartografías desafiantes a las impresiones extractivas sobre territorios y lugares de vida, como la IIRSA (Iniciativa para la Infraestructura Interconectada para la Región de SudAmérica-

COSIPLAN) que atraviesa la región como correlato cartográfico del mundo posible prospectado por el extractivismo y de su control (Antonelli, 2011).

Estas luchas y resistencias recorren diferentes caminos, incluyendo también los que promueven cambios estructurales, impactando en las instituciones gubernamentales y sus reglas de juego, a diversas escalas y en alianza con diferentes actores. A lo largo de poco más de una década, en el dominio de las luchas por la juridificación, es decir, en el universo de la institución ley/justicia, hay también materialidades que signan un cambio de escala en torno al biocentrismo y la constitucionalización de las nacionalidades y pueblos indígenas, plasmadas en el reconocimiento, aunque escamoteadas políticamente, de los derechos de la naturaleza y las plurinacionalidades (Ecuador, Bolivia). También se destaca la tracción internacional en redes transfronterizas para la creación del Tribunal Internacional de los Pueblos y el horizonte promesante de la figura del ecocidio como nuevo crimen a ser incorporado por la Corte Penal Internacional (CPI).

Si lxs historiadorxs del presente asumen, con la figura del genocidio y los delitos de lesa humanidad, que la imprescriptibilidad de los delitos nos hace contemporáneos de los crímenes y de los criminales, la fuerza transversal, global, que presiona los límites del derecho realmente existente para instituir el ecocidio, nos hace coetáneos, implicados, con los asesinos del futuro, lxs secuestradorxs de las formas de vida, lxs canceladorxs de la convivialidad. ¿Alcanza este horizonte?

Desbordes. Arte/política: dimensión, potencia, emergencia

El umbral de reflexión al que el dossier convocaba surgió de nuestra subjetivación política, que entrama napas y legados, marcas y huellas de irrupciones que conforman los palimpsestos vibracionales del espacio público, en nuestras arqueologías del presente. Es *en* y *desde* este campo de experiencias que en cada escenario –en escalas diferenciales: centro/periferias; urbano-rural, local-local, etc.– hizo estallar las superficies lisas, que la convocatoria se abría al gozne de lo político de la estética, de la estética de la política; dimensión instituyente del lazo semiocultural, sociohistórico y político en el cruce entre la calle y la institución arte, entre la montaña, la meseta, el monte, y las intervenciones de artistas; las marchas de los pueblos, de las mujeres indígenas por el agua –cuerpos territorios y territorios encuerpados trazando visibilidades en nuevas cartografías indisciplinadas–, como antes, el movimiento de derechos humanos, de las puebladas, los cortes de rutas del movimiento piquetero; y los colectivos y organizaciones sociales, lxs cualquiera con cualquiera, en tanto agencia en constelaciones de afectos, otra vez, situados en campo de experiencias geopolíticas y territoriales.

Los repertorios de la acción colectiva, la protesta social, y la participación ciudadana en sus regímenes de enunciación y visibilidad, en sus cuerpos –vectores de espacialidades en disputa–, nutren una abundante literatura acerca de los repartos de lo sensible, en muchos casos con la fuerza del acontecimiento –lo que irrumpe y disrumpe, como desgarradura de las cadenas sígnicas del orden de la policía, para decirlo rancerianamente. Y asumir lo acontecimental es postular, por ello mismo, que el campo de efectos a los que abre ese “tumulto” (Richard, 2021), cada corte/rasgadura, es incalculable en su *desiderátum*. Más allá de sus distintas formulaciones filosófico-estéticas, al acontecimiento le es inherente lo incalculable de una situación, y lo no controlable en el campo de efectualidad al que abre.

La acción colaborativa, los activismos del arte, o artivismos, más que enunciados categoriales, podríamos decir que se inscriben aquí como *funcionamientos señaléticos* que (s)indican, proteicamente, momentos nodales en los que la semiopolítica de los movimientos y de los colectivos, de maneras diversas, se enhebra con las invenciones de artistas en escenarios de tensiones, luchas, desigualdades, configurando, incluso, la emergencia de sujetos políticos invisibilizados⁸. Pero, también, esos momentos en que la irrupción no solo ha sido protesta, reclamo, exigibilidad de derechos y ampliación del cuerpo de la ley, sino apuestas por otras formas de vida, por otras pasiones, otras formas de decidir no morir, o cómo re-existir en medio de ruinas. Como lo hemos señalado en otro lugar, el desborde de la y desde las prácticas artísticas es un *intervenir* en las diversas formas de activismo social, siendo la intervención ese imponderable acto de suspensión de la divisoria entre el arte como institución y la fluidez de la vida política a cielo abierto (Antonelli, 2011; 2017). El extrañar las invenciones sociopolíticas y semioestéticas, principio brechtiano y del/a historiadxr del presente, es distanciarlas para no olvidar la invención o recreación simbólico-sensible de procesos de resistencia, reponer los momentos en que, desde las prácticas sociales, se ensanchan los lenguajes en un estado de sociedad como resultado de la praxis política, de la capacidad instituyente que se incrusta en los códigos disponibles de lo dicho/lo mostrado, en tanto son formantes y emergentes de condiciones socio-históricas (y territoriales) de la intersubjetividad, la producción de saber en relaciones específicas de poder; y las réplicas sociales mediante nuevos (otros) territorios producidos por la praxis colectiva. Extrañar lo próximo de las luchas es poder ver esos escenarios en los que se desarreglan otros acuerdos sígnicos (Antonelli, 2017).

En el dossier confluyen, como una fibra que hilvana, las reflexiones acerca de lo político y la política, y de la pregunta que no cesa de desacomodarnos: qué pudimos ver de ellas en su emergencia fáctica, al pie de los acontecimientos. Narrativas visuales,

marcación de la lengua por la invención de las prácticas, repolitización en clave cartográfica de territorios, visualidades emergentes y tecnodispositivos, reescrituras (d)enunciativas y escenologías del espacio público, dramaturgias de lo común, etc., lo que aquí denominamos *estesía*⁹ –desarreglos sígnicos o híbridos/mixturados de lxs cualquiera con cualquiera, en la barra que tensa/trenza política/estética–, en sus materialidades y en las fortunas desiguales de sus derroteros y existencias sígnicas, y simbólico-culturales (Longoni, 2010).

Esta convocatoria pudo imaginarse, también, en los tránsitos y encuentros, tras más de una década y media, de tomar pulso de la experiencia en los territorios de América Latina en movimiento, en las desiguales resistencias en torno a la muerte extendida y la muerte difusa de los extractivismos, guarecida en las retóricas y narrativas de apaciguamiento y denegación; pero también de criminalización, militarización y desapariciones. Nos movimos entre *el arte desbordado*, o *los otros* irregulares y periféricos, a decir de Nelly Richard en su prólogo al libro de Ticio Escobar. Allí, Richard (en Escobar 2021, pp. 9-13) hace reverberar la cita que el propio Ticio ha escogido como epígrafe, que precede/preside su mirada:

Más vale hablar aquí de un paradigma protoestético para subrayar que no nos referimos al arte institucionalizado, a sus obras manifestadas en el campo social, sino a una dimensión de creación en estado naciente (...) potencia de emergencia que subsume la contingencia... (Felix Guattari, *Caosmosis*, 1996) (en Escobar, 2021, pp. 20).

Así, estamos ante *lo que desborda/lo desbordado*, que sin suspender el trajinado campo del arte como institución –ya como sistema de inscripción, de difusión y consumo y perímetro de legitimación, (marco autorreferencial de valor y uso)–, se abre y entrecruza: “con sus *otros* irregulares y periféricos: desde aquellas prácticas que se resuelven comunitariamente en términos de contexto(s) y situaciones haciendo jugar un espacio-tiempo móvil que se niega a las clausuras del objeto hasta las producciones indígenas y populares” (Richard en Escobar, 2021, p. 11). Aquí ingresan también en tanto corredores de desbordamientos, las prácticas curatoriales y los museos porosos (Longoni en García, 2021), las intervenciones en los espacios consagrados, la BIENALSUR (“relato curatorial multisituado”, Wechsler), y los dispositivos artísticos complejos que aborda Speranza en su artículo.

Eco/rporalidades: tramas comunitarias de re-existencia

En la polifonía que compone el dossier, se ponen en abismo voces singulares y corales: los cuerpos de lxs autores convidan pensamientos, lecturas, escrituras,

testimonios, experiencias, afectos, formando parte, en algunos casos, de asambleas, agrupaciones, colectivos de luchas, desdelimitando teoría y práctica al posibilitar un “pensar haciendo”, “pensar con mover” (Bardet, 2013, pp. 93, 95). La denuncia de las múltiples formas de violencia perpetradas hace foco en la descripción de los territorios desde un análisis crítico de las prácticas expulsivas, depredadoras, y se pone la atención en los cuerpos. Cuerpos como espacios liminales (Diéguez Caballero, 2014)¹⁰ entre lo singular y lo plural, lo individual y lo colectivo, lo humano y lo no humano, el arte y lo político/y la política, entre el arte y la vida, lo ético y lo estético, estas y otras tensiones en las que las fronteras permean, las combinaciones desarman las dñadas y donde los *entres* constituyen –también– un espacio a ser problematizado.

En diálogo con las “cartografías indisciplinadas” seleccionadas por Wechsler, retomando a Ancalao (“Y escribo para que haya un mapa que registre este genocidio”, en Mellado), esas escrituras, intervenciones artísticas, prácticas y acciones socioambientales cartografían los cuerpos que no están. El mapa de lo que ya *no está*, *no es*, aparece trazado desde el presente. En una de sus dimensiones, el dossier incita a imaginar mapas, memorias que nos sobrevuelan: las cartografías de las ausencias, los genocidios, las expulsiones, las múltiples formas de violencia... al tiempo que se propone como *coreografía* –entendida como la escritura coral del movimiento– de las prácticas y acciones sostenidas, posibles, colaborativas, afectivas y deseantes que conforman corporalidades proponiendo un “hacer presencia” (Taylor), como respuesta de los cuerpos ante la paradoja: aun cuando parezca “que no se puede hacer nada”, no hacer nada “no es una opción posible”, como destaca Marcelo Silva Cantoni al citar a Diana Taylor, en la reseña de su libro *¡Presente! La política de la presencia*¹¹.

¿Cómo son nombrados los cuerpos en los artículos?, ¿cómo son adjetivados?, ¿qué verbos los acompañan, intervienen, modulan, *hacen hacer*? Se hacen presentes los cuerpos de lxs miembrxs de pueblos originarios desarraigados, expoliados de sus tierras, apresados, explotados, amenazados, con sus familias desmembradas (Mellado); cuerpos forzados a evangelizarse, exhibidos en zoológicos humanos hasta mediados del siglo XX, según aparece registrado y performanceado en las cartografías de Voluspa Jarpa, y otras producciones que analiza Wechsler, como referimos. Cuerpos víctimas, testigos, anónimos, lxs “ya muertos”, lxs “considerados socialmente muertos” antes de que los gobiernos se deshagan de ellxs (Taylor). Cuerpos inundados, incendiados, excavados, despojados... cuerpos que sufren el “aniquilamiento de *comunidades de vida* cuyos devenires son abruptamente interrumpidos; absolutamente impedidas de *seguir siendo*” (Martínez Vega, Posada Mazo & Machado Aráoz). Cuerpos trabajadores, “sujetos a explotación” y “sujetos expropiables”, expulsados, precarizados, resultando “patrones” y

“esclavos” de sí mismos, “capitalistas” y “proletarios”, sujetos de enunciación y de enunciado (Ciuffolini). Cuerpos migrantes (Bueno), trasladados, abandonados, negados, refugiados, perseguidos; fracturados cuerpos “extraños”, *esxs otrxs* que *serán habitadxs* por la frontera aun cuando logren cruzarla, porque las fronteras –“zonas de catástrofes ecológicas y humanitarias”, según desarrolla Barei en su artículo–, devienen “máquinas de pesadillas” (Viveiros de Castro, en Barei), y una parte de ellxs se quedará por siempre ahí, ni de un lado ni de otro, en el límite, en el muro, la zanja, el mar, el desierto, la selva... Cuerpos violentados por la hegemonía que impone el tecnocapitalismo cuando la tierra *toda* resulta *zona de catástrofe*; desmontando la utopía marciana, tal como concibe Zalazar: “terraformar es sembrar mundos, no recrear artificialmente ecologías en el vacío”.

Lo que los cuerpos *hacen* permanece como resto, como experiencia no semiotizable: “Nunca hablo ni doy información (...) yo solo acciono”, afirma la artista guatemalteca Regina José Galindo (Taylor). Los verbos como espacios de transformación eminentemente políticos (Aschieri, 2021, p. 3), como traducción, en las escrituras del dossier, de los espacios de acción desde/con/sobre los cuerpos; la palabra “mundo” entendida con un sentido verbal antes que sustantivo (Colectiva Materia). Cuerpos ecoperformáticos y simbioescénicos que concibe Taanteatro; cuerpos del colectivo que produjo para este dossier el proyecto “Alguna montaña nos sostiene hoy”; el cuerpo de Ancalao denunciando el “arreo” de los pueblos originarios, entre muchos otros, son cuerpos que “cuerpan” en relación con el territorio, se entraman, y con su modo de estar, dicen “¡presente!”, “¡Presente! aquí como un acto de resistencia en la cara del poder que destruye, resuena como un grito de guerra mudo” (Taylor).

Fago-*citamos* el verbo “cuerpar”, propuesto por Patricia Aschieri (2021, p. 2) –quien lo retoma, a su vez, de colectivos feministas, entre otros–, en tanto concepto que devuelve a las corporalidades la “referencia a la acción” (Aschieri, 2020, p. 225)¹². El verbo “cuerpar” posibilita nombrar la potencia de los cuerpos que están, que hacen; cuerpos que, con su presencia (Pérez Royo, 2019), construyen corporalidad para denunciar. Los cuerpos –individuales, fisiológicos– se extienden y expanden, se fragmentan y atomizan, se “proyectan”, “transitan” en la relación con otros cuerpos humanos y no humanos, en presencia, virtualidad, en un viaje espacial y/o temporal a través de diferentes registros conformando “cuerpos comunes”, “corporalidades” que deben estar atentas a que su constitución no abstraiga ni olvide las singularidades (Pérez Royo, 2019). Al cuerpar se convocan “políticas del hacer” y “políticas del habitar” que convocan a “que practiquemos los mundos que ya queremos alcanzar” (Pérez Royo, 2019). Para ello, es necesario tener en cuenta la perspectiva de María Alejandra Ciuffolini antes referida, cuando postula la necesidad de tramar las subjetividades y sus luchas a partir de un “lenguaje político cuya

particularidad esté en su heteroglosia” y sea capaz “de hacer confluir los distintos conflictos en una malla transformadora”.

La corporalidad se configura en un (e)co-habitar. “Mamá, el río no se escucha”, testimonia la mujer que cita a su hijx al ser entrevistada por Posada Mazo (en Martínez Vega, Posada Mazo & Machado Aráoz). Esa frase, que contiene el aprendizaje del cuerpo en tránsito atento con el eco-ambiente y, especialmente, la escucha que favorece el “devenir mundo de cada uno de nosotros” (Negri, en Pérez Royo, 2019), en el caso del niño y su comunidad, cuyas vidas se entraman con las vidas del puente; así como refiere a la violencia contra esa corporalidad del Río Cauca que es inundada por la alianza corporaciones-Estado.

A partir del recorrido por algunos de los cuerpos y corporalidades hechos presencia en el dossier, se evidencian “eco/rporalidades”, categoría que repensamos y expandimos a partir de “ecorporalidad” que concibe la Compañía Taanteatro al definir “ecoperformance”, entendida en relación con el concepto de “pentamusculatura”, que aporta una visión ampliada del cuerpo como “fenómeno tensivo” cuyos límites se extienden, en la porosidad y conectividad con la vida y el medio ambiente (Pannek)¹³. Eco/rporalidades que cartografían el territorio porque “la tierra nos late en cada paso...”, como propone, en la sección entrevistas, el colectivo concertado para este dossier que compuso “Alguna montaña nos sostiene hoy”, cuyos cuerpos funcionan como escalas que miden los territorios, construyendo la traducción gráfica y audiovisual de reflexiones, preguntas, luchas contra el (neo)extractivismo. Eco/rporalidades en las producciones que integraron el *1er Festival Internacional de Ecoperformance 2021* (Pannek); la “reconstrucción visual del entorno” de El Bolsón que traduce Venzano en el mapa que traza a mano alzada, desde la perspectiva aérea como aviador, desde la memoria-cuerpo como andinista (Blanco); los cuerpos de lxs escultores continuándose en el Bosque Tallado, intervención del bosque quemado en el cerro Piltriquitrón (Blanco).

Las eco/rporalidades se constituyen con cuerpos “con-vivientes” que conforman “tramas comunitarias”, que existen y “(co/re) existen” cuando se fortalecen en el “movimiento común”, en “procesos simpoiéticos” (Martínez Vega, Posada Mazo & Machado Aráoz) y “simbioescénicos” (Pannek)¹⁴; corporalidades aunadas en la empatía, la defensa y la lucha por la salud de “toda la trama en la que estamos inmersos”, citando a María Inés Rodríguez entrevistada por Daniel Blanco, cuando refiere al eco-ambiente de la Comarca Andina. Eco/corporalidades que se inscriben en prácticas afectivas que generan nuevas formas de identificación con un nosotros contra-hegemónico, en las que la sensibilidad resulta una “cuestión política”, “una prioridad de re-existencia” (Aschieri, 2021, p. 7): “La afectividad –interdependencia material y emocionalidad acumulada en la memoria común–

es un elemento que hace a la producción histórico-política del arraigo, del sentido de pertenencia común, recíproca, y de identidad compartida” (Martínez Vega, Posada Mazo & Machado Aráoz). En diálogo, Sanz y Rodríguez Labajos en el artículo del dossier destacan esas acciones artísticas que “forjan nuevas identidades, solidaridad afectiva, y agencia entre los participantes”, como es el caso de las performances “prefigurativas” de Las Tesis en Chile, ya que “reflejan el futuro que desean a través de sus prácticas”.

Encontramos en la siguiente imagen del comunicado de la comunidad comechingona Pluma Blanca del 9 de agosto de 2021, convocando a la *Acción instalación artística*, un claro ejemplo de convite a entramar(se) para conformar eco/rporalidad:

Se atarán en el alambrado y tranqueras Pedacitos de telas rojas y negras, Ramitos de aromáticas, Huesitos, Adornitos, Ramitos de flores. Lavanda Y se sahumará el lugar. Somos los guardianes del Monte. Entonces decorar con monte sostiene la comunidad Pluma Blanca. A los corazones arrugados de la pena e impotencia, que se multipliquen en LUCHA! (en Barei).

Corporalidades que conforman un “montaje de fuerzas” al tiempo que responden, en su dimensión política, al cuidado y la cooperación (Pérez Royo, 2019). A ese “establecerse y entretejerse ecológica, política y poéticamente” (Martínez Vega, Posada Mazo & Machado Aráoz), se suman los cuerpos que empatizan y se comprometen en la defensa y lucha de esas comunidades y territorios, en encuentros solidarios, en asambleas, ferias, marchas que “no son solo marchas, sino verdaderas puestas en escena de las luchas” (Blanco). Eco/rporalidades feministas, diversas y disidentes configurándose en el marco de resistencias socioambientales en los festivales organizados por el grupo *Puertas Abiertas al Sur* junto a otros colectivos, coincidiendo, en la edición de 2017, con la *Marcha en Defensa del Agua y la Tierra*, como recupera el artículo de Blanco.

En las eco/rporalidades esté(s)tico-políticas que registran los artículos, se advierte el desborde de las coordenadas espacio-temporales-corporales particulares para denunciar, además, otra(s) violencia(s) y sus prácticas, en palabras de Taylor, “el ahora y el siempre de las prácticas criminales”. Por citar dos casos, *Tierra* de Galindo “trasciende” la historia de Guatemala y va más allá, “para presentar la exterminación como una constante” (Taylor). La instalación de Daniel Acosta integrada por más de 500 barquitos de papel referida por Silvia Barei, “puede entenderse como una denuncia de los miles de naufragos de todos los tiempos y todas las circunstancias”. A partir de las eco/rporalidades singulares –valga el oxímoron– que hace constar cada artículo, esas comunidades y luchas que se entraman en distintas materialidades a través de esta polifonía que tejimos y compartimos, pensamos el dossier como posibilitador de redes –algunas de las cuales ya están cobrando forma de proyectos entre lxs autores– y como aporte al “soy un somos”,

augurando y preguntándonos por la “construcción de un cuerpo común” (Alba Rico en Pérez Royo, 2019). La propuesta es que esas vidas y tramas de vida que atraviesan los textos sigan replicando en quienes somos asistentes a esta “escena de entrega del relato” (Mellado), y sigan abismando en otros/nuestros cuerpos-resonadores en “una invitación a alumbrar desde otras perspectivas, otros futuros” (Wechsler), confiadx en que “lo que crece para abajo crece en la memoria” (alguna montaña).

De lo por venir. El destiempo de su suspenso

En el *post scriptum* de su libro, atravesado por el *tempus* de la pandemia, y en distancia crítica sobre la sordina de prontas respuestas acerca del *después* (de la pandemia), Ticio Escobar (2021, pp.14-23) nos hace seguir su mirada hacia “las pistas” que pueden ofrecer las culturas indígenas:

Hay futuros que están ocurriendo o que ya han ocurrido; como hay otros que podrían acontecer o bien que seguramente ocurrirán. *Y hay otros, por fin, que nunca lo harán y quedarán pendientes de conclusión siempre llenado de energías diversas el destiempo de su suspenso.* Es posible que todos los futuros que impliquen el relevo radical del *statu quo* deban ser construidos mediante procesos que movilicen saberes, afectos y poderes plurales. Y deban ser concebidos con rigor reflexivo, imaginación e impulso creativo. *Todos los futuros son contingentes: deberán ser ganados en cada caso.* (Escobar, 2021, p. 20. Cursivas nuestras).

Nos preguntamos si nuestra convocatoria para este dossier, que ha sido desbordado para dar continuidad y encuentro al próximo, no ha resultado ser un clivaje sobre las condiciones de disponibilidad para esos gérmenes del futuro; engranaje de y para el resguardo de vaticinios, a la manera de un dispositivo para montar, desde las disidencias y las luchas, un hospedaje que aloje las simientes de futuros contingentes. En relación con el horizonte del dossier, los abordajes de las temporalidades en las contribuciones reunidas –por fuera de la “colapsología” como ecología política amputada (García, 2021) en la caracterización y semantización del (nuestro) presente– rodean cruces no lineales y dislocaciones de temporalidades que constelan futuros contingentes, aun ante la catástrofe y sus ruinas.

En la persistencia de algo que insiste, la pregunta por el qué vemos, qué pudimos ver, busca evitar la lisura, la superficie apaciguadora donde pierde potencia la dimensión creadora, en el sentido de Guattari evocado más arriba, tanto en las luchas cuanto en el cruce entre lenguajes y experiencias. Y qué nos hace ver el arte, que no vemos, que no pudimos ver, cifran un lugar de interrogación. También de desafío e inquietud; la “y” entre arte y política, o, bien, para decirlo con Richard, sus derivaciones y transposiciones (“arte político” o “política del arte”) (nos) incita al

desciframiento de las complejidades que recubre esta “y” como zona de adjunción y disyunción de registros, materialidades, técnicas, figuras, operaciones que desarman y rearmen las tramas de percepción y conciencia que, sacudidas por la sospecha, pongan al descubierto las retóricas de dominio y control que se inmiscuyen en subjetividades, prácticas e instituciones (Richard, 2021, p. 10). Entonces, se trata de arte, política y cultura¹⁵.

Desde la voz/escritura de Leonor Arfuch podemos transitar el problemático lugar que instala la “y”, y asumir con ella lo transdisciplinario en tanto zona fronteriza, y lo intermedio (Arfuch en Richard, 2021, p.193).

Los artículos que habitan este dossier transitan de modos diversos esta zona fronteriza, entre la insistencia en la singularidad poético-crítica del lenguaje del arte y de sus materialidades, sus tránsitos anfibios por el afuera/el borde de las instituciones del arte, con una voluntad de incidir, y las formas, marcos prácticos y experiencias del arte participativo de alcance comunitario. Dos vías de reflexiones se abren al interior del dossier. Por un lado, la complejización acerca de qué puede, a múltiples niveles y con distintas dimensiones, la performatividad del cruce entre arte, política y cultura en los escenarios territorializados, encarnados/encuerpados en los que las disidencias y las resistencias (se) tensan (en) las posibilidades o imposibilidades del habitar, y de lo viviente. Sobre este cruce transitan los artículos, por ejemplo, de Sanz y Rodríguez Labajós y de Blanco. Por otro lado, y como nodo epistémico-filosófico, la interrogación misma acerca de la *poiesis* de lo viviente, trastocando las divisorias mismas entre naturaleza/cultura, a partir de redefiniciones ontológicas y perspectivismos, de los “nuevos materialismos” y las tramas de la vida. Es en torno a estas cuestiones, formuladas al interior del campo de la filosofía contemporánea y del cruce con la *aesthesis* (régimenes y prácticas del campo del arte) que se constela la eco-crítica latinoamericana de la Colectiva Materia en este dossier. Las respuestas que otros artículos ensayan respecto de estas cuestiones insoslayables, como el de Martínez Vega, Posada Mazo & Machado Aráoz, replicando a Tsing, “¿Cómo vivir en medio de ruinas?”, y el de Pannek, compartiendo la experiencia del *1er Festival Internacional de Ecoperformance*, apropiándose de la noción de *simpoiesis*; o el de Taylor con la respuesta de Galindo pos masacre y en medio de la devastación; o la de la política y la *oraliteratura* de Ancalao en el texto de Silvia Mellado –en el marco de “qué hacemos con lo que nos han hecho”–, iluminan o arrojan destellos para apropiaciones y reformulaciones otras, situadas en condiciones y cruces geo-socio-históricos, epistémicos y ontológico-políticos anclados.

El pensar lo viviente, desde este *intermedio*, así como el pespunteado de los futuros inciertos, encuentra en los artículos del dossier un tejido teórico-crítico mestizo, de genealogías cruzadas, y de “conversaciones”, donde no dejan de verse los circuitos (y políticas de traducción) de la producción internacional del conocimiento, así como lo indica el estudio de Bueno respecto a traducción y cultura, que se deja a quien lee como un trenzado (y ahuecado) por reponer.

En una incitativa nota a pie, Villalobos dejaba signada una historia por hacer en el marco de la geología general, en sus *heterografías* de la violencia:

Una historia paralela a este proceso de acumulación y capitalización de la tierra está por hacerse, cuyo tema central sería describir las transiciones estéticas (literarias y pictóricas, fundamentalmente), estilísticas y temáticas al hilo de la misma transformación de la tierra, paraíso terrenal y naturaleza incontaminada, en territorio capitalizable, según la misma metamorfosis histórica de los procesos de acumulación (Villalobos-Ruminott, 2016, nota a pie 6, p.118).

Esa iniciativa dejaba abierta, hace ya un lustro, una zona de estudios específicos que varios artículos del dossier podrían mojonar, tensar, bifurcar, sin abandonarse a la seña muda, a la pura semiótica material, ni a la testimonialidad asimbólica.

El dossier deja también, como práctica crítica situada, la pregunta acerca de si, además de zonas de sacrificio, minas *zombies*, pueblos fantasmas, comunidades sepultadas por las aguas, *fosas, minas y represas*, seguimos siendo habladxs, seguimos ingresando a ciertos discursos de la episteme occidental como “objetos” de praxis que se teorizan desde otras metrópolis ¿Qué corredores se abren para “compostar” saberes y experiencias? Desde un conjunto significativo de las contribuciones queda señalizada una inyunción: ejercer la productividad crítica, hacer la zanjadura de *este descalce de contextos* entre lo internacional y lo local, entre lo metropolitano y lo periférico. (Richard, 2021:157)

La disposición del conjunto de los textos alojados –en el sentido de hospedados, albergados–, no sigue la divisoria disciplinar (historia ambiental, ciencias humanas ambientales, ecocrítica latinoamericana, sociología y ecología política, etc.); su montaje no escande ni adjunta los textos por algún orden de referenciación (epocal, espacial, etc.), ni separa/adiciona colaboraciones según rasgos de afiliación por recurso al fuera/dentro del “arte”, tampoco establece “series” que aislen/agrupen las escrituras. El dossier transcurre, hace pasaje entre zonas textuales de densidad transversal, no binarias, que buscan suscitar resonancias, tensiones, proximidades entre los artículos; iluminar intersticios, alumbrar diversas espacialidades sociohistóricas en relación a formas de vida y cultura; cruzar y producir otros encuentros entre discursividades, esferas de las prácticas y campos de experiencias; agenciamientos y repolitización de subjetividades, y coser –o solo dejar

pespuntos– para señalar hilos de anclaje epistémicos, modos de rodear las temporalidades e interrogar las signaturas que hacen temblar la cesura misma entre presentes y futuros. Es, a la vez, viaje, desplazamiento, migrancia; repertorio de prácticas de mapeo e invenciones, de intervención cartográfica; dispositivo de escucha, regímenes de visibilidad que operan con diferentes escalas, y formas de tramar las memorias largas y las memorias del presente; re-unión de textos que hace lugar, junto a las existencias y re-existencias de las tramas de la vida –humanas y no humanas– a la historia material de la economía política de la violencia, entramada a despliegues georeferenciados de las lógicas de acumulación predatoria en América Latina, a las elocuentes materialidades de su devastación y sedimentaciones. Hacer de la lectura una experiencia de montajes.

“Tramas de vida en la América Latina del despojo. Fragmentos de experiencias, tejidos teóricos e invenciones de re-existencia” ha sido posible gracias a las redes, puestas en diálogo de experiencias, tejidos colaborativos y tramas de vida de lxs autores de los artículos; a su generosidad y voluntad de hacerle lugar y darle espacio a la escritura cuidada en medio de múltiples e interpelantes circunstancias. A lxs autores de las reseñas, por entretener con sus comentarios otras líneas de lecturas sobre problemáticas del dossier. Un particular agradecimiento a Graciela Speranza por compartir un “fragmento” que integrará su libro *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, a ser publicado por Anagrama en mayo de 2022. También a Diana Taylor, por sumar una versión adaptada para *Heterotopías* de un capítulo de su libro *¡Presente! La política de la presencia*, y a Beatriz García Huidobro, editora ejecutiva de Ediciones Universidad Alberto Hurtado (Chile), por autorizar su publicación y facilitarnos el libro para su reseña. Agradecemos especialmente a la experiencia colectiva que produjo “Alguna montaña nos sostiene hoy” y a la composición de mundo que invencionó para este dossier. A Angela Pino por su colaboración en lengua portuguesa. A Hilda Zagaglia, por entusiasmarse y brindarnos sus *Fragmentos cartográficos* que insinúan, desde la portada, hilos de sentido que recorren el dossier; y a Bosquemadura E-ditorial de arte, que nos ha facilitado la digitalización de esa obra.

Córdoba-Barcelona, diciembre 2021

Bibliografía

Alimonda, H. (Coord.) (2011). *La Naturaleza colonizada: Ecología política y minería en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

- Antonelli, M. (2011). (Geo)grafías en construcción, neomapas para desarmar. *Arena, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 2 (1), 1-20.
- Antonelli, M. (2012). Mega-minería transnacional y espectros de *lo justo*. ¿Tiempos de impunidad, territorios de inmunidad? En Acosta, A., Antonelli, M. et al. *Renunciar al bien común. Extractivismo y (pos) desarrollo en América Latina* (pp. 59-84). Buenos Aires: Mar dulce.
- Antonelli, M. (2016). Violencia contemporánea. Ensayos para nominar y visibilizar nuestra condición. En Boccardi, F., Boria, A. y Harrington, C. (Comps.). *Genealogías de la violencia* (pp. 63-83). Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Antonelli, M. (2017). Extractivismo y activismos culturales. Territorio y formas de memoria(s). En Pino, M., y Rabanal, D. (Comps.). *Lenguajes de la Memoria II. Entre la creación y la crítica* (pp. 271-296). Córdoba: Vaca Narvaja.
- Antonelli, M. (2020). Globalización: el doble rostro de Jano. En Arán, P. y Gómez Ponce, A. (Comps.). *Fredric Jameson: una poética de las formas sociales. Claves conceptuales* (pp. 91-106). Córdoba: Edicea (Editorial Centro de Estudios Avanzados UNC).
- Aschieri, P. (2020). Corporalidades diversas en movimiento. Descentrar la danza de la danza. *Revista Arte da Cena*, 6(2), 205-231. Recuperado de: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>
- Aschieri, P. (2021). Corporalidades en estado de pantalla ¿Experimentando como artista, reflexionando como investigadora? Trabajo presentado en Actas Jornadas Internacionales. Cuerpo, convivio y pandemia en la cultura y las artes. Buenos Aires: IAE, Universidad de Buenos Aires.
- Bardet, M. (2013). Entre teoría y práctica, un écart. En AA.VV. *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte* (pp. 91-95). La Plata: Club Hem Editores/ECART.
- Barenblit, F. y Medina, C. (2017). Una estética libre de estética. En Barenblit, F., Bois, Y. A., Feher, M., Foster, H., Güiraldes, R., Lehner, A., Medina, C. y Weizman, E. *Forensic Architecture, hacia una estética investigativa* (pp.16-23). Barcelona-México: MACBA-MUAC-UNAM. Recuperado de: https://img.macba.cat/public/document/2020-01/forensic_architecture_hacia_una_estetica_investigativa.2.pdf
- Chinn, S. Hart, P. S. y Soroka, S. (2020). Politicization and Polarization in Climate Change News Content, 1985-2017. *Science Communication*, 42(1), 112-129. Recuperado de <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1075547019900290>
- De Ipola, E. (2000). Acción, decisión, sujeto. *Fractal*, 5(19), 79-96.

- Diéguez Caballero, I. (2014). *Teatralidades, performatividades y política*. México: Paso de Gato.
- Dubatti, J. (2009). *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en Teatrológica*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Escobar, A. (2003). Mundos y conocimientos de otro modo. El Programa de Investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. *Tabula Rasa*, 1, 51-86.
- Escobar, A. (2005). Depois da Natureza. Passos para uma Ecologia Política antiessencialista. En Parreira, C. y Alimonda, H. (Orgs.). *Políticas Públicas Ambientais Latinoamericanas* (17-64). Brasilia: Abaré/FLACSO.
- Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética/ Ética/Política/ Técnica*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Foucault, M. (1991a). *La vida de los hombres infames*. Madrid: Ediciones La piqueta.
- Foucault, M. (1991b). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- Galafassi, G. (2012). Renovadas versiones de un proceso histórico en marcha. La predación del territorio y la naturaleza como acumulación. *Theomai*, 25, 1-14. Recuperado de <http://revista-theomai.unq.edu.ar/NUMERO%2025/2Galafassi.pdf>
- García, L. I. (2020). Otro fin del mundo es posible. Arte y política en el museo situado. Entrevista con Ana Longoni. *Heterotopías*, 3(6), 1–24. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31806>
- García, Renaud (2021) *La colapsología o La ecología mutilada*. Trad. Víctor Goldstein. Adrogué: La Cebra.
- Ginzburg, C. (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gudynas, E. (2009). Diez tesis urgentes sobre el nuevo extractivismo. Contextos y demandas bajo el progresismo sudamericano actual. En V.V.A.A. *Extractivismo, política y sociedad* (187-225). Quito, CAAP-CLAES.
- Hourcade, R., Wagener, A. (2021). Le climatocépticisme: une approche interdiscursive. *Mots. Les langages du politique*, 3(127), 9-22.
- Kartun, M. (2021). El teatro teatra. UNAM, Cátedra Berman [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nlj6BVYKkZ8>
- Longoni, A. (2010). Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, 1(1), 1-23.
- Magrín, N. (2009). Inventiones colectivas en la provincia de Córdoba 1995-2007. Fórmulas de afrontamiento al asesinato de la muerte (Tesis de Licenciatura en Psicología). Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

- Manifiesto por la Vida (2002). *Ambiente & Sociedad*, V(10), 1-14. Recuperado de <https://www.scielo.br/j/asoc/a/chFvNSQNTGRPq7xy7NTLLGS/?format=pdf&lang=es>
- Martín, F. y Larsimont, R. (2016). ¿Es posible una ecología cosmo-política? Notas hacia la desregionalización de las ecologías políticas. *Polis*, 15(45), 273-290.
- Martínez Alier, J. (2009). Lenguajes de valoración. *El viejo topo*, 103, 95-103.
- Pannek, W. (2021). Compañía Taateatro: entre la imaginación poética, las prácticas creativas y el proceso conceptual, entrevistado por Tania Stumberger, abr 9, 2021. Recuperado de: <https://noticiasmendoza.com.ar/tag/taateatro/>
- Pérez Royo, V. (2019). El grado cero de la corporalidad. Bienal de Performance. Buenos Aires [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Y1Da7wAOYis>
- Porto-Gonçalves, C. W. (2009). De Saberes y de Territorios: diversidad y emancipación a partir de la experiencia latino-americana. *Polis*, 8(22), 121-136.
- Pottier, A. (2013). Le discours climato-sceptique: une rhétorique réactionnaire. *Natures Sciences Sociétés*, 21, 105-108. Recuperado de <https://www.nss-journal.org/>
- Rancière, J. (1996). *El descuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Richard, N. (2001). Introducción. En Richard, N. (2001). *Residuos y metáforas, Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición* (11-26). Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio.
- Richard, N. (2011). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *E-MISFÉRICA 6.2.*, Universidad Arcis. Recuperado de <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>
- Richard, N. (2021). *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismos. Textos reunidos de Nelly Richard (1986-2020)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2021/06/Zona-de-tumultos.pdf>
- Sassen, S. (2015) *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Seoane, J. (2013). Modelo extractivo y acumulación por despojo. En Seoane, J., Taddei, E. y Algranati, C. *Extractivismo, despojo y crisis climática* (pp. 21-39). Buenos Aires: Ediciones Herramienta, Editorial El Colectivo y GEAL.
- Silva Cantoni, M. (2021). Archivo y performance: reflexiones a partir de dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires, de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña. *Heterotopías*, 4(7), 1-31. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33718>

Sovik, L. (2020). A través do olhar da representação: sobre o estereótipo e a comunicação.
Heterotopías, 3(6), 1-28.

Svampa, M. (2016). *Debates latinoamericanos. Indianismo, desarrollo, dependencia y populismo*. Buenos Aires: Edhasa.

Villalobos-Ruminott, S. (2016) *Heterografías de la violencia Historia Nihilismo Destrucción*.
Adrogué: La Cebra.

Referencias

¹ Tomamos este enunciado de la propuesta de Natalia Magrín a propósito de la denegación sistemática del terrorismo de estado en Argentina, respecto de las muertes y desapariciones forzadas en relación con la constitución de H.I.J.O.S., de allí la figura de asesinato de la muerte.

² Coincidimos con Richard, en que, en su dimensión teórico-política, la “experiencia” subraya la localización crítica de un sujeto que interpela los códigos dominantes desde un lugar de enunciación siempre específico, materialmente situado, y designa *procesos de actuación* que dotan a este sujeto de movilidad operatoria para producir identidad y diferencia en respuesta a ciertas coyunturas de poder (Richard, 2018, p. 31).

³ Con una genealogía cruenta de la economía de la violencia, y por la fuerza de las luchas del movimiento de derechos humanos –con su intervención indisciplinada, en el borde de las instituciones– a comienzos de los 80 el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), construía, no lineal ni certeramente, un creciente proceso nacional y regional por el que *lo real* reingresaría a la escena pública, al ámbito de lo judicial –con el concierto de las voces, las huellas, los testimonios relativos al terrorismo de estado de la última dictadura argentina–, mediante técnicas y tecnologías, procedimientos, umbrales y regímenes de visibilidad para hacer hablar los restos, los vestigios, las huellas.

⁴ Véase, sobre “zoológicos humanos”, Sovik (2020). Y sobre cruces entre performance y zoos humanos, Silva Cantoni (2021).

⁵ En la actualidad y desde hace más de una década, se ha fortalecido el campo de estudios discursivos sobre el calentamiento global/cambio climático, especialmente, en el dominio público-político mediático, en el que se evidencia la larga vida de las retóricas reaccionarias, y su efecto concomitante, esto es, establecer los límites argumentativos a la vez que el deslinde de los “progresismos” en el campo de debates; y, en particular, el doble fenómeno de la politización y la polarización, así como la vuelta del fantasma del comunismo que amenaza la “identidad” patriótica. Un foco específico de algunos análisis indaga, en especial, las maquinarias discursivas que se actualizan para “defender la ciencia” (tecnociencia de la acumulación); generar opinión sobre sus intervenciones, que sean políticamente sostenibles por los aparatos de estado o, en particular, por los voceros gubernamentales. Véase, entre otros, Pottier (2013); Hourcade & Wagener (2021); Chinn, Hart & Soroka (2020).

⁶ Si en cierto campo filosófico, la extinción como categoría epistémica crispa y angustia las reflexiones y se interroga acerca de si en verdad no se trataría de hablar de extinciones (en plural), desde hace décadas, en el discurso técnico y en especial, en el del derecho corporativo respecto de lo ambiental, sin crispaciones, apaciguado, liso, se tematiza la desaparición de “alguna especie”, como efecto colateral; que no ingresa por cierto, en la lógica de cálculo de las cláusulas que regulan el “riesgo” y, por tanto, los seguros de las corporaciones. Descalce de contextos, cortes del orden del discurso.

⁷ Muchas de estas experiencias han sido reunidas en el libro “This is not an Atlas”, disponible en: <https://www.transcript-verlag.de/shopMedia/openaccess/pdf/oa9783839445198.pdf>

⁸ Hace eco aquí la proximidad de la crítica de la cultura de Richard, con el postulado de Rancière, el salir del lugar asignado, destinado; y por tanto, la subjetivación como des-identificación. Desde una mirada sociosemiótica, necesariamente política, a comienzos del 2000, Emilio de Ipola abordaba del emergente campo de experiencias de la Argentina de “los cualquiera con cualquiera” rasgando el orden policial, los nuevos sujetos de enunciación. Desde el aporte de Naishtat, ante piqueteros, movimientos de desocupados, H.I.J.O.S., de/en la Argentina, se rodeaba justamente la emergencia de sujetos del pacto de enunciación, que resultan del acto de enunciación, de proferir

“nosotros” (de Ipola, 2000), doble performatividad. Interesa pensar que, justamente, tratándose de emergentes de sujetos por fuera de la representación instituida por divisorias -partidaria, gremial, delegativa, etc.-, con la rasgadura de los regímenes se auguraba ya la imprescindible pregunta por cuál sería el proceso de construcción de la identidad del colectivo, fuera de marco, desbordante, disensual, fraguado en un campo de experiencia. En un escenario que ostentaba la preocupación sociológica por el espacio/la espacialización y (re-des) territorialización del repertorio emergente de prácticas sociopolíticas, jugaba la semántica natural de la acción en estos nuevos repartos de lo sensible; el encuentro entre la política y la policía en la partición de espacios y tiempos, lugares, des-identificaciones de “los no contados”, “los no tenidos en cuenta”: lo visible y lo invisible, el lenguaje y el ruido. Ese mismo escenario de la Argentina desbordada escenificó como dramaturgia la intervención de los activismos colaborativos.

⁹ *Aesthesis* es la denominación que Rancière propone con el alcance de regímenes estéticos del arte, del arte como institución, canon, regulaciones, valor, etc. Preferimos aquí esta escritura bastarda que se abre a pensar fenómenos que no se inscriben en esa esfera de producción, circulación, valoración, etc.

¹⁰ El concepto de lo liminal –retomado y reformulado a partir de los estudios antropológicos de Victor Turner–, le permite a Diéguez Caballero analizar las tensiones entre teatralidades, performatividades y políticas en los escenarios sociales, económicos, políticos y artísticos de Latinoamérica de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Desde allí concibe la liminalidad como “antiestructura que pone en crisis los estatus y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales, o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones” (Diéguez Caballero, 2014, p. 26).

¹¹ *¡Presente! La política de la presencia*, publicado originalmente en inglés en 2020, como parte de la serie *Disident Acts* (Duke University), traducido al español por Ana Stevenson.

¹² Expandimos el concepto de “cuerpar” que Aschieri (2020) concibe en el marco de pensar el cuerpo –y en particular el cuerpo en la danza– en tensión con los distanciamientos y la bidimensionalización virtual en el actual contexto de digito-convivio. El término “cuerpar” es compuesto por la antropóloga a partir de, entre otras lecturas, la relación entre cuerpo y performatividad según Butler, la acción de “teatrar” del teatro según Mauricio Kartun. El director de teatro recupera, a su vez, a David Bohm quien propone que sean los verbos los que jueguen un papel fundamental al momento de nombrar procesos complejos, atendiendo al fluir de dichos procesos, y que nos permitan comprender, por caso, que “un árbol arbola” (Kartun, 2021; Dubatti, 2009).


¹³ La noción de ecoperformance, introducida en el campo de las artes performativas por Maura Baiocchi entre 2009 y 2010, actualiza el concepto de “performance ambiental” ya utilizado por la artista a comienzos de la década del 90. Ecorperformance, entendida por Taanteatro como acción performativa que permite “explorar, cuestionar, denunciar o reafirmar, de forma eco-poética y/o eco-ética, las (des)conexiones entre el cuerpo, el medio ambiente y la ancestralidad, concebidas como un juego interactivo de presencias y fuerzas vivas”, en paisajes naturales, urbanos e incluso virtuales (Pannek, 2021).

¹⁴ Taanteatro postula salir del antropoceno para ir hacia la construcción de una “simbio-escena” –categoría hipotética que surge de los postulados desarrollados por Albrecht en *Exiting the Anthropocene and Entering the Symbiocene*. El teatro coreográfico de tensiones va más allá de la “convivencia simbiótica”, para distinguir, en su propuesta, las tensiones, el ent[r]e, la “esquizopresencia”, el multiperspectivismo, entre otros conceptos desarrollados por Pannek.

¹⁵¹⁵ Neta, claramente, Richard despeja las tres fuerzas que atraviesan *Residuos y Metáforas* (2001): “Al decir “estética” hablo de los gestos y las marcas que atraviesan las prácticas significantes con su voluntad de forma, su deseo de incisión y su modelaje expresivos. Al decir “cultura” hablo de las figuraciones simbólicas en cuyo teatro las prácticas sociales y sus sujetos van desplegando variantes interpretativas que abren lo real a deslizamientos plurales. Al decir “política” hablo de las codificaciones de poder, de las luchas y de los antagonismos en torno a la definición (violenta o contractual) de lo social. Al decir “estética, cultura y política, no hablo de series separadas, ni de regiones separadas que el ir y venir de una cierta práctica crítica podría eventualmente juntar para ampliar el marco de lectura requerido por sus objetos, sino de la intercalación de estos planos de discurso en el interior de una misma mirada que los coloca en incesante juego de atracciones y refracciones” (Richard, 2001, pp.11-12).

Fecha de recepción: 18 de noviembre de 2021

Fecha de aceptación: 28 de noviembre 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.



**Los hilos del poder y la trama de las resistencias: expropiación y
luchas sociales**

**The threads of power and the weft of resistances: expropriation
and social struggles**

Resumen

El impacto del extenso proceso de reconfiguración del capitalismo operado bajo el comando neoliberal, cuya institucionalización definitiva en nuestro país se da en la década del 90, solo puede comprenderse acabadamente si lo inscribimos y analizamos desde los dispositivos de poder y subjetivación que lo han hecho posible. Requiere a nuestro entender situarlo en el marco del capitalismo neoliberal, como un dispositivo de poder y subjetivación, que modula tanto las prácticas institucionalizadas como aquellas que se le resisten. Si consideramos que semejante estructura de gobierno ha mostrado una vocación global de inundar todos los espacios y relaciones sociales, no es errado suponer su disposición a atravesar incluso las prácticas de resistencia y contestación.

La preocupación que da origen a este artículo es que los principios de la lógica neoliberal hayan avanzado, más sutil o más ferozmente, en permear las prácticas de resistencia y la manera en la que se vuelven gobernables la expresión de oposiciones, descontentos, protestas o rebeliones. Si bien, en cada conflicto se desnuda el aspecto caótico y destructivo del modelo social-político-ambiental-económico imperante; no se han consolidado alianzas capaces de ofrecer una alternativa de transformación de esta realidad. La vulnerabilidad –actual y/o potencial– es la condición de anclaje para la producción/reproducción del capital, pero también para la resistencia a estas relaciones de dominación y subordinación.

Sin embargo y por ahora, no se puede hablar de una trama y un lenguaje capaz de solidarizar y estabilizar el amplio repertorio de los conflictos en una senda de emancipación.

Palabras clave: capitalismo; subjetivación; precariado; expropiación; luchas sociales

Abstract

The impact of the extensive process of reconfiguration of capitalism that operated under the neoliberal command, whose definitive institutionalization in our country occurs in the 90's, can only be fully understood if we inscribe it and analyze it from the devices of

power and subjectivation that have made it possible. In our opinion, this process needs to be placed within the framework of neoliberal capitalism as a device of power and subjectivation that modulates both institutionalized practices and those practices that resist it. If we consider that such a government structure has shown a global vocation to flood all spaces and social relations, it is not wrong to assume its disposition to go through even the practices of resistance and opposition.

The concern behind this article is that the principles of neoliberal logic have advanced, more subtly or more fiercely, to permeate resistance practices and the way in which the expression of opposition, discontent, protests or rebellions become governable. Even though in each conflict the chaotic and destructive aspect of the prevailing social-political-environmental-economic model undresses; capable alliances offering an alternative to transform this reality have not been consolidated. Vulnerability -current and/or potential- is the anchoring condition for the production/reproduction of capital, but also to resist these relations of domination and subordination.

However, for now, it is not possible to speak of a weft and a language that is capable of supporting and stabilizing the wide repertoire of conflicts on a path of emancipation.

Keywords: capitalism; subjectivation; precarious; expropriation; social struggles

Introducción

Este artículo es la continuación y profundización de una conferencia¹ en la que se esbozaron algunas de las líneas que aquí se retoman de una manera más sustantiva. En esa ocasión como ahora, nuestro análisis se dirige a comprender las dinámicas del poder en el capitalismo neoliberal, las enormes transformaciones que ha operado, especialmente en los dispositivos de la dominación social. El capitalismo neoliberal no es solo una reconversión económica y política, sino que es o fue la fundación de un nuevo orden de la sensibilidad, una nueva semiótica, y una *original* y desigual arquitectura de nuestras sociedades.

Tan abarcadora y universal empresa se desplegó a partir de dos principios rectores: la mercantilización y la utilidad, pilares de la nueva religión consumista que procura como decía Guattari (2004) darle un *sentido* a una realidad vaciada del mismo. Ahora bien, ¿cómo se realiza la fijación libidinal de los individuos a este capitalismo neoliberal, cuya operatoria es excluyente, jerarquizante y productora por excelencia de márgenes y marginales? Las transformaciones de los dispositivos de subjetivación y su increíble eficiencia es el objeto sobre el que discurre el primer apartado del artículo; mientras que el

segundo, se trata en el análisis de las luchas. El amplio abanico de conflictos permite reconocer la multiplicación de las contradicciones en el capitalismo neoliberal, pues ya no se trata solo de la contradicción capital-trabajo, e incluso podríamos decir que la misma ha menguado su centralidad en el contexto de la crisis del mundo del trabajo; sino que se trata de esas otras contradicciones antes subsumidas o invisibilizadas por aquella: las contradicciones capital-naturaleza y capital-reproducción social. En cada una de estas tensiones se despliega un abanico de conflictos particulares, micropolíticos, y sobre sus procesos de subjetivación política, su alcance y su devenir se dispone el análisis.

Finalmente en las conclusiones retomaremos los aspectos más significativos del desarrollo para realizar una reflexión sobre el presente y futuro de las luchas en su disputa con el capital, sabiendo que el derrocamiento del capitalismo actual no es una simple lucha contra el sometimiento material y contra las formas de la represión; sino que atañe también a la creación, la invención de un futuro. Sin esa disposición hacia el porvenir como proyecto realizado e inconcluso del presente de las luchas, estamos condenados a la repetición y perpetuación de lo existente.

Las formas de la subjetivación en el capitalismo neoliberal

Las formas de subjetivación política constituyen una condición indispensable para la autoexpansión del capital, y con cada mutación del modelo de acumulación se sustancian dispositivos específicos de subjetivación y en consecuencia también específicas modulaciones sobre las subjetividades.

En el largo período de hegemonía neoliberal, el continuo deslizamiento de los mecanismos de regulación desde los Estados hacia el mercado ahondó las contradicciones y las divisiones institucionales constitutivas del capitalismo: economía vs. sistema democrático; sociedad vs. naturaleza; producción vs. reproducción; dando lugar a un extraordinario proceso de mercantilización y una significativa reestructuración del Estado, especialmente en lo relativo al conjunto de dispositivos de protección social y lo atinente al control y las decisiones sobre el trabajo, la naturaleza y el dinero.

Tal desplazamiento desde los Estados al mercado fue conducido principalmente a través de dos grandes dispositivos: mercantilización y desregulación. El primero es consecuencia de un proceso activo por parte de los Estados de ampliar el mercado, a partir de dos movimientos: la retirada del Estado de dominios que eran de su competencia; y la disposición de una batería de programas e incentivos para promover el interés del capital en él. Por su parte, la desregulación actúa de manera mancomunada con la mercantilización, a partir de suspender o limitar estrictamente a lo mínimo y necesario los

instrumentos de regulación y control por parte de los Estados como dinámica general del gobierno, pero especialmente –y de manera preocupante– respecto de aquellas mercancías que Polanyi (1989) describió como mercancías ficticias²: tierra, trabajo y dinero.

En este sentido, la retracción de la esfera de acción de los Estados y la consecuente ampliación del dominio del mercado implicó un profundo cambio tanto normativo como en las prácticas de los agentes. El capitalismo neoliberal fundó un nuevo orden, a partir de la emergencia y/o potenciación de estos dispositivos de poder y subjetivación.

Los dispositivos de mercantilización y desregulación, actuando de manera puntual y/o mancomunadamente, reorganizaron el proceso de acumulación y explotación; lo cual es particularmente significativo por su impacto en la forma de producción de valor y vida a partir de la disolución de las fronteras entre explotación y expropiación. Tal dilución habilitó un haz de técnicas de dominio diferenciales, pero subsidiarias unas de otras, dirigidas a reconfigurar los territorios, los cuerpos, las relaciones sociales y las subjetividades.

Las técnicas de dominio del capitalismo neoliberal han esfumado la demarcación entre explotación y expropiación –cómo decíamos más arriba–, y con ello también los regímenes institucionales y las formas de la vida que hacían posibles. En el pasado, la explotación estaba ligada de manera casi exclusiva al régimen regulado del salariado, puesto que el trabajo era el lugar de anclaje tanto del conjunto de derechos como del dispositivo organizador de la vida social y, en consecuencia, el espacio de politización, de constitución de las luchas y de los lenguajes que les daban su forma.

En el presente, la denominada “crisis del mundo del trabajo” revela la metamorfosis profunda de la dinámica de la explotación. El masivo proceso de expulsión de los/as trabajadores/as del régimen del empleo es la contrapartida de la emergencia de un nuevo modo de subjetividad, cuya nota saliente es el amalgamiento de los procesos de subjetivación y explotación. El mecanismo que sincroniza ambos procesos es el *capital humano*, cuyos aspectos distintivos son la exacerbación del individuo y la responsabilidad absoluta de su destino, sin contemplar circunstancias y desanclándolo de las redes y los lazos sociales. Así, el individuo lleva la subjetivación al paroxismo, pues por una parte implica en todas sus actividades los recursos *inmateriales* y *cognitivos* de *sí mismo* y, por otra parte, conduce a identificar subjetivación y explotación, dado que es a la vez patrón de sí mismo y esclavo de sí mismo, capitalista y proletario, sujeto de enunciación y sujeto de enunciado³.

Si en el pasado, el régimen de explotación regulado a través del salario requirió necesariamente para su valorización de una clara demarcación entre aquellos recursos humanos y extrahumanos sometidos a una dominación por fuera de la relación salarial; en la actualidad los excluidos del contrato de trabajo y sujetos a expropiación, inscriptos en procesos económicos y extraeconómicos continuos que canalizan y operan a partir de la confiscación de capacidades y recursos, son imprescindibles para garantizar y expandir el proceso de acumulación. Por lo tanto, en el capitalismo neoliberal la expropiación⁴ ya no se constituye como el par inverso y valorador de la explotación, sino como un mecanismo de subjetivación en sí mismo, pues es productor de valor fundamental en este modelo de acumulación.

La subjetivación, en tanto relaciones de poder económicas y políticas, se despliega como una relación de dominación diferencial, que jerarquiza sujetos y recursos, los clasifica y fragmenta. Por lo tanto, en ese continuo explotación-expropiación se edifican dos modos de subalternidad: por un lado, aquellos sujetos a explotación –trabajadores y ciudadanos– cuya dominación se desarrolla en el marco de la legalidad y el consentimiento; y por otro lado, aquellos sujetos expropiables –trabajadores informales, migrantes, personas dedicadas a las tareas de reproducción, etc.– cuya dominación se organiza a partir de la desprotección político-jurídica y la precarización⁵.

El precariado como régimen de subjetivación se desarrolla a partir de la fusión entre una clasificación jerárquica de los individuos y la expropiación. Precisa Lorey:

Ser considerado como alguien que pertenece a un interior o a un exterior, o considerarse tal, no es para Castel una disyuntiva, sino más bien un camino procesual entre zonas. Antes que un límite estricto, imagina una especie de umbral de ambivalencia entre inclusión y exclusión, entre la “zona de integración” y la de “desafiliación”. La “zona intermedia, inestable” es la de la “precariedad”, la inseguridad y la fuente de peligro. La “precariedad” corresponde a una “nueva forma de inseguridad que cabe atribuir al desmoronamiento y la disolución de las estructuras protectoras que se habían desarrollado dentro de la sociedad del trabajo asalariado. (2016, pp. 64-65)

La dinámica del capitalismo neoliberal acrecienta de manera sistemática a los precarizados en desmedro de los asalariados⁶. De ello resulta un proceso de subjetivación política que se despliega a partir de combinaciones desiguales de subalternidad y autonomía, en las que el estatus diferencial oculta la superposición entre explotación y expropiación, y la consecuente prima confiscatoria adicional para la mayoría de los sujetos precarizados.

El entrelazamiento entre expropiación y explotación es la dinámica que constituye la amplia red de trabajo⁷, extracción y apropiación en las sociedades del capitalismo, y que se intensifican en la hegemonía neoliberal. Para Fraser (2020) esta hibridación entre los dispositivos de explotación y expropiación constituyen una posibilidad para dar fin al capitalismo neoliberal; en sus propios términos:

hoy en día cuando los explotados son también expropiados y viceversa, podría ser posible, finalmente tejer una alianza entre ambos. Tal vez, al difuminar la línea entre los dos ejes, el capitalismo financiarizado está creando la base material para su abolición conjunta. (Fraser, 2020, p.115)

Más allá de esta esperanza, lo cierto es que los modos de subjetivación operados desde ambos dispositivos –explotación y expropiación– han edificado la arquitectura de nuestras sociedades; su enorme potencia diagramadora se ha hecho cuerpos, espacios, relaciones e incluso un régimen de interioridad que nutre a cada ciudadano/a y a cada comunidad –tanto material como semióticamente– *debidamente* localizados en las coordenadas sociales del capital neoliberal.

Una última observación es que los procesos de subjetivación o individuación dirigidos al *sometimiento social* ya no se articulan de modo directo y privilegiado a los sistemas tradicionales de coerción directa; hoy, el poder capitalista no cesa de agregar dispositivos de control cuyo carácter más sutil e intersticial requiere, si ya no la complicidad de cada individuo, sí al menos su consentimiento pasivo o bien la indiferencia⁸. Esta extensión de sus medios de control solo es posible a condición de que éstos descansen sobre los resortes mismos de la vida y de la actividad humana.

Ese control extenso e incrustado en las actividades, los pensamientos y los sentimientos humanos por el capital acarrea la equivalencia y la resonancia de los dos modos particulares de subjetivación.

Las luchas: procesos de subjetivación política

Como hemos mostrado en anteriores estudios (Ciuffolini, 2021; Ciuffolini 2017b; Ciuffolini *et al.*, 2017), la ampliación del abanico de contradicciones⁹ del capitalismo involucra a aquellas estrictamente dispuestas en la relación capital-trabajo, aquellas que resultan de las relaciones entre capital y naturaleza, y aquellas que se trazan entre capital y la reproducción social¹⁰. Esta increíble *semiotización capitalista* de todos los ámbitos y todas las relaciones ha extendido la topografía de antagonismos que, dispuestos en el continuo explotación-expropiación, se desatan cada vez más frecuentemente desde el eje

de expropiación. El escenario se visualiza como un campo minado de pequeños conflictos, que oponen a las lógicas abstractas y homogeneizantes del poder, la experiencia singular, concreta y cotidiana de lo intolerable.

Esas experiencias singulares, concretas y cotidianas constituyen la contracara del proceso de subjetivación hegemónico, en tanto se plantean a partir de cierto proceso de desidentificación y disputa con los modos de inscripción de los cuerpos, los lenguajes y las prácticas en el espacio-tiempo diagramado por el capital. Son procesos de subjetivación política.

La subjetivación política es una dislocación en tanto supone el acontecimiento de des-marcación o de desclasificación. Ese simple –pero no sencillo– desplazamiento desde el orden dado, es una ruptura con la heteronomía. Constituye, a su vez, una interrupción en el homogéneo y uniforme tiempo-espacio del capital y emerge como conflictos en la intersección entre la subordinación y la insubordinación.

A propósito, consideramos que la subjetivación política da lugar, al menos, a dos tipos de procesos de desidentificación. Un primer tipo de ruptura puede consistir en el acto puntual de un rechazo “un NO, a lo que el poder instituye, manda o hace”, y/o “un NO a una situación intolerable”, y agotarse como acontecimiento en ese acto de negación. Estos rechazos se dirigen de manera prioritaria a las instancias visibles e instituidas del poder, de allí que el antagonista por excelencia sea el Estado y sus administraciones. Es el modo que se registra en esas explosiones efímeras de insurrección y descontento que colman las calles, más o menos masivas, espontáneas y disruptivas¹¹. Caracterizadas por una contextura abierta y multiforme tienen como límite su escasa probabilidad de trocar en procesos de identificación y colectivos perdurables.

Un segundo tipo de ruptura se halla en aquellos acontecimientos que, a partir de la desclasificación, producen agenciamientos colectivos durables que sitúan la disputa en las desigualdades de la apropiación, las finalidades del trabajo, y por consiguiente, las del ocio y la cultura, el medio ambiente, la vida cotidiana, la vida doméstica, la relación hombre/mujer, adulto/niño, la percepción del tiempo, el sentido de la vida...; que en definitiva desafían y cuestionan el conjunto de prácticas y lenguajes que se organizan y dan forma a los dispositivos de explotación y expropiación.

Su acción política se dirige a des-obrar esas formas constituidas en las relaciones sociales capitalistas, en las que encarnan los principios de utilidad, mercantilización y apropiación. Su proceso de subjetivación política se configura en tensión frente a los dispositivos de subjetivación, se configura desde esos espacios sociales *no garantizados*

incluso agredidos, violentados por los dispositivos subjetivantes del capital. Son luchas de: migrantes, mujeres, diversidades, trabajadores/as precarios/as, desocupados/as, excluidos/as del acceso a la tierra y la vivienda, pueblos originarios, pueblos amenazados por la contaminación y el despojo, etc. Se trata de formaciones colectivas singulares que emergen en los bordes, que se trazan desde esos espacios fallidos de la actividad clasificadora, unificadora y homogeneizante del capital. Cada lucha se propone extender y complejizar su propia problemática, estirar su universo en todas direcciones y así salirse del lugar asignado. Al respecto señala Querrien (2004) “estos grupos no están unificados. Los valores y las cualificaciones que los atraviesan son múltiples” (p.29).

Son policéntricas, de tal suerte que sus diferentes componentes no están necesariamente coordinados, por momentos parecen ni siquiera hablar un mismo idioma. Su proceso de subjetivación política es sumamente complejo y accidentado, potenciado y restringido por las contradicciones al interior de cada lucha, y por las contradicciones entre ellas, que en algunos momentos y escenarios expresan antagonismos irreductibles.

La subjetividad de cada grupo está labrada por esa tensión entre su centro de gravedad, su heterogeneidad interior, y sus bordes activos en la sensibilidad a la alteridad. Esta sensibilidad opera de una manera dual, pues por un lado alerta y previene frente a los potentes mecanismos de captura, reconversión y reintroducción de los conflictos dentro del lenguaje y las prácticas del capital; mientras que por otro, limita el espacio donde se cruzan y enredan las diversas experiencias microsociales del conflicto.

Esto se traduce en la fragmentación como nota saliente del presente. El hormigueo de pequeños conflictos muestra las dificultades para tender puentes entre sus lindes; la débil elaboración teórica y política, la ambivalencia entre desidentificación e identificación, y muy especialmente el excesivo constreñimiento al objeto, problema o situación que les dio origen.

De ahí que se haga indispensable una decidida política de alianzas, de posicionamiento de nuevos objetos en los bordes que impliquen a otros grupos y que, por lo tanto, también sean sostenidos por estos. Si hasta aquí el proceso de subjetivación política habilitó un juego abierto a la experimentación y de creación simbólica y material, de espacios y prácticas; aún adolece de un componente esencial que es asumir no solo las dimensiones del presente sino también las del futuro. La acción política, es una superación de la mera protesta, en tanto es una disposición muy específica sobre el porvenir. Incluso se podría decir que es una acción de incrustación del futuro en el presente.

Tramar las luchas, sus subjetividades en tal sentido, requiere necesariamente de un lenguaje político cuya particularidad esté en su heteroglosia, en esa apertura de las voces y la existencia de las distintas perspectivas en su enunciado. Un lenguaje capaz, por lo tanto, de hacer confluír los distintos conflictos en una malla transformadora.

Por ahora, no se puede hablar de esa trama, como tampoco de un lenguaje capaz de solidarizar, estabilizar y proyectar el amplio repertorio de los conflictos en una senda de emancipación. Sin embargo, los procesos de la subjetivación política siguen en marcha y entonces la posibilidad de trans-formar las condiciones y la producción del discurso público-político también. Quizá esa sea la tarea más urgente y postergada por las luchas en curso.

Conclusión

A nuestro entender las disfunciones del capitalismo neoliberal ya no son solo objetivas, han dado lugar a un estallido de insurrecciones que muestran, por un lado, la aglomeración de los puntos muertos del sistema; y por otro, exhiben y politizan el precariado y el eje de la expropiación como régimen de dominio y subordinación. Sin embargo, y a pesar de que en cada conflicto se desnuda el aspecto caótico y destructivo del modelo social-político-ambiental-económico imperante; no se han consolidado alianzas capaces de ofrecer una alternativa de transformación de esta realidad. La vulnerabilidad – actual y/o potencial– es la condición de anclaje para la producción/reproducción del capital, pero también para la resistencia a estas relaciones de dominación y subordinación.

El solapamiento de los efectos de las tres grandes contradicciones capital-trabajo, capital-reproducción social y capital-naturaleza y su devenir expropiador ha conminado a las personas a estar constantemente expuestas a la inseguridad, ha edificado una nueva espacialidad de interfaz, de territorios/poblaciones resbaladizos, en constante movimiento o transición.

En ese escenario, las luchas se tejen en su urgencia, en una tensión ambivalente con la trama de la dominación neoliberal. Si por un lado exponen la vulnerabilidad y precariedad; por otro, se agotan o extinguen al encontrar una solución –total o paliativa– a la violencia de la respuesta. Los objetos del conflicto no logran politizarse, esto es configurar sentidos y condiciones para una lucha que los amalgame, que habilite un proyecto político y social de mayor alcance. Esto tiene dos consecuencias, la primera es la enorme capacidad del dispositivo neoliberal de reintroducirlas y procesar los conflictos en su propio código, y con ello abolir la radicalidad de las demandas. La segunda es que, de continuar así fragmentadas, aun cuando resultan victoriosas, estas luchas parciales nos

traen éxitos siempre provisorios, pues el conflicto volverá a iniciarse en el mismo u otro lugar, ni bien se renueve el interés y la correlación de fuerzas del capital.

Los puntos de insurgencia actual: mujeres, campesino/as, sin tierras, informales, excluido/as, con sus luchas –más allá de su alcance y el objeto que cada una persigue– expresan simultánea o alternativamente acciones económicas, aspiraciones políticas, y estrategias comunes contra los aparatos de sometimiento y por lo tanto son potencialmente instancias de redefinición de los sentidos de la acción política. Como sugieren Hardt y Negri (2020), reconocer la pluralidad de sujetos subalternos que luchan en paralelo es un paso adelante pero insuficiente. El problema de la coordinación interna de estas distintas subjetividades en lucha es una urgencia para el pensamiento marxista de nuestros tiempos, así como una urgencia para cualquier práctica que se disponga a liberar a nuestras sociedades de tanta desigualdad, opresión y pobreza.

Para finalizar y desde la perspectiva adoptada la posibilidad de reconstruir un sujeto colectivo homogéneo capaz de oponerse a la dominación del capital, es una estrategia que no atiende a los cambios operados en la nueva dinámica del poder. Toda posibilidad de transformación descansa entonces, en la capacidad de solidarizar la potencia subversiva, singular, irruptiva e incapturable, que tengan los conflictos singulares. Solo estas condiciones harán que sean inasibles para las lógicas consensualistas de la dominación.

La historia a pesar de todos los pronósticos no ha terminado, es más podríamos afirmar que se sigue construyendo desde de la(s) lucha(s) y con ellas al menos por ahora ha vuelto al centro de las disputas la política y las vidas. La emancipación permanece como una intuición, falta volverla un proyecto popular y transformador.

Bibliografía

- Antunes, R.; Bialakowsky, A.; Pucci, F. y Quiñones, M. (2019). *Trabajo y Capitalismo. Relaciones y Colisiones Sociales*. Buenos Aires: Teseo.
- Ciuffolini, M. A. (2015). El hilo rojo: subjetivación o clase. *Crítica y Resistencias*, 1, 51–64.
- Ciuffolini, M. A. (2017a). La dinámica del neoliberalismo y sus desplazamientos. Para una crítica inmanente en orden a su superación. *Studia Politicae*, 40, 55–70.
- Ciuffolini, M. A. (2017b). Quien no se mueve no siente sus cadenas. Córdoba, EDUCC.

- Ciuffolini, M. A. (2021). Territorios y la trama de las resistencias. En Congreso Nacional: Políticas e instrumentos para la gestión local del suelo realizado los días 25 y 26 de agosto y 1 y 2 de septiembre de 2021. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ciuffolini, M. A.; de La Vega, C.; et. al. (2017) *Diálogos desde el llano: capitalismo y resistencias*. Córdoba: El llano en llamas.
- Ciuffolini, M. A., Avalle, G., de la Vega, C., Villegas Guzmán, S., Saccucci, E., Ferrero, M. M., de Goycochea, V. (2020) *La foto revelada. Informe sobre la situación social, conflictividad y medidas gubernamentales en la Córdoba de la pandemia*. Córdoba: Fundación El llano (CEPSAL).
- Colectivo De Investigación "El llano en llamas" (2013) *Tomas de tierra en la Provincia de Córdoba. Informe Público*. Mayo de 2013. Córdoba. Disponible en Internet en: <https://drive.google.com/file/d/0B3q1pGtgs3UDLUhhNHVINIY2VWs/view>
- Colectivo De Investigación "El llano en llamas" (2014) *Criminalización de la pobreza y judicialización de las luchas políticas/sociales en la Provincia de Córdoba. Informe público*, Junio de 2014. Disponible en Internet en: <https://drive.google.com/file/d/0B3q1pGtgs3UDTGFYQTNQS0QxSDg/view>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Fraser, N. (2017). ¿Una Nueva Forma de Capitalismo? *New Left Review*, 106, 61–70. Recuperado de: <https://newleftreview.es/issues/106/articles/nancy-fraser-una-nueva-forma-de-capitalismo.pdf>
- Fraser, N. (2020). *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda*. Madrid: Traficante de Sueños.
- Gago, V. y Mezzadra, S. (2015). Para una crítica de las operaciones extractivas del capital. Patrón de acumulación y luchas sociales en el tiempo de la financiarización. *Nueva Sociedad*, 255, 38–52. Recuperado de: <http://economaiinternacional.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/84/2018/08/Gago-y-Mezzadra-2015.pdf>
- Hardt, M. y Negri, A. (2020). Imperio, veinte años después. *New Left Review*, 120, 71–98.
- Lorey, I. (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños- mapas.
- Moore, J. W. (2020). *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital*. Madrid: Traficante de sueños

Polanyi, K. (1989). *La Gran Transformación Crítica del liberalismo económico*. Madrid: Ed. de la Piqueta.

Querrien, A. (2004). Esquizoanálisis, capitalismo y libertad. La larga marcha de los desafiliados. En Guattari, F. *Plan sobre el planeta Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares* (pp.19-41). Madrid: Traficantes de Sueños.

Referencias

¹ Dictada en el marco del Congreso Nacional de Políticas e Instrumentos para la gestión local del suelo, celebrado los días 25 y 26 de agosto, y 1 y 2 de septiembre de 2021. Universidad Nacional de General Sarmiento.

² Según Polanyi, en tanto “mercancías ficticias”, dichos factores debían ser tratados como mercancías solo de una manera regulada cuidadosa y limitadamente, ya que su completa mercantilización acabaría destruyéndolas o las haría inutilizables. Una mercancía ficticia se define como un recurso al que las leyes de la oferta y la demanda se le aplican solo de manera parcial y difícilmente si es que se le aplican; pues una mercantilización total las destruiría.

³ De acuerdo con Deleuze y Guattari: El capital actúa como un formidable “punto de subjetivación que constituye a todos los hombres en sujeto, pero unos, los capitalistas, son sujetos de enunciación, mientras que otros, los proletarios, son sujetos de enunciado sujetos a máquinas técnicas” (2002, p.462).

⁴ Si bien aquí referimos a la expropiación de los sujetos, en la dinámica del capitalismo neoliberal ésta involucra a todo lo que hace posible la vida: la naturaleza, el tiempo, los espacios, el goce, la intimidad, etc.

⁵ Moore dice: “Mientras que la economía política marxista ha tomado el valor como un fenómeno económico con implicaciones sistémicas, la formulación inversa puede resultar más plausible: las relaciones de valor son un fenómeno sistémico con un momento económico central. Lejos de negar la centralidad del tiempo de trabajo socialmente necesario para la civilización capitalista, este planteamiento sostiene la principal contribución de Marx dentro de un marco teórico implícito al método dialéctico. Pensar en el valor como un fenómeno sistémico con un momento económico de inflexión nos permite conectar la producción y la acumulación de plusvalía con las condiciones necesarias de reproducción” (2020, p.75).

⁶ Las políticas de flexibilización laboral, fundadas en la desregulación del mercado de trabajo por la competencia internacional, han significado un aumento de las horas de trabajo y una reducción de los salarios en relación a la productividad. La desregulación y destrucción de los sindicatos no ha redundado –como se sostuvo y sostiene– en una mejora en el mercado de trabajo, pues a toda vista el desempleo y la informalidad se muestran crecientes en las economías a nivel mundial y particularmente en nuestra región.

⁷ Al respecto señala Fraser: “A medida que el trabajo precario mal retribuido en el sector servicios reemplaza al trabajo industrial sindicalizado, los salarios caen por debajo de los costes de reproducción socialmente necesarios. Los trabajadores que solían ser “meramente” explotados son ahora también expropiados. Esa doble condición, anteriormente reservada para minorías pero que paulatinamente se generaliza, se ve agravada por el asalto al Estado de bienestar. El salario social decrece, al desviar los ingresos tributarios anteriormente dedicados a la infraestructura pública y los derechos sociales al servicio de la deuda y “reducción del déficit”, con la esperanza de aplacar a “los mercados”. Y mientras los salarios reales se desploman, los servicios que solían proporcionarse públicamente se descargan sobre familias y comunidades, es decir principalmente sobre las mujeres, que además suelen estar empleadas en puestos precarios y, por lo tanto, son explotadas y expropiadas en un vaivén sin fin” (2020, p.110).

⁸ Querrien (2004) dirá siguiendo a Guattari, “que se trata de una «fijación libidinal» de los individuos al sistema del Capital y a sus distintas formas de cristalización del poder. En efecto, si éste se mantiene se debe a que la inmensa mayoría de los individuos no solo participa en él, sino que se

adhiera inconscientemente al mismo. El derrocamiento del capitalismo moderno no es, por lo tanto, una simple lucha contra el sometimiento material y contra las formas visibles de la represión; atañe también y sobre todo a la creación de una multiplicidad de funcionamientos alternativos” (p.53).


⁹ “Cada una de estas contradicciones son relativamente autónomas, tienen igual importancia y son mutuamente constitutivas” (Hardt y Negri, 2020, p.91).

¹⁰ Coincidimos con otros diagnósticos actuales sobre los modos diferenciados de extracción capitalista del valor (Antunes et.al, 2019; Fraser, 2020; Fraser, 2017): a la explotación del trabajo asalariado –que no ha parado de disminuir relativamente en los últimos años– debe sumársele la expropiación de aquellos cuyo trabajo, propiedad, territorio o cuerpo carecen de inscripción en un régimen salarial – y, por lo tanto, de las protecciones y derechos que ese régimen garantiza–.

¹¹ Ejemplos de este tipo de rupturas son: el polémico fallo de la Corte Suprema con el 2x1 a genocidas en 2017; los recientes movimientos anticuarentena y antivacunas 2020-2021; etc.

Fecha de recepción: 08 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre 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.



**Sueños extraterrestres: la colonización de Marte y los fines del mundo.
Imaginaciones del futuro en la tierra del capitaloceno/tecnoceno**

**Aliens dreams: Mars colonization and the endings of worlds.
Future imaginations at the capitalocene/technocene's earth**

Resumen

En el siguiente trabajo, luego de realizar una búsqueda crítica que le dé nombre al diagnóstico de nuestro tiempo signado por la crisis y el colapso ambiental, intentaremos pensar los sueños de colonización de Marte y el espacio extraterrestre como un enclave utópico (Jameson, 2009) propio de la imaginación tecnocapitalista (o del capitalismo tecnológico). Para ello emprenderemos una genealogía de los sueños de conquista del espacio exterior desde la modernidad temprana hasta la actualidad. La pregunta que se abre, en el marco de las extinciones de formas de vida y modos de habitar la Tierra, es si la utopía marciana mediante la terraformación es viable y deseable. Intentaremos responder a dicho interrogante desde la geología de los medios (Parikka, 2021) y la propuesta simpoiética de Donna Haraway (2019).

Palabras clave: Marte; enclave utópico; tecnocapitalismo; terraformación

Abstract

In this work, after we make a critical research that gives us with the diagnosis of our time, signed by crisis and environmental collapse, we will try to think about dreams of Mars colonization (and outer space) as a technocapitalism utopian enclave (Jameson, 2009). For it we will undertake a genealogy of the conquering space's dreams from the early modernity till our present. The question that opens up, in the frame of lifeforms, and forms of inhabit Earth extinctions, is if martian utopia via terraforming is feasible and desirable. We will attempt to answer this question from the geology of media (Parikka, 2021) and Donna Haraway's sympoetic proposal (2019).

Keywords: Mars; utopian enclave; technocapitalism; terraforming

*...toda comunidad humana deberá desarrollar, oportunamente,
una cosmología política.*

Fabián Ludueña Romandini 2015, p. 229

*Mientras nosotros discutimos la traducción correcta/ de una palabra de El Capital,/ el
imperialismo comienza su colonización/ de Marte. Ya han decidido/ que este mundo tiene
fecha de defunción / no importa cuánto fracking le metan al suelo / todo se agota: /
petróleo, soja, gas, opio, litio, carbón, cobre / agua, oro, plata y la concha de tu madre /
ellos lo saben y no te van a esperar a vos / para el velorio. Ya están
armando el viaje a Marte / (¡chau vieja nos vemos a la vuelta!) / y que se pudran todos
/ principalmente los rusos y los chinos
pero / básicamente / que se pudran todos.*

Mariano Dubin 2016

Preludio

Durante el siglo XIX, la aparición de tecnologías novedosas reeditó temores y esperanzas que provocaron el despliegue de la imaginación y la proliferación de narrativas en torno al futuro. Uno de los tantos hilos de aquella madeja que se desperdigó en los imaginarios sociales y en la imaginación artística y científicas es el sueño de la colonización de los espacios extraterrestres, en particular del planeta Marte. Si, como pensaba Walter Benjamin, hasta la primera mitad del siglo XX, los Modernos habían vivido presos de los sueños maquínicos de la primera revolución industrial. No es menos cierto que ese sueño se ha convertido en el suelo ontológico que habitamos con la sensación de una pesadilla de la que no podemos despertar. El viaje por el Cosmos y la posible colonización de planetas extraterrestres parecía un imposible cuando Nicolai Fiodorov, padre del cosmismo ruso, desarrolló sus ideas durante la segunda mitad del siglo XIX como bibliotecario del Museo Rumyantsev. Sin embargo, la historia de la cosmonáutica soviética y de la astronáutica estadounidense buscó materializar esas ensoñaciones tecno-utópicas que, hoy en día, alimentan los proyectos transhumanistas a escala global. Insertos en el siglo XXI, la producción acelerada de artefactos técnicos posibilitada por las denominadas tecnologías de punta –nanotecnología, biotecnología, inteligencia artificial, ingeniería espacial– multiplica exponencialmente las expectativas de futuros tecnológicos extraterrestres. Expectativas que se mueven en el amplio espectro que va desde los discursos e imaginarios sobre el fin (Danowski y Viveiros de Castro, 2019) hasta las utopías tecnófilas más exacerbadas.

Diagnosis: en busca del nombre de nuestra Era

La tecnología occidental desplegada como una inmensa red sociotécnica a través de ciencias y técnicas –como la biología genética, las nanotecnologías, la inteligencia artificial, la robótica, etc.–, se ha expandido por todo el planeta Tierra hasta instituir, no solo constituir, un sistema cibernético (casi) total, subsumiendo, anulando y destruyendo (según cada caso o región particular) la existencia efectiva, o tal vez posible, de un variado conjunto de, aquello que Yuk Hui llama, cosmotécnicas y que conforman la tecnodiversidad. Mal habitamos, los humanos modernos, un planeta dañado, herido de muerte. Son muchos los diagnósticos y análisis que intentan nominar no solo nuestra época sino toda una Era Geológica en la que hemos arrastrado a todas las formas de vida, los modos y lógicas de existencia que conforman-coagencialmente el espacio-tiempo en devenir que es Tierra. Los nombres importan pues son llaves que abren puertas a universos semiomateriales densos, hacen las veces de umbrales por los que transitamos atravesando narrativas e historias que pueden servirnos de pistas y herramientas para tramar y trazar líneas de fuga, túneles de escape hacia lugares donde el aire sea respirable y la extinción quede atrás como el fantasma de un tiempo anterior, una huella pasada, y no el espectro que acecha nuestro presente desde los confines de un límite extendido. Extinción no es Apocalipsis, un punto mortífero que abre el tejido de las cosas conduciéndolas hacia el sentido de un final. Extinción es la delgada y candente sombra de una Oscuridad que se expande como una mancha de petróleo en el Atlántico, o una isla de plástico en el Pacífico, o cadenas y máquinas arrasando bosques y selvas, o incendios diseñados por la especulación inmobiliaria:

la extinción no es un punto, ni un evento singular, sino un límite extendido, una cornisa ensanchada. La extinción es una muerte lenta y prolongada que descose grandes tejidos de formas de continuidad para muchas especies del mundo, incluso para personas históricamente situadas. (Haraway, 2019, p.70)

Importan los nombres entonces, pues importa qué historias nos contamos para saber qué prácticas, qué ciencias, qué saberes, qué técnicas y qué agentes nos permitirán atravesar las catástrofes que ya estamos viviendo. La pregunta es: ¿No es demasiado tarde? La inquietud persiste, pero el tiempo es lo único que tenemos y eso es algo que no puede entregarse de antemano a las fauces de ningún determinismo ni de ninguna teleología. Antropoceno, Tecnoceno, Plantacionoceno y Capitaloceno aparecen como marcos narrativos, lentes que hacen foco en duraciones diferentes unas de otras,

expedientes que apuntan a responsables determinados en la causa geoquímica de nuestro tiempo. El problema, la causa, en realidad no corresponde a una lógica aristotélica, sino más bien es propia de la lógica difusa y ocupa un espacio de geometría no euclidiana cuyos lineamientos generales se acercan mucho a la noción de espacio interobjetal o “trama” desarrollado por Timothy Morton en su libro *Hiperobjetos*. O bien se acerca a la simpoiésis, al juego de cuerdas y líneas enmarañado que hacen las veces de “sistemas producidos de manera colectiva que no tienen límites espaciales o temporales autodefinidos” (Haraway, 2019, p.63).

Si bien la noción de Antropoceno fue la primera en aparecer con la apertura del siglo XXI, con el paso de los años los debates en los círculos académicos permitieron revisar la narrativa apegada al concepto y denunciar sus trampas y limitaciones. Anunciado por el especialista en química atmosférica Paul Crutzen, quien a su vez retomó un término ideado por Stoermer en los años ochenta del siglo anterior, el Antropoceno indica que la especie humana en su conjunto ha devenido una fuerza natural con capacidades destructivas; la magnitud de los modos de vida humanos con sus cadenas de producción, consumo, explotación y derroche de materias y energías en su mayoría fósiles han cruzado un límite cuyos efectos causales la han elevado al rango de fuerza geológica incidente en los ritmos de la morfología atmosférica y los ambientes biofísicos. Sin embargo, como lo demostraron en los últimos años Jason Moore (2020), Donna Haraway (2019), Malm y Hornborg (2014) la categoría de especie que sostiene la crítica ecológica del discurso desencadenado por el Antropoceno trae más problemas que soluciones¹. Capitaloceno y Tecnoceno, surgen así, como vástagos en este archivo de la geohistoria. Capital y tecnología occidental en su fase hipermoderna (las nuevas tecnologías desplegadas en el siglo XX y sobre todo en la aceleración acaecida en lo que va del XXI) se erigen como los actores principales de esta titanomaquia. Clima, capital y tecnologías se enredan en un sistema complejo y abierto que constituye un tiempo mítico atravesando nuestros saberes científicos comandados por la cibernética y la teoría general de los sistemas.

En una escena del film *Cosmópolis* (2012) adaptación de la novela homónima de Don DeLillo dirigida por Cronenberg, el joven protagonista Eric Parker, un multimillonario emprendedor en el mundo de las finanzas neoyorquinas sentencia a un no menos joven asistente: “Hay una sola cosa que vale la pena perseguir tanto profesionalmente como intelectualmente... La interacción entre tecnología y capital. La inseparabilidad”. Precisamente, es esa inseparabilidad la que nos permite leer, por ejemplo, a Moore con la óptica de Yuk Hui (2020) y sostener que el capitalismo es una Gran Máquina que abstrae

cuerpos, materiales y energías convirtiéndolos en información que circula a la velocidad de la luz entre dispositivos que nunca duermen y cuyas operaciones especulativas no solo imaginan, sino que efectivamente gestionan nuestras vidas, nuestros deseos y nuestro futuro. El modo de producción capitalista solventado por el avance de un complejo militar-industrial, que se vale de ciencias como la ingeniería y la físico-química para concebir todo lo que existe en términos de fuentes de energía explotable y espacio mensurable, calculable y abstracto disponible como nicho productivo, ha transformado a la tierra y el cosmos en un gigantesco sistema tecnológico (Yuk Hui, 2020, p.43). En algún punto de su historia, la tecnología moderna se ha desvinculado ya no solo de una ética humanista particular, sino que ha roto amarras con cualquier otra discursividad que no aloje los enunciados de desarrollo, progreso, capital o beneficio individual en su interior.

Que la tecnología se desconecte de la realidad que es su fundamento es el resultado del deseo de ser universalizante y de convertirse en el fundamento de todo. Detrás de ese deseo, como su condición de posibilidad, está la historia de la colonización, modernización y globalización que de la mano del crecimiento económico y la expansión militar ha dado origen a una cultura monotecnológica en la que la cultura moderna se vuelve la principal fuerza productiva y determina en gran medida la relación entre seres humanos y no-humanos, el ser humano y el cosmos, la naturaleza y la cultura. (Yuk Hui, 2020, p.12)

Un sueño que viene desde lejos y se dirige “al Infinito y más allá”: la colonización de Marte como enclave utópico

Existe un t(r)opos no solo discursivo, sino material, un tropo extraño, proveniente de fabulaciones literarias que coinciden con el nacimiento mismo de la Modernidad y que como un astro intermitente ha ido iluminando zonas del conocimiento científico por períodos y ha apagado su brillo por momentos. La conquista del espacio exterior, la colonización del cielo infinito abierto a los modernos por obra del conocimiento matemático, la especulación e imaginación científica y los instrumentos técnicos como el telescopio, despuntan como un anhelo desde que la física moderna y la cosmología renacentista con Copérnico, Bruno, Brahe, Kepler y Galileo, entre otros, configuraron, dibujaron y trazaron los contornos del universo al que podemos acceder gracias a las imágenes de satélites, estaciones espaciales y potentes telescopios, como el emblemático Hubble. El cielo, como plano de incidencia en las acciones humanas, ha sufrido transformaciones a lo largo de milenios. Una historia de las representaciones y los significados asignados por diversas culturas y comunidades humanas al territorio celeste, llamado espacio supralunar por la

cosmografía aristotélica y ptolomeica (es decir, Antigua y Medieval de Occidente), se encuentra en el estudio de Rémi Brague: *La sabiduría del mundo. Historia de la experiencia humana del universo* (2008). Allí Brague constata un hecho singular propiciado tanto por la cosmografía como por la cosmología de los tiempos Modernos:

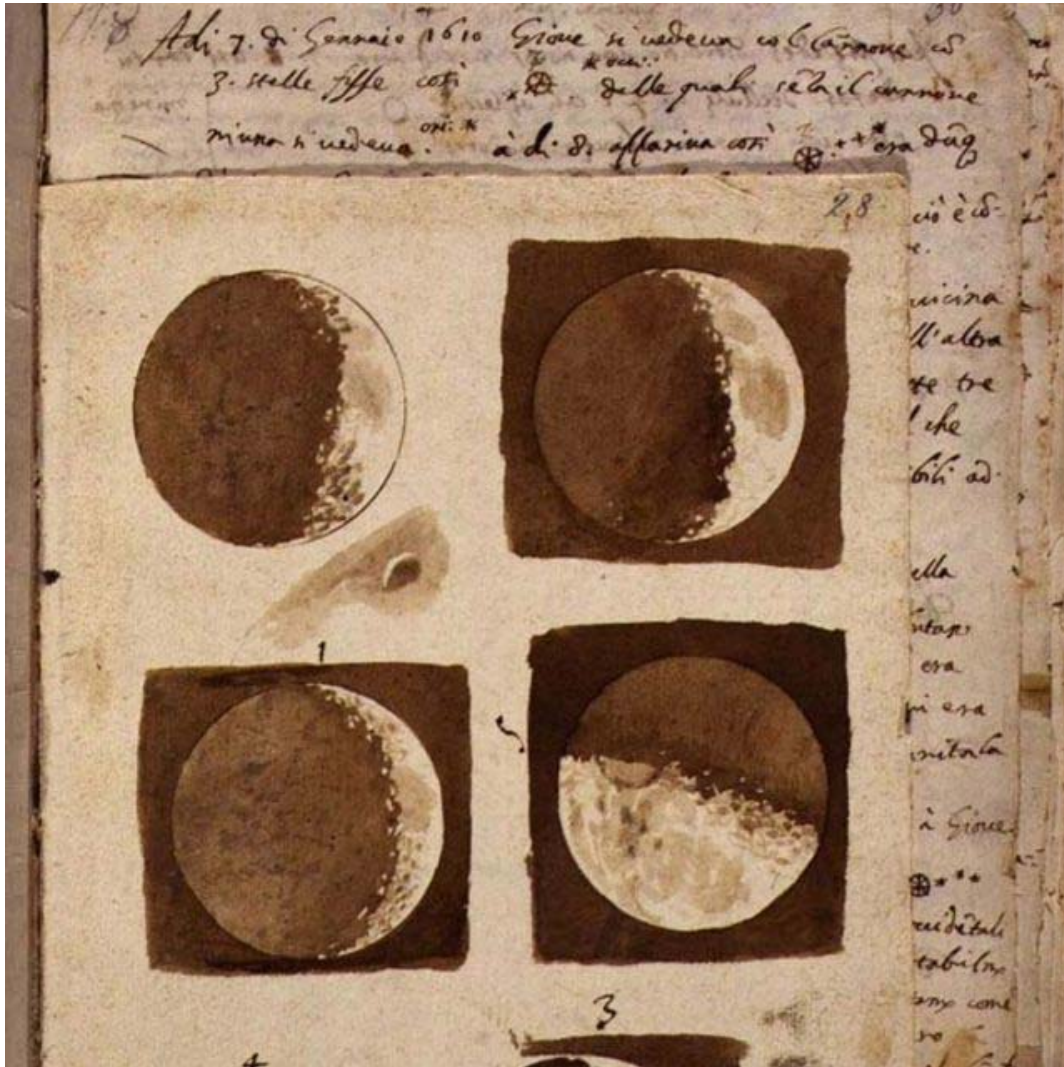
La cosmología antigua y medieval proponía como modelo de la conducta humana o, al menos, como garantía de ésta, el cielo, esa parte de la naturaleza que parece comportarse con una perfecta regularidad y que constituye lo más «cósmico» que hay en el mundo. El paso a la visión moderna del universo priva a este modelo de toda pertinencia. Imitar el cielo ya no tiene ningún sentido. (2008, p.289)

A pesar de haberse mostrado como una región amoral² para las sociedades modernas³, el cielo estrellado con la miríada de planetas y estrellas que pueblan las innumerables galaxias del universo contemporáneo –dado a conocer a los legos por una rudimentaria divulgación de la astronomía, la astrofísica y la física teórica en su rama cosmológica– no han dejado de atraer la admiración de las mentes, tanto de científicos especializados como de fabuladores literarios y artísticos, e incluso de soñadores sin formación académica alguna más allá de los libros y los films de ciencia ficción que bajaron aquel segmento inhóspito a las habitaciones iluminadas por la luz de una lámpara o las pantallas de celulares y computadoras desde fines del XIX hasta hoy.

Si fuera posible reunir en una palabra el todo por la parte, la atracción despertada por la realidad extraterrestre sobre múltiples sujetos a lo largo de los últimos ciento cincuenta años, de seguro esa palabra sea *Marte*. Los avatares del planeta rojo en la historia de los sueños extraterrestres no comprenden una historia muy antigua. En el imaginario social moderno occidental, Marte representa principalmente dos cosas: en primer lugar, el impulso utópico por alcanzar, explorar y habitar tierras incógnitas; y a su vez, el deseo de hallar vida inteligente más allá de nuestro mundo terrestre. Ambos deseos se mezclan en los siglos que recorren la Modernidad, por lo menos desde que se produjo la encarnizada conquista del Nuevo Mundo, y desde que los cálculos de Copérnico y las observaciones de Galileo constataron que la Tierra no era el centro del universo y que extensas regiones corruptibles, propensas al movimiento, la destrucción y el nacimiento se alzaban en lo que antes fuera concebido como el cielo de las estrellas fijas, espejo y morada del Bien, límite que cerrara la esfera del Cosmos armónico premoderno. Geografía y cosmología convergen en la nueva imagen del mundo que cartógrafos, viajeros, científicos y filósofos dibujan y completan a lo largo de, por lo menos, tres siglos –desde el siglo XVI al XVIII inclusive–. No solo una Tierra inimaginable por sociedades anteriores a

la aparición de los primeros globos terráqueos y los mapas reunidos en las obras de cartógrafos como Ortelius y Mercator se hizo patente a través de los saberes y ciencias modernas, sino que el Cosmos se reconfiguró totalmente.

Es posible describir aproximadamente esta revolución científica y filosófica (en realidad resulta imposible separar en este proceso los aspectos filosóficos de los puramente científicos, ya que son interdependientes y están estrechamente conectados) diciendo que conlleva la destrucción del Cosmos; es decir, la desaparición, en el campo de los conceptos filosófica y científicamente válidos, de la concepción del mundo como un todo finito, cerrado y jerárquicamente ordenado (un todo en el que la jerarquía axiológica determinaba la jerarquía y estructura del ser, elevándose desde la tierra oscura, pesada e imperfecta hasta la mayor y mayor perfección de los astros y esferas celestes. Además, ese Cosmos se ve sustituido por un universo indefinido y aun infinito que se mantiene unido por la identidad de sus leyes y componentes fundamentales y en el cual todos esos componentes están situados en un mismo nivel del ser. Todo esto, a su vez, entraña que el pensamiento científico desestime toda consideración basada sobre conceptos axiológicos, como son los de perfección, armonía, sentido y finalidad, así como, para terminar, la expresa desvalorización del ser, el divorcio del mundo del valor y del mundo de los hechos. (Koyré, 1999, p.6)



Dibujos de la Luna publicados por Galileo Galilei en 1610 en su obra *Sidereus Nuncius*.

Remitir al cruce entre la imagen del globo terráqueo mediante mapas y planos, así como a la imagen del universo a partir de los dibujos de matemáticos y físicos propiciados por lentes e instrumentos ópticos, pero más recientemente gracias al auge de sofisticados aparatos tecnológicos de observación y captura de datos traducibles en imágenes visibles al ojo humano, no es una operación analítica caprichosa⁴. Más bien, se intentan reponer, por medio de una mirada sobre el proyecto de conquista y ocupación de Marte –revitalizado con fuerza en las últimas décadas–, los fragmentos de lo que autores como Benjamin y Sebald emprendieron como una crítica materialista a la filosofía de la historia marcada por una ontología-política del progreso, o bien, lo que las teorías pos y decoloniales –desde

Silvia Rivera Cusicanqui a Maristella Svampa, pasando por Antonelli, Escobar y un largo etcétera— llaman narrativas del desarrollo.

Dijimos que Marte es el símbolo material donde un conjunto de discursos y una gramática de sentimientos y emociones se cruzan condensando un espacio imaginado que se pliega a la superficie rocosa del cuarto planeta de nuestro sistema heliocéntrico. Una posible genealogía de los significados asociados al *objeto* marciano está dada por la relación que Marte, en tanto objeto de deseo, guarda con el relato utópico. La forma utópica en tanto género literario constituye una serie que se inaugura con *Utopía* de Tomás Moro en 1516 en los círculos humanistas. No obstante, el término fue trasladándose desde los ámbitos literarios hasta abarcar los campos de la imaginación político-social en su impulso por transformar las bases materiales de las sociedades modernas. Un enfoque más amplio, heredero de la filosofía del *principio esperanza* desplegado por Bloch —entre quienes podemos contar a Miguel Abensour (2018)—, reconoce, en toda acción humana orientada hacia el mejoramiento futuro de la existencia de los sujetos de una comunidad, un impulso inconsciente que permea la materialidad completa de la vida cotidiana. Fredric Jameson distingue el programa utópico del impulso utópico. Los enfoques político-sociológico y literario que comprenden a la utopía como un programa textual y políticamente realizable, y aun mejor, deseable, se distancian solo en parte del impulso teorizado por Bloch,

quien postula un impulso utópico que rige todo lo orientado al futuro en la vida y la cultura; y lo abarca todo, desde los juegos a los medicamentos patentados, desde los mitos al entretenimiento de masas, desde la iconografía a la tecnología, desde la arquitectura al eros, desde el turismo a los chistes y el inconsciente. (Jameson, 2009, p.16)

El derrotero del concepto utopía no presenta menos complicaciones que la caída en desgracia, durante la segunda mitad del siglo XX, de la variedad política asociada a las utopías socialistas realmente existentes. Como indica Carolina Martínez,

después de la primera mitad del siglo XIX, la dificultad de definir el término devino aun mayor pues sus alcances fueron cada vez más amplios. El vocablo fue asociado a prácticas políticas concretas, cuando no a la idea de quimera, diluyéndose su carácter de género literario, para adquirir una multiplicidad de sentidos y usos. (2019, p.261)

En este magma de sentidos y usos es que podemos ubicar a Marte como enclave tecnomoderno de las fantasías utópicas. Marte es el *atractor* donde un conjunto de programas de habitación humana extraterrestre entra en pugna, habilitados por el desarrollo y el avance conjunto de las nuevas tecnologías (*high tech*) y el capital financiero (empresas, fondos de inversión, individuos multimillonarios). En tanto la eu-topía implica un “bolsillo de estabilidad en medio del fermento y las precipitadas fuerzas del cambio social” (Jameson, 2009, p.31) funcionando como espacio cerrado donde las vidas transcurren a un ritmo armónico entre el interior de la psiquis de una comunidad imaginada y el entorno vital, podemos decir que en nuestro siglo XXI –desintegrada la potencia de la fantasía utópica “como resultado del cierre sistémico, cultural e ideológico del que todos somos de un modo u otro prisioneros” (Jameson, 2009, p.345)–, Marte se erige como un nuevo enclave donde la imaginación político-literaria, pero también la del capital en su fase tecno-financiera, abre las puertas para re-ensamblar nuestros modos de vida cooptados por lo que Mark Fisher llama realismo capitalista.

Una (posible) genealogía de los sueños extraterrestres

Dentro de la genealogía de Marte como enclave utópico, si bien las fantasías de viajes siderales y el encuentro con formas de vida alienígenas se remontan a los inicios de la modernidad temprana –propiciados, por ejemplo, por las observaciones de Galileo gracias al ojo artificial de sus *perspicilli* (la palabra telescopio todavía no había sido inventada)⁵–, es a fines del siglo XIX y durante todo el siglo XX que el suelo marciano fue erigido como el horizonte de expectativas hacia el cual tanto la imaginación científica, como la imaginación literaria –en las revistas pulp primero y en la ciencia ficción ya establecida como género autónomo a partir de la segunda mitad del XX después–, los organismos de Estado con sus aparatos técnicos y hoy en día las empresas privadas, han volcado sus potencias especulativas y pericias tecnológicas. Como demuestra el artículo de Michael Saufer (2016), la astronomía como reina de las ciencias espaciales en la modernidad temprana europea tuvo efectos antropológicos anteriores, y luego complementarios, con los viajes marítimos y el encuentro con *la diferencia* cuyos efectos en el conocimiento geográfico de principios del XVI, por ejemplo, se materializó con la inclusión del nombre de *América* en el lugar del Nuevo Mundo en la monumental *Cosmographia Introduction* publicada por Martin Waldseemüller en 1507 (Lois, 2018, p.11). La antropología heliocéntrica inaugurada por Copérnico, Kepler y Huygens, y continuada por Kant y Herder siglos más tarde, según Saufer “proyectó o representó una perspectiva ‘extraterrestre’

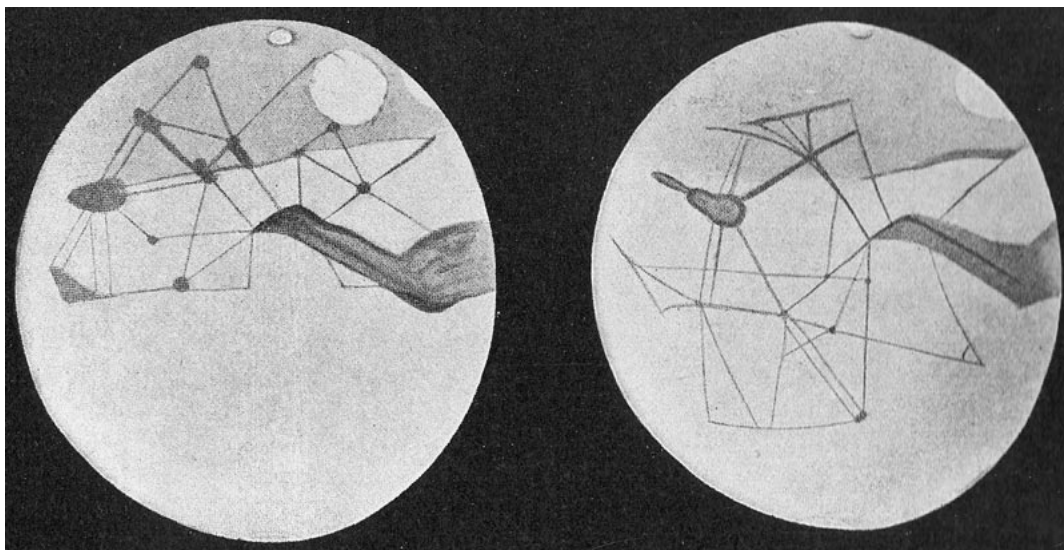
desde la cual una especie humana diversa en alto grado podía verse como una unidad y totalidad en su 'hogar': el planeta Tierra" (2016, p.142), y sobre todo, propició un acalorado debate conocido como el de *la pluralidad de los mundos* y la presencia de vida extraterrestre en otros soles (planetas) extraterrestres. Desde el *Kosmotheoros* de Huygens que postula la posibilidad de hallar habitantes con sus indumentarias y mobiliarios en esferas como la Tierra, más *El otro mundo* de Cyrano de Bergerac, o el *Micromegas* de Voltaire, "[h]acia finales del siglo XVIII, la noción de la existencia de una multiplicidad de seres en un cosmos masivo se había establecido y fue adoptada por muchos pensadores, sobre todo por el propio Kant" (Saufier, 2016, p.153).

Las investigaciones de la antropología heliocéntrica se convirtieron, hacia fines del XIX, en ensoñaciones ya no sobre la posibilidad de mirar el afuera para conocer más íntimamente el adentro (de los cielos a la Tierra), sino sobre la probabilidad técnica de viajar hacia esos helados territorios con el afán no solo de hallar vida y establecer relaciones conflictivas con esas sociedades desconocidas, sino sobre todo de expandir el imperio del Hombre Moderno una vez explorados los confines del globo terrestre. Con el final de la etapa de la conquista marítima de las *terrae incognitae*, una vez sepultado el mito de las Antípodas y disipada la *Quinta Pars*, o Tierra Austral Incógnita que nunca existió (Martínez, 2019; Lois, 2018), el espacio estrellado se vuelve el lugar donde lo desconocido se instala y ejerce una fuerza de atracción sobre las potencias oníricas y los proyectos técnicos anteriormente encauzados en la colonización del mundo terrestre por parte de los Estado Europeos desde la Conquista de América hasta la expansión de la Era del Imperio. De hecho, fue en este último período comprendido entre 1875 y 1914, según la historiografía de Eric Hobsbawm, que ya

se conocían todas las regiones del mundo, que habían sido más o menos adecuada o aproximadamente cartografiadas. Con algunas ligeras excepciones, la exploración no equivalía ya a 'descubrimiento', sino que era una forma de empresa deportiva, frecuentemente con fuertes elementos de competitividad personal o nacional, tipificada por el intento de dominar el medio físico más riguroso e inhóspito del Ártico y el Antártico. (Hobsbawm, 2007, p.21)

Entre el último cuarto de siglo del siglo XIX y los inicios del siglo XX, dos corrientes corren en paralelo, y un siglo más tarde, las ideas, imágenes, formas discursivas y pensamientos técnicos formulados en ellas se cruzan en el itinerario de los sueños extraterrestres contemporáneos. Por una parte, encontramos al cosmismo ruso, y por otro lado, tenemos el imaginario de ciencia ficción nacido en los relatos de autores como Edgar

Rice Burroughs y aparecidos en las revistas pulp⁶. Si la primera corriente nace en los ambientes cultos de la Rusia prerrevolucionaria y expande su utopismo en tiempos del laboratorio de sueños que fue la Rusia socialista; la segunda corriente fue un experimento desatado de la imaginación literaria que educó a las masas a través de narraciones producidas al calor del termómetro del mercado editorial de las clases populares. Narraciones que, una vez sistematizadas las formas, dieron origen, entre otros, a un género literario y artístico eminentemente tecnocapitalista: la ciencia ficción.



Dibujos de los Canales de Marte imaginados por Percival Lowell en base a las observaciones y precisiones de Schiaparelli⁷

Durante los siglos de la modernidad temprana, las tierras incógnitas que figuran en los mapas y planisferios realizados por viajeros y cartógrafos espoleados por la expansión ultramarina sirvieron a escritores de utopías como reservas geográficas donde “mundos perfectos y extraños” (Martínez, 2019) funcionaban al resguardo de las injusticias sociales de su tiempo. La imaginación utópica proyecta en tierras desconocidas la existencia de mundos mejores, armónicos, donde la escasez, el hambre, los conflictos materiales y los sufrimientos no representan un problema para sus habitantes. La búsqueda de rutas comerciales y el ansia de ocupación de tierras bajo el régimen colonial europeo terminaron en el despojo y la aniquilación de comunidades y formas de vida no-occidentales. El deseo de expansión y conquista para la acumulación de riquezas y la instalación de nichos económicos productivos y de consumo encuentra en los territorios desconocidos su móvil espectral y fantasmático. Más allá, no solo esperan mundos utópicos, sino que aguarda la promesa que permite al capital correr los límites *naturales* –la finitud– con los que se topa

en cada región de donde extrae y succiona fuerzas, recursos y energías. Como afirma Carolina Martínez:

‘el espacio desconocido se vuelve, gracias al mapa y a su poder de prospección, un mundo posible’. La idea de conversión de un espacio desconocido en un punto cartográficamente real a partir de su localización en un mapa sin duda invita a reflexionar sobre las coordenadas geográficas ficticias previstas por los autores de utopías y, de forma más general, sobre el hecho de que en su condición de no lugar, estas sociedades fueron ubicadas en tierras marginales o desconocidas pero a la vez ‘virtualmente localizables’ en la superficie de todo mapa impreso en el mismo período. (2019, p.210)

Lo desconocido cumple un rol epistemológico y político crucial en tanto teatro de operaciones de la expansión imperial y la ocupación de tierras de las potencias europeas durante el decurso de la Modernidad. Las geografías verosímiles –que recién a fines del XVIII se develaron como inexistentes, como la *Terra Australis* y al Norte el país de los hiperbóreos– ocuparon un lugar relevante en el imaginario del hombre moderno (Martínez, 2019, p.227), tanto es así que estas zonas probables empujaron en gran parte las velas de los viajes marítimos. ¿No es acaso el espacio exterior, Marte y la Luna en tanto su metonimia, el enclave utópico que releva el vacío dejado por la desaparición de estos verdaderos espacios de deseo, esperanza y horizonte de expectativas que anidaron durante siglos en las mentes y textos de las sociedades europeas modernas? Nuestra hipótesis es una respuesta afirmativa. En términos representacionales, en los últimos ciento cincuenta años, las geografías extraterrestres que ocupan el orbe celeste visibilizado por medio de la *mirada tecnológica* de telescopios en sus diferentes formatos y, más recientemente, los astromóviles en formato *rover* asentados en Marte como el hoy activo *Curiosity*, han ido asumiendo el lugar de depósitos del deseo y la ambición de un conjunto de actores y agentes multisectoriales y multidimensionales⁸. En este sentido, el espacio interestelar no deja de ser un objeto cuyos significados, futuros usos y estatuto ontológico-político están en pugna. Desde las primeras fábulas marcianas, como la de Rice Burroughs o las expediciones del señor Nic-Nac escritas por Eduardo Holmberg, hasta las misiones tecnocapitalistas privadas de Elon Musk o Jeff Bezos y los proyectos de minería espacial, pasando por las narraciones de la Edad de Oro y de Plata de la ciencia ficción y la carrera por la conquista del Cosmos durante la Guerra Fría, el universo infinito no ha dejado de suscitar anhelos, ambiciones y despertar sueños, utopías y distopías. Entramos así, con la

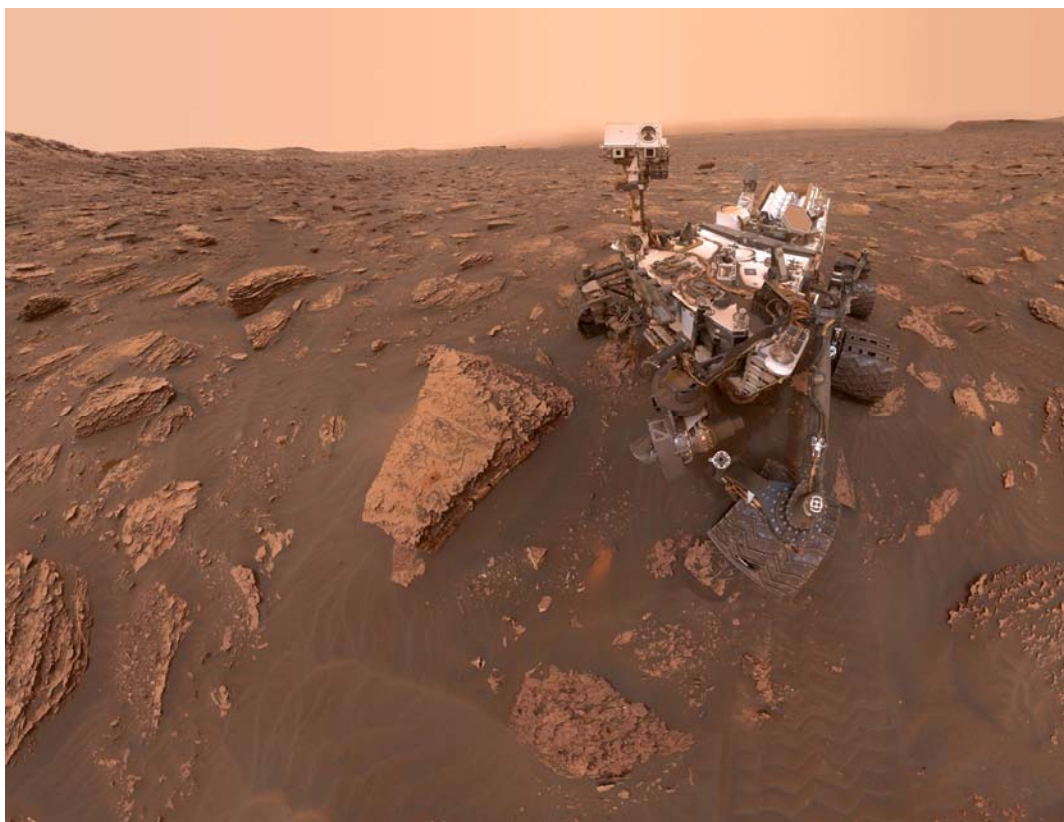
llegada del Hombre a la Luna y con los programas de terraformación extraterrestre, en la Era de la cosmopolítica.

Las barreras geo-físico químicas: la inhabitabilidad del espacio estrellado y los planes de terraformación

No obstante, un límite geo-físico-químico que se traduce en un obstáculo de índole atmosférico y climatológico en tanto condición de imposibilidad, se alza contra los sueños de habitación y colonización más allá del planeta Tierra. Las formas biológicas complejas que viven en la Tierra no están hechas para sobrevivir fuera de las envolturas semiótico-materiales que constituyen sus hábitats. Las atmósferas de planetas como Marte o el terreno lunar no habilitan una biosfera, un espacio apto para el desarrollo de la vida tal y como la conocemos en el nuestro. La pluralidad de mundos humanos y no-humanos necesitan un suelo ontológico particular cuyas propiedades no se encuentran, al parecer, casi en ninguna región del universo conocido. Si el planeta es lo que hace posibles los mundos, la singularidad del planeta denominado Tierra pareciera ser, más allá de cualquier experimento estadístico, única. Es precisamente en este punto donde Marte puede ser pensado como una utopía con características particulares. Si el cielo estrellado pareciera estar cerrado para los mundos bióticos, este se abre de nuevo a la especulación tecnomoderna a través de la terraformación.

La respuesta a la barrera o límite atmosférico viene dada por el plan de la terraformación, verdadera utopía materialista propuesta por las narrativas del solucionismo tecnológico. Para este estilo de pensamiento, la capacidad de respuesta a cualquier problema que se cierne desde el futuro sobre la experiencia de la vida presente se halla en la tecnología (occidental, moderna). El colapso ecológico, así como la inhabitabilidad del territorio marciano, se transforman en programas de acción con una salida feliz para las sociedades humanas al ingresar en la lógica resolutive del ingenio tecnocientífico financiado por la industria extractiva del modo de producción capitalista. De esta manera, Marte, o cualquier otro cuerpo geológico no-terrestre, puede pasar de ser un *a-topos* –es decir, la negación de todo espacio en tanto lugar, morada u hogar propicio para la vida– a un entorno habitable. Como indica Benjamin Bratton, el término terraformación, nacido en la literatura de ciencia ficción espacial como la trilogía de Marte de Kim Stanley Robinson, “suele aludir a la transformación de los ecosistemas de otros planetas o satélites para que sean capaces de soportar vida similar a la de la Tierra.” (Bratton, 2021, p.19). Sin embargo, la planificación y la materialización de ese sueño de terraformación requieren de la extracción de metales y minerales, la explotación de energías y lógicas de existencia, el

consumo de fuerzas y modos de vida humana y no-humanas para devenir viables. Por ello, es que necesitamos llevar a cabo una *geología de los medios*, extendiendo los análisis de Jussi Parikka (2021), que soportan las ensoñaciones y proyectos de la colonización del espacio, y sobre todo del suelo marciano, ya que este es el más cercano en el tiempo para la agenda de planificación de agentes privados como Musk.



Curiosity's dusty selfie at Duluth, June 20, 2018⁹

La pregunta que orbita como un asteroide estas narrativas tecnoutópicas de conquista interplanetaria es: ¿Por qué Marte hoy?, es decir, ¿qué condiciones materiales y que fuerzas objetivas son aquellas que movilizan el deseo utópico y las consecuentes narrativas de una futura y posible habitación humana más allá de una atmósfera que por milenios cobijó el devenir de la formas bióticas y abióticas que hacen a la geohistoria? Quizás, el móvil principal que parasita –incluso la antiquísima contemplación de los cielos en busca de respuestas a los enigmas planteados por el pensamiento inherentes a la forma de vida humana según Kant– se halle en el Nuevo Régimen Climático (Latour, 2017) y el

colapso ecosistémico al que hemos empujado al planeta Tierra con nuestros *modos de vida imperial* (Brand y Wissen, 2021)¹⁰. El paisaje de extinciones de formas y modos de vida no humanos y no capitalistas provocadas por el extractivismo¹¹ se ha acelerado en los últimos doscientos años (Despret, 2021; Van Dooren 2014) como consecuencia de la acidificación de los océanos, el deshielo de los polos, la polución del aire, la condensación de altísimos niveles de dióxido de carbono en la atmósfera, el derrame de petróleo en los mares, los incendios de origen antropogénico, el avance del monocultivo sobre bosques y selvas como el Amazonas con efectos de desertificación de los suelos. Todo conduce a un presente inquietante, marcado por la devastación de entornos vitales complejos y el cambio en la geoquímica al sobrepasar ciertas zonas o umbrales críticos. En este panorama de extinciones en que nos volvemos sensibles a los bucles de retroacción (Latour, 2017, p.161 y ss.), a través de los cuales los existentes terrícolas con sus agencias e intereses particulares hacen que la Tierra, o Gaia (Latour, 2017) se *conmueva*, la terraformación marciana aparece como un programa de ingeniería de dimensiones colosales. La utopía transhumanista de terraformación nace en una episteme posmoderna (Rodríguez, 2019) signada por las formaciones discursivas de organización, la información, la comunicación y el sistema, que a su vez están atravesadas de punta a punta por la interpretación cibernética del mundo (Rodríguez, 2019, p.88), cuya figura epistémica ya no es el Hombre como en la episteme moderna estudiada por Foucault, sino la máquina cibernética. Planetas como la Tierra y Marte al entrar en las rejillas de inteligibilidad de esta nueva episteme, signada por las ciencias de la cibernética y la teoría general de los sistemas, son concebidos como máquinas autopoieticas, sistemas abiertos capaces de ser reparados mediante la ingeniería tecno-lógica. Si hablamos de plano de convergencia es porque en la terraformación, o bien en las misiones astronáuticas emplazadas en nichos tecnológicos como Silicon Valley y Cabo Cañaveral, la robótica, la ingeniería genética, la botánica, la biología microcelular, las ciencias cognitivas, la nanotecnología, la geoquímica de los sistemas terrestres, las ciencias del clima, la inteligencia artificial, la astrofísica, el diseño de trajes espaciales y la ingeniería de cohetes, estaciones y naves espaciales, se unifican en un programa que parece propio de la ciencia ficción dura elaborada por escritores como Arthur C. Clarke, Asimov, Kim Stanley Robinson y Stanislaw Lem.

Se puede hablar de dos etapas en la historia técnica del sueño extraterrestre. La primera comienza el 4 de octubre de 1957 con el lanzamiento, por parte de la Unión Soviética, del *Sputnik*, el primer satélite enviado al espacio por los hombres. Esta primera etapa corresponde a la carrera espacial emprendida por Estados Unidos y la Unión de

Repúblicas Socialistas Soviéticas como un momento clave en la lucha ideológica por la supremacía global entre los sistemas político-económicos del capitalismo y el comunismo. Lo que unía a ambas potencias, más allá de sus antagonismos y diferencias radicales, era un productivismo que funcionó como medio sociotécnico de ambos sistemas económico-políticos. Precisamente, fue esa matriz productivista, llamada también proceso de modernización y filosofía del progreso, la que posibilitó los proyectos que culminaron con el lanzamiento en el bando de la URSS, no solo del *Sputnik*, sino del *Sputnik 2* con la perra Laika a bordo, y de la *Vostok 1* con Gagarin orbitando la Tierra durante 108 minutos el 12 de abril de 1961. En cuanto a los proyectos de la NASA, creada en 1958 en EE. UU., cabe remarcar los programas Pioneer y Surveyor, y por supuesto el gran programa Apollo que fungió como plataforma ingenieril para la llegada del Hombre a la Luna a bordo del *Apollo 11* por medio del pie del comandante Neil Armstrong¹². Luego de este hito, el sueño técnico de la invasión del espacio estelar ingresó en un período invernal del mismo modo que se habla de un invierno en la inteligencia artificial (IA de ahora en adelante). Sin embargo, ese invierno, esa ralentización criogénica ha pasado y estamos viviendo la primavera de una segunda etapa. La misión Marte se ha acelerado en las últimas décadas propulsada, en gran parte, por las energías financieras de individuos multimillonarios como Elon Musk. Ya no son los Estados los ingenieros de un hábitat extraterrestre para la Humanidad¹³, y pese a las teorías del biocosmismo ruso, esa Humanidad no coincide y quizás nunca pudo coincidir con *todos* los bípedos mortales dotados de lenguaje/conciencia y organizados en comunidades productivas, sino que en nuestro siglo XXI esa empresa está en las manos tentaculares del capital privado.

En 1958 Hannah Arendt abre su monumental libro *La condición humana* con la imagen del Sputnik orbitando los cielos. Años más tarde, redactaría un texto preparado para un Simposio sobre el espacio titulado “La conquista del espacio y la estatura del hombre”. En dicho escrito la filósofa alemana radicada en EE. UU. anotaba:

La magnitud de la empresa espacial me parece indiscutible, y todos los reparos surgidos en el nivel del mero utilitarismo -que es demasiado cara, que el dinero estaría mejor gastado en la educación, en la mejora del bienestar de todos, en la lucha contra la pobreza y la enfermedad, o cualquier otro fin digno que alguien se pueda figurar- me parecen un poco absurdos, fuera de lugar respecto de las cosas que están en juego y cuyas consecuencias hoy aún se muestran bastante impredecibles. (Arendt, 1996, p.289)

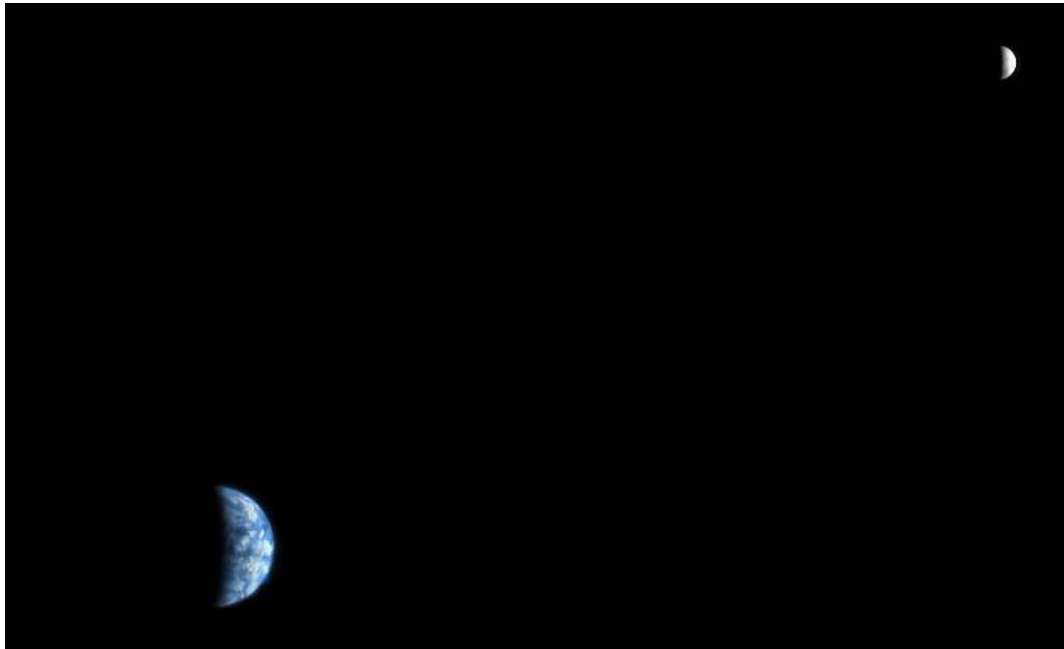
Unos párrafos más abajo, dejaba abierta la discusión con una sentencia que quizás hoy podamos retomar y argumentar valiéndonos de herramientas crítico materialistas provenientes de teorías como la geología de los medios de Parikka, la filosofía de la tecnología de autores como Yuk Hui, Haraway y Braidotti, enfoques y teorías científicas como la simbiogénesis de Margulis, la ecología política y el giro ontológico de la filosofía y la antropología desarrollada por pensamientos como el de Viveiros de Castro, Descola o Anna Tsing. La diatriba lanzada como un mensaje hacia el futuro, nuestro presente, es la siguiente: “Se pueden presentar argumentos válidos y aceptables contra la «conquista del espacio» sólo si con ellos se demuestra que esa empresa es contraproducente en sus propios términos” (1996, p.290).

¿Es realmente deseable conquistar el espacio exterior? Tres tesis para rebatir la utopía marciana

A continuación, presentaremos y desplegaremos los principales argumentos en formato de tesis que, desde nuestro punto de vista, demuestran que la conquista del espacio es una empresa, no solo contraproducente, sino, sobre todo, un programa que exacerba el antropocentrismo y el excepcionalismo humano (Shaeffer, 2009), que inaugura una posible *cosmohistoria* no deseable para los colectivos terrestres (Latour, 2017; Haraway, 2019). Y sería no deseable, pues el daño, la destrucción, la explotación, la depredación y el despojo propios del modelo extractivista que sustentan nuestros modos de vida imperiales en la actualidad se elevarían a niveles insostenibles en la Tierra. Al mismo tiempo, dada la inhabitabilidad de origen para los *existentes* terrícolas en los ambientes más allá de nuestra atmósfera, devenidos esferas técnicas de habitación hipercontrolada, sus futuros habitantes serían verdaderos y crónicos supervivientes.

I. La geofísica y geoquímica terrestres soportarán la terraformación y, por consiguiente, la construcción de habitáculos humanos en dominios extraterrestres. Si en la actualidad las fuerzas productivas del capitalismo dependen de las capas geológicas, o más específicamente de los minerales, metales, hidrocarburos y elementos químicos, para mantenerse activas y así posibilitar el *modus vivendi* de las sociedades digitales de consumo, una futura terraformación marciana requerirá de una intensificación de la maquinaria extractiva (megaminería, *fracking*, perforaciones para la extracción de petróleo y gas natural en el Ártico, monocultivo y granjas industriales como sistemas de abastecimiento alimenticio, etc.) para materializar la utopía. Como lo demuestra la *geología de los medios* desarrollada por Parikka, “[l]as máquinas conservan en su interior los estratos geofísicos vivientes [el entramado de relaciones y continuidades entre lo biológico,

lo inorgánico y lo social], el rastro arcaico de una vida pasada que motoriza al nuevo medio [del capitalismo tecnológico]" (Parikka, 2021, p.147). Las máquinas, dispositivos y aparatos que son parte de nuestro paisaje medial y hacen el mundo tecnológico que habitamos, a su vez fabrican tiempo y espacio, y en el caso de los sueños marcianos este hecho se verifica desde el instante en que las naves abandonan la atmósfera. La creación de un hábitat desde cero significa la subsunción por aniquilación de las temporalidades múltiples que coexisten en la Tierra y, a su vez, la de aquellas que conforman el poema material casi desconocido que llamamos Marte.



La primera imagen de la Tierra desde el planeta rojo. Tomada el 3 de octubre de 2007 por el satélite *Mars Reconnaissance Orbiter* (MRO) de la NASA, esta imagen es la primera fotografía de la Tierra y la Luna tomada desde el planeta Marte. En el momento de la instantánea, la Tierra se encontraba a 142 millones de kilómetros.¹⁴

II. El capitalismo opera incorporando sus afueras como recurso, y en la actualidad, el espacio exterior. El Afuera radical¹⁵, es el último afuera, la última frontera, que busca ser capturado por las fuerzas productivas como *stock* de reserva para el consumo. Tal vez, ni Heidegger se imaginó los alcances cósmicos del concepto de *Bestand*. La segunda fase de la carrera espacial es parte de la carrera geopolítica por los recursos (Parikka, 2021, p.38) vectorizada por un futuro especulativo tecnocapitalista extraterrestre –el Ángel de una cosmohistoria que busca imponerse–. Y en esta carrera geopolítica, lo sabemos, el

Norte Global disfruta con entusiasmo (sectorizado y concentrado, es cierto) del confort del sistema capitalista, mientras el Sur Global provee los recursos para la construcción del *hardware* de esos modos de vida. El alma etérea (*software*) que imagina expandir la liturgia del tecnocapitalismo en dominios interplanetarios, requiere de la pesadez material de esos nichos productivos (etiquetados por el complejo industrial-militar como zonas de sacrificio y luego devenidas *zonas muertas*). La historia que nos ha conducido al *evento límite* del Antropoceno/Capitaloceno (Haraway, 2019, p.154) –signado por el agotamiento de los materiales y energías terrestres movilizadas por la máquina extractivista, la destrucción de los refugios y hábitats en el que se desarrollaron las variaciones de la vida en la Tierra en el Holoceno– se repetirá en otros dominios en el futuro especulativo soñado por los dueños del Capital y la alta tecnología. La devastación y la destrucción como *leitmotiv* de lo que llamamos una posible *cosmohistoria*. Los sondeos y planes de minería espacial (Nelson y Block, 2018; Mallick y Rajabopalan, 2019) expanden las historias de colonización y apropiación de las potencias europeas modernas hacia una imagen de futuro habilitado por el avance de las tecnologías. Necesitamos conectar las historias y pensamientos de la *geología de los medios* –en sí ya un ensamblaje de filosofía materialista de los medios–, ecopolítica y discursos críticos del capitalismo, denso, a los de la astronomía. Y esto debido a que

la Luna no es la única roca que resulta de interés para la geopolítica tecnológicamente de nuestros tiempos. También los asteroides son importantes. Por ejemplo, se cree que en ellos han de encontrarse cantidades abundantes de elementos como platino, iridio, paladio y oro, pero todavía más importante podría ser el hallazgo de agua, silicio y por caso, níquel. (Parikka, 2021, p.233)

Al parecer, resueltos los problemas técnicos y el andamiaje material, los conflictos a resolver son jurídicos¹⁶. Un *nomos* extraterrestre envuelto en el espíritu de la competencia comienza a dar sus primeros pasos, y por el momento no caben dudas de que el desenlace sea diferente al que estamos viviendo.

III. La terraformación no es el plan futuro de diseño e ingeniería *humanas* para controlar artificialmente la geoquímica de los espacios rocosos extraterrestres (Bratton, 2021). La Tierra no es una máquina que pueda ser re-diseñada, ni por consiguiente Marte, como plan B o lugar de repuesto, lo es. La respuesta antropogénica de georingeniería al colapso ecológico es un callejón estrecho y corto que hacia el final del recorrido se topa el cartel *sin salida*. Dos pensamientos se disputan el concepto y las narrativas materiales de terraformación en el panorama contemporáneo en tanto espacios de esperanza y

capacidad de respuesta (*respns-ability*) al colapso y la desaparición de formas de vida y modos de habitar la Tierra. Por un lado, encontramos a Benjamin Bratton, director del Instituto Strelka en Moscú. Y por otro, polemizando con el origen tecnocientífico y antrópico del término, hallamos a Donna Haraway. Mientras que en el *plan* de Bratton el agente capaz de responder al problema de nuestro tiempo es meramente antrópico, es decir, una continuación del relato antropocéntrico por medios tecnológicos, el modo de abordar el espacio-tiempo dañado, para Haraway, es simpoiético, mediante prácticas e imaginaciones de arte-ciencia relacionales e interactivas entre agentes bióticos (humanos y no-humanos) y abióticos. No podemos extendernos en el plan artificial para la reparación de la máquina-Tierra de Bratton que es más complejo de lo que podamos exponer aquí como planteo de una planetariedad viable en el futuro cercano (2030 según nos lo indica el mismo autor¹⁷) y que sirve como paradigma para la producción de ambientes habitables en el espacio exterior. Lo que sí podemos decir al respecto es que la intervención hipertecnológica *alla* Bratton para la generación de un *milieu* respirable desde contextos no solo desfavorables, sino desde sus íntimas condiciones, no aptos para la biota terrestre, reproducen la sustracción de todo existente en beneficio del habitar humano, propia del Capitaloceno/Tecnoceno. Más precisamente, de unos pocos seres humanos, las élites globales y de manera diferenciada las clases que dependen de los patrones de producción y consumo capitalistas para llevar adelante su vida cotidiana. La plétora de maneras de hacer mundos que co-existen en la inmanencia de la ontología plural que es Tierra se ponen al servicio del proyecto demasiado humano, de *un* solo modo de hacer y habitar, aquel del capitalismo tecnológico que denominamos, siguiendo a Brand y Wissen, modo de vida imperial. El mundo como monocontexto, diría Sloterdijk (2006, p.191), el triunfo de la esfera-Globo como sistema de inmunidad tecnocapitalista. Si, como piensa Sloterdijk, “los modernos son inteligencias que imaginan y construyen islas” (2006, p.241), la utopía extraterrestre entra dentro de aquella categoría denominada por el filósofo alemán como Islas absolutas.

En las obras normales los constructores tienen a su espalda su «mundo de vida» y pueden presuponer un medio ambiente que los sustente. En la obra espacial desaparece ese confort ontológico. Para establecer allí una posibilidad de estancia hay que implantar un mínimo «mundo de vida» en el no-mundo-de-vida. Con ello se trastoca la relación normal entre el sustentador y lo sustentado, lo implícito y lo explícito, la vida y las formas. La construcción de islas es la inversión del habitar: ya no se trata de colocar un edificio en un medio ambiente, sino de instalar un medio ambiente en un edificio. (Sloterdijk, 2006, p.254)

Islas que están condenadas a la precisión puesto que dependen, para su mantenimiento en estado funcional-habitable, de sistemas de vigilancia e hipercontrol computarizado y recursivos. Islas antropológicas, antropocéntricas y *antropotélicas*¹⁸. En la amplia red-relato tendida por Haraway, los tiempos profundos de la tierra se enmarañan con los ritmos y tiempos marcados por las performances de una infinidad de bichos, plantas, hongos, animales en alianzas extrañas e inimaginables desde el monocontexto tecnológico y antropocentrado del capitalismo destructor. En su relato/metodología *SF* (2019), *terraformar* es una operación que vienen haciendo los huéspedes biológicos (desde los tiempos profundos en que existían solo los organismos unicelulares) hace millones de años. Terraformación es la capacidad de hacer mundos en plural, simbiogenéticamente, simpoiéticamente. Pues las especies devienen-con, aprendiendo a vivir y morir en territorios que, a su vez, son en sí mismos lugares densos, espesos, marcados por huellas semiótico-materiales diversas, pero específicas, que corresponden a maneras de habitar, de sentir y de pensar tales espacios. Los espacios no son sitios vacíos disponibles para la explotación o la edificación de ciudades exclusivamente humanas, son territorios marcados, *lugares con significados e historias humanas y no humanas*, terrícolas en el sentido en el que lo piensan Latour y la misma Haraway. Terraformación, aquí en nuestro planeta *madre*, ahora, en nuestro espacio-tiempo dañado, todavía a tiempo de ser curado parcialmente, mediante una rehabilitación modesta (Haraway, 2019, p.116). Haraway prefiere hablar de *holoentes* y de bichos, en lugar de seres, máquinas (Rodríguez, 2019) o individuos formados, concluidos; y de simpoiesis como sustituto de autopoiesis propio del lenguaje cibernético. Terraformar es sembrar mundos, no recrear artificialmente ecologías en el vacío. Terraformar no es un plan novedoso, nacido de las mentes hiperconectadas a las redes del espacio digital; es un relato multiespecie, producido por el *trabajo* co-agencial de ensamblajes principalmente no-humanos. Es el trabajo entre cuerpo y territorio, entre organismo y ambiente o medio, no hay ya límites precisos y programas narrativos de actividad épica y conquista de los espacios; no hay *inputs* ni *outputs*, ni inicios ni finales concluyentes. Terraformación es una bolsa llena de historias de temporalidades múltiples donde, por ejemplo “[l]as plantas, junto con las bacterias y los hongos, son cuerdas salvavidas de los animales [entre ellos el bípedo *Homo sapiens*] para comunicarse con el mundo abiótico, desde el sol, al gas y las rocas” (Haraway, 2019, p.189). Debe romperse la incubadora hermética construida sobre los paneles del excepcionalismo humano y las bondades evolutivas del progreso en que está encerrada la empresa de colonización extraterrestre, el sueño marciano de

terraformación, para poder reimaginar, a través de una ecología de las máquinas (Yuk Hui, 2020) y por medio de la invención de otras máquinas deseantes, dirían Deleuze y Guattari, otro modos de pensar/sentir/percibir la Tierra y el papel que cumplen en nuestras existencias los cielos y las estrellas. Tal vez, es necesario desacoplar la utopía no de lo tecnológico en sí, sino del progreso y los tentáculos de las imágenes capitalistas (Jameson, 2009) –Capitaloceno/Tecnoceno-, y cimentarla desde una ecología política que contemple alternativa de mundos tejidos a partir de la *trama de la vida* (Moore, 2020).

Si vivir y morir en un planeta dañado es una problemática central de nuestro tiempo, si esto representa una forma de angustia existencial, debemos recordar sin embargo, que no se trata de una fatalidad de destino. Es necesario imaginar, delinear e investigar ‘a puertas abiertas’ para construir otras alternativas de mundos. (Merlinsky, 2021, p.27)

Coda: a modo de conclusión

El 30 de mayo del 2020, la nave espacial privada Crew Dragon lanzada por SpaceX, empresa perteneciente a Elon Musk, comenzó su viaje tripulado hacia la Estación Espacial Internacional como parte del Programa de Tripulación Comercial, un proyecto entre la NASA y corporaciones privadas. El viaje es el primer paso del plan de colonización de Marte que tanto obsesiona a Musk. Un día antes, en EE.UU., a kilómetros del Centro Espacial Johnn F. Kennedy, lugar del histórico lanzamiento antes mencionado, un grupo de manifestantes afroamericanos incendiaba una comisaría de Minneapolis enfurecidos por el asesinato de George Floyd en manos de un agente policial. La conexión de ambos sucesos en un plano de inmanencia no es azarosa, ni su cercanía espacial y temporal un capricho de fuerzas ciegas, ambas son los rostros de Jano del tecnocapitalismo, símbolos que friccionados arrojan luz sobre las derivas contradictorias del Capitaloceno. Por aquellos días del 2020 escribimos la siguiente reflexión:

Soñar con las estrellas
no significa querer conquistarlas.
Imaginar otros mundos
no implica desahuciar el que habitamos.

Si en nuestro cuerpo acarreamos lo que Saer llamaba unidad de lugar, en la Crew Dragon viaja el destructor de mundos impulsado por ese deseo que gira sobre sí mismo, como un tifón ahora extraterrestre. Somos una especie, en realidad se trata de un hilo que

se cree el más perfecto de la madeja multiforme e intrincada que llamamos especie humana, que se parece a un agujero negro móvil. Sin embargo, en nuestro caso la singularidad no es una incógnita indeterminable, sino una certeza de muerte, más allá de la cual todo se disgrega. Con ese hilo no hay posibilidad de portales o un detrás del espejo. El tiempo de Marte, la desarticulación dickeana, espera. Mientras tanto, en las periferias del despegue, la Ciudad arde. Lo que no nos cuentan es que es la gestión necropolítica de la vida la que posibilita la realidad de SpaceX. Pues bien, de esa masacre centenaria, repetida una y otra vez, hoy se levanta la voz de los que quedan del lado animalizado, salvaje, no-humano, en última instancia, en el espacio explotable, como recurso y desecho que mantiene la combustión necesaria para el despegue y el viaje colonizador del suelo marciano. Y esa voz, esta vez en Minneapolis, es la del pueblo afroamericano. Una voz que se replica en las múltiples periferias de los centros globales, en un intento desesperado por destrozarse y hacer añicos la infraestructura cadavérica sobre la que se eleva la ingrátida SpaceX. Nave que flota en soledad, acunada por una sinfonía ayurvedica¹⁹, pasteurizada para hacer dormir las mentes *new age* ajetreadas por el malestar de nuestra cultura 4.0, el ansia 24/7. La tranquilidad de la Tierra flotando en ese océano negro musicalizado por mantras sintetizados, visto desde el ojo artificial de la Dragon Crew –vástago del mítico HAL-9000 imaginado por Clark y Kubrick– no es otra cosa que el sueño de un Cyborg imperial que busca, en esa flotación armoniosa, negar el grito enfurecido de las bestias que respiran todavía aquí en la Tierra.



The Blue Marble, La Canica azul: corresponde a la primera vista completa de la Tierra. La imagen fue tomada el 7 de diciembre de 1972 por la tripulación del Apolo 17 mientras el Sol quedaba a sus espaldas²⁰.

Bibliografía

- Arendt, H. (1996). La conquista del espacio y la estatura del hombre. En *Entre el pasado y el futuro* (pp. 279-293). Barcelona: Ediciones Península.
- Brague, R. (2008). *La sabiduría del universo*. Barcelona: Ediciones Encuentro.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Brand, U. y Wissen, M. (2021). *Modo de vida imperial*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Bratton, B. (2021). *La Terraformación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Desprett, V. (2021). P de paloma migratoria.
<https://arqueologiasdelporvenir.com.ar/traducciones/p-de-paloma-migratoria/>
- Dubin, M. (2015). El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado.
<http://larazondemilima.blogspot.com/>
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema*. Buenos Aires: Consonni.

- Hobsbawm, E. (2009). *La era del imperio: 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica.
- Hui, Y. (2020). *Fragmentar el futuro*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro*. Madrid: Akal.
- Koyré, Al. (1999). *Del mundo cerrado al universo infinito*. España: Siglo XXI.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lois, C. (2018). *Terrae Incognitae. Modos de pensar y mapear tierras desconocidas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.
- Ludueña Romandini, F. (2015). El nomos cosmológico de Occidente y el destino de la metafísica. *Revista Nombres* (29), 219-233. Córdoba.
- Mallick, S. y Rajagopalan, R. (2019). *If Space is 'the Province of Mankind', Who Owns its Resources? An Examination of the Potential of Space Mining and its Legal Implications*. ORF Occasional Paper.
- Malm, A. & Hornberg, A. (2014). The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative. *The Anthropocene Review*, 1(1), 62-69.
- Martinez, C. (2019). *Mundos perfectos y extraños en los confines del Orbis Terrarum*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Merlinsky, G. (2021). *Toda ecología es política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI.
- Moore, J. (2020). *El capitalismo en la trama de la vida*. Madrid: Traficante de sueños.
- Morton, T. (2018). *Hiperobjetos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Nelson, P. y Block, W. (2018). *Space capitalism*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-74651-7>
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Rodríguez, P. (2019). *Las palabras en las cosas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus.
- Saufer, M. (2016). El cielo estrellado: el espacio exterior y la transformación de la antropología en la modernidad temprana. *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, 23(46), 131-175.
- Singleton, B. (2017). *Maximum Jailbreak*. En *Aceleracionismo* (pp. 135-152). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Sloterdijk, P. (2006). *Esferas III. Espumas*. Madrid: Siruela.

Van Dooren (2014). *Flight Ways: Life and Loss at the Edge of Extinction*, Nueva York: Columbia University Press.

Viveiros de Castro, E. y Danowski, D. (2019). *¿Hay mundo por venir?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

Referencias

¹ Otro inconveniente que ha generado un acalorado debate lleno de controversias es el de, una vez elegido el nombre que le cabe a nuestra Era, determinar el lapso temporal que cubriría. Más precisamente fechar el comienzo de este período que sigue al Holoceno. Propuestas diversas las encontramos por ejemplo en Morton (2019) y su postulación de un Gran Desgarro hace miles de años en la Mesopotamia que dio como resultado la agrologística que determinó la separación entre humanos y no-humanos con la consecuente explotación de estos por aquellos. O bien en Chacrabarty (2009) y Latour (2017) quienes son más cautelosos en sus particiones y mal que mal coinciden en ubicar el Antropoceno en la primera revolución industrial (la máquina a vapor y la explotación de los combustibles fósiles), a pesar de que en Latour el tema es más intrincado y el análisis y las cronologías se bifurcan de manera un tanto indecidible.

² “El cosmos moderno es éticamente indiferente. La imagen que sale de la física según Copérnico, Galileo y Newton es la de un juego de fuerzas ciegas en el que no hay lugar para la consideración del Bien” (Brague, 2008, 268). “Nos situamos, de este modo, en las antípodas exactas de la visión griega del mundo como un orden (kósmos) que se instala en la abertura de un vacío original (cháos). El mundo ya no es kósmos, sino, precisamente, caos: «El carácter de conjunto del mundo es desde toda la eternidad caos, no en el sentido de una ausencia de necesidad, sino en el de orden, en el de la articulación (Gliederung), la forma, la belleza, la sabiduría, y en el de todos los nombres que llevan nuestros antropomorfismos (Menschlichkeiten) estéticos». ...Se trata de la consecuencia de la separación respecto del hombre, del carácter radicalmente inhumano, por amoral, del mundo” (Brague, 2008, p.274).

³ La *stimmung* vinculada al espacio exterior a lo largo de los últimos cinco siglos, va desde el terror al vacío de los espacios infinitos sentido por el personaje libertino concebido por Pascal hacia el siglo XVII, hasta la euforia contemporánea, pasando por el horror irradiado por la indiferencia del materialismo cosmológico a-humano propia de la mitografía lovecraftiana a principios del XX.

⁴ Tal como anota Sloterdijk en su *esferología* de los mundos humanos, la presencia del globo en la cultura europea desde la modernidad temprana hasta bien entrado el siglo XIX supuso una revolución de primer orden, dando paso a lo que Heidegger llamara la época de la imagen del mundo. La construcción de globos terráqueos, sin embargo, fue durante mucho tiempo acompañada de otro globo que para muchos fue perdiendo densidad y presencia hasta desaparecer encandilado por la electricidad y las revoluciones sociales: los globos celestes. Quizás solo Blanqui en el siglo XIX se alce como un sobreviviente intentando reconectar las convulsiones del mundo de la vida en la Tierra con aquellas revoluciones siderales, choques de fuerzas y cuerpos antiquísimos de duración extrahumana. “[D]esde su aparición masiva en torno al año 1500 hasta los años treinta del siglo XIX, los globos casi siempre se construyeron y dispusieron a pares. Iniciaron su marcha triunfal como una yunta inseparable de globos terrestres y celestes. Sólo juntos cumplían ambos globos su misión cosmográfica, y sólo unidos simbolizaban en los vestíbulos y salas de lectura de las grandes bibliotecas europeas entre Madrid y Moscú el universo del saber y el saber del universo. Se colocaran donde fuera los globos gemelos ante los ojos de las capas sociales cultas, juntos remitían a la obligación privilegiada de los poderosos de prestar atención hacia todos lados. Sólo el globo terrestre y el celeste juntos podían representar el todo del mundo terreno y supraterrano. Como esferas dobles inseparables representaban la totalidad cósmica y la subtotalidad telúrica. Constituían el signo doble de la interpretación del mundo en la era de la metafísica moderna -o, por hablar con Heidegger, en la época de la imagen del mundo-; con ello, en la igualdad formal de derechos de ambos globos ya se manifestaba más que claramente la revalorización revolucionaria de la tierra.” (Sloterdijk, 2004, p.68).

⁵ La siguiente cita de Koyré (1999, pp. 88-89) muestra aquello que comienza con Galileo, es decir, el descubrimiento de un cielo corruptible, supeditado a leyes naturales semejantes a aquellas que rigen acá en la Tierra y, por ende, quizás, hábitculo de formas de vida similares a la que encontramos aquí: “montañas en la Luna, nuevos ‘planetas’ en el cielo, nuevas estrellas fijas en número incalculable, cosas que ningún ojo humano había visto antes y que ninguna mente humana había concebido. Y no solo eso; además de estos hechos nuevos, sorprendentes y totalmente inesperados e imprevistos, estaba también la descripción de un invento asombroso –el primer instrumento científico–, el perspicillum, que hizo posibles todos esos descubrimientos y le permitió a Galileo trascender las limitaciones impuestas por la Naturaleza –o por Dios– a los sentidos y al conocimiento humanos”.

⁶ Los relatos fantásticos, como la serie marciana de Edgar Rice Burroughs protagonizada por John Carter, publicados en revistas pulp a principios de 1900, con el correr de los años y por medio de la educación científica y tecnológica de la imaginación artística y literaria sentaría las bases de la ciencia ficción tal como fue practicada y desarrollada por autores como Arthur C. Clarke, Isaac Asimov, Robert Heinlein, y quizás su influencia puede verse sobre todo en Philip K. Dick, todos reconocidos por la crítica como escritores canónicos de la ciencia ficción. Sin embargo, desde el comienzo los enunciados provenientes de saberes y ciencias positivas como la astronomía alimentaron las fabulaciones fantásticas sobre los viajes espaciales y la vida alienígena/marciana. Un caso emblemático que encendió la chispa de las aventuras de Barsoom (el Marte ficticio de Burroughs) fueron las ideas divulgadas por el prestigioso astrónomo estadounidense Percival Lowell, quien aseguraba que existía vida inteligente en Marte. La teoría de los canales artificiales de Marte, producto de la pericia técnica de sociedades avanzadas extraterrestres, se basaba en los dibujos y observaciones del italiano Giovanni Schiaparelli. Casos como el de Lowell, que para nada es un accidente o un suceso aislado en la historia de la ciencia, y menos aún en lo que respecta a tópicos en principio “indemostrables” por medio de los métodos de la ciencia normalizada como la existencia de vida extraterrestre, demuestran que ciencia y literatura imaginan, fabulan, especulan por igual y cruzan sus producciones a partir del gran rumor de la discursividad social en una episteme dada.

⁷ Imagen extraída de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lowell_Mars_channels.jpg

⁸ Jussi Parikka elaboró el concepto de naturalezas mediales para hacer patente el doble vínculo que existe entre los medios técnicos que nos devuelven una determinada imagen de la Tierra y el cielo profundo –que son parte de nuestra cultura material dominada por el capitalismo tecnológico– y la Tierra en tanto proveedora de recursos que hacen posible esos medios técnicos. Es un concepto en el que cristaliza el doble vínculo entre naturaleza y medios técnicos como esferas co-constitutivas y nos sirve como herramienta crítica para demostrar que “[e]n las imágenes de la Tierra desde a la Luna a partir de los años sesenta, pero también en la mirada tecnológica del espacio profundo con el Hubble, nunca se trató solo del espacio y sus objetos interplanetarios, sino a su vez de cartografiar tales entidades como parte de un interés nacional y corporativo”. (Parikka, 2021, p.38)

⁹ Imagen extraída de <https://mars.nasa.gov/resources/21929/curiositys-dusty-selfie-at-duluth/?site=msl>

¹⁰ Como indican sus autores, el concepto de modo de vida imperial incluye el modo de producción capitalista y el modelo extractivo. El modo de vida imperial visibiliza y relaciona la cotidianeidad de las personas con las estructuras sociales. En la base del concepto encontramos las lógicas de violencia y exclusión que recaen sobre comunidades residentes, casi sistemáticamente, en el Sur Global, producto de los patrones de producción y consumo necesarios para mantener los niveles de vida en la cotidianeidad de las sociedades beneficiarias de este modo de vida. “El modo de vida imperial se basa en la exclusividad y solo puede persistir mientras disponga de un “exterior” al que pueda trasladar sus gastos. Sin embargo, este exterior está desapareciendo porque cada vez más economías acceden a él y cada vez menos personas están dispuestas o son capaces de asumir los costos de los procesos de externalización. (Brand y Wissen, 2021, p.44). A su vez, “[l]a dimensión imperial Norte-Sur se manifiesta en las formas señoriales y, con frecuencia, destructivas de aprovecharse del hombre y de la naturaleza.” (Brand y Wissen, 2021, p.81).

¹¹ “El extractivismo puede definirse como una acumulación de capital que gira alrededor de la extracción intensiva, masiva y monopolítica de recursos naturales (a través de prácticas como la agricultura, ganadería, sibilcultura, pesca y sistemas de explotación de la biota y de minerales-

metales), y recurre a la aplicación de tecnologías que permiten convertir la naturaleza en mercancías de exportación con bajo valor agregado”. (Merlinsky, 2021, p.42).

¹² No hemos encontrado información certera sobre un hecho particular, pero la duda de si la primera huella humana en el territorio lunar fue del pie derecho o izquierdo de Armstrong no parece un dato menor. Teniendo en cuenta la extrema logística técnica monitoreada desde la Tierra, los comandos debieron planificar este detalle biosemiótico a la hora de permitir la primera actividad extravehicular (EVA) en el Mare Tranquillitatis de la Luna.

¹³ A lo largo de este trabajo hemos hablado de Hombre y de Humanidad. La transcripción no es azarosa ni anodina, carga en sí con el peso de todo un modelo civilizatorio desarrollado en Occidente y que conforma una serie de valores intelectuales, discursivos y espirituales que, al preguntarse qué es lo humano de la humanidad, la definen en los términos de los poderes excepcionales, autorreguladores y morales de la razón humana (Braidotti, 2015). La Humanidad coincide con la figura del individuo blanco, moderno, profesional, dotado de pericias técnicas y un estatus económico cada vez más alto. El fin del Hombre en tanto figura epistémica de la época moderna se deshace no solo en el barro de la arqueología del saber emprendido por Foucault y los esfuerzos antihumanistas de un conjunto de pensamientos surgidos en la posguerra y que sedimentan en los varios posthumanismos que ocupan en la actualidad un amplio espectro que se tensa en un arco que va desde las propuestas de Nick Land o Ruy Kurzweil a las metafísicas caníbales de Viveiros de Castro, el compost simpoietico de Haraway o el posthumanismo crítico de Braidotti, por citar solo un par de ejemplos paradigmáticos. Aquella figura se derrite en la atmósfera irrespirable del Capitaloceno y el auge de las máquinas vivientes e informacionales. La desagregación de la Humanidad como especie y agente universal se vuelve urgente no solo como táctica cosmopolítica o ecopolítica, sino como estrategia para cohabitar un Futuro dañado. Como sostiene Bruno Latour (2017, p.142): “Es más bien el humano como agente unificado, como simple entidad política virtual, como concepto universal, el que debe descomponerse en varios pueblos distintos, dotados de intereses contradictorios, de territorios en lucha, y convocados bajo los auspicios de entidades en guerra.... ¡Por fin lo humano no es unificable! ¡Por fin ya no está fuera del suelo! ¡Por fin no está fuera de la historia terrestre!”

¹⁴ Imagen extraída de https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/grandes-reportajes/las-mejores-fotos-historicas-de-la-tierra-desde-el-espacio_10297/9

¹⁵ El Afuera se ha convertido en una categoría clave en los discursos y las narrativas críticas del capitalismo (desde Deleuze y Guattari hasta las propuestas del Aceleracionismo de izquierda), y de la razón occidental (por ejemplo, las metafísicas caníbales de Viveiros de Castro), así como en los nuevos realismos (de Meillasoux a Brassier) que pretenden entrar en contacto con el Absoluto y el Afuera del pensamiento a través de una reactivación de la metafísica por la vía especulativa. Dentro del Aceleracionismo y pensadores cercanos a sus ideas, como Benjamin Bratton, existe un revival del cosmismo ruso, para quienes es en el “escape físico real [de la trampas y sufrimientos que encontramos en la vida en la Tierra] más que en el escapismo (el retiro en un búnker intrapsicológico individual o colectivo)” (Singleton, 2017, p.144) donde un futuro feliz aguarda para los humanos.

¹⁶ Esto ya fue previsto por Carl Schmitt a mediados del siglo XX. “Desde que hace posible el viaje por los espacios cósmicos, el progreso técnico propone a las conquistas políticas nuevos e ilimitados desafíos puesto que los nuevos espacios pueden y deben ser tomados en posesión por los hombres. Por ello, estos dominios ilimitados son también espacios potenciales de una lucha (potentielle Kampfräume) cuyo desafío será la dominación de la Tierra. Los astronautas o cosmonautas célebres a los cuales no se les ha propuesto hasta ahora otro empleo que no fuera del stars de la propaganda de los mass media tendrán la posibilidad de transformarse en cosmopiratas (Kosmopiraten) y quizá también en cosmopartisanos (Kosmopartisanen)” (Schmitt cit. en Ludueña Romandini, 2015, p.231, el resaltado nos pertenece).

¹⁷ El año 2030 es para muchos analistas el punto de no retorno a partir del cual el colapso ecológico embiste como una cascada de sucesos iterativos, multidimensionales y sistémicos abriendo una etapa de caos y guerras por los recursos en escalas totales. Un documento firmado por Ramón Fernández Durán basado en análisis estadísticos, datos cruzados y pronósticos efectuados por un riguroso ejercicio de política-ficción que piensa en esta fecha como umbral bisagra es un buen ejemplo esto. El texto se titula: “La quiebra del Capitalismo Global: 2000-2030. Crisis multidimensional, caos sistémico, ruina ecológica y guerras por los recursos”.


¹⁸ Ya existe un proyecto denominado Biosfera-2 de estas características que se viene gestando desde 1991 en el desierto de Arizona, con consecuencias negativas y traumáticas para los primeros y únicos voluntarios humanos que formaron parte del experimento de sobrevivencia en esta incubadora artificial. Pese al fracaso psicofísico, el experimento continúa encendido y succionando energías del clima terrestre, su exterior relacional y relativo.

¹⁹ Ver el registro audiovisual de la llegada y acoplamiento del SpaceX / DM2 Crew Dragon a la Estación Espacial Internacional <https://www.youtube.com/watch?v=64AnD2iFs4Q> a partir de la hora 4:30.

²⁰ https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/grandes-reportajes/las-mejores-fotos-historicas-de-la-tierra-desde-el-espacio_10297/6

Fecha de recepción: 08 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre 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.



Reconstrucciones

Reconstructions

Resumen

La reflexión sobre lo que el arte puede revelar o desvelar abre una discusión sobre lo real, siempre contenciosa para la estética, la filosofía, el psicoanálisis, la teoría social, y hoy enrarecida por la crisis de los regímenes de verdad, el imperio de las *fake news* y los “hechos alternativos”. Pero lo real no desapareció como se rumorea, asegura el historiador del arte Hal Foster, sólo que la discusión ya no atañe a su presencia sino a su posición. Algunos de los proyectos artísticos y narrativos más innovadores de las últimas décadas están menos interesados en exponer una realidad dada detrás de una representación, que en reconstruir una realidad ocluida o señalar una realidad ausente. Y es quizás Forensic Architecture (Arquitectura Forense), un grupo de investigación integrado por arquitectos, cineastas, artistas visuales, periodistas y abogados, el colectivo que más activamente ha emprendido la reconstrucción de hechos de violencia y violaciones de derechos humanos, con métodos extraordinariamente renovadores de producción y visualización de pruebas en distintos formatos. Pero también la literatura puede expandir sus límites para hacer ver lo que no vemos con procesos de materialización y mediatización análogos a los de Forensic Architecture. La compañía (2019) de la mexicana Verónica Gerber Bicecci despliega un abanico de medios y lenguajes para reconstruir uno de los casos más devastadores de extractivismo depredador en México, a partir de las ruinas de Nuevo Mercurio, un poblado minero del estado de Zacatecas. Con ímpetu reconstructivo, Gerber Bicecci monta materiales muy diversos, reúne lenguajes e hibrida géneros para componer una historia de Nuevo Mercurio que faceta la complejidad de su auge expoliador y su caída, y el espectro siniestro de sus secuelas, efectos traumáticos, psicológicos, ambientales y sociales que aún perduran.

Palabras claves: nuevos realismos; reconstrucción; Arquitectura Forense; Verónica Gerber Bicecci

Abstract

The reflection on what art can reveal or disclose opens a discussion about the real, always contentious for aesthetics, philosophy, psychoanalysis, social theory, and today rarefied by the crisis of the regimes of truth, the empire of fake news and “alternative facts”.

But the real did not disappear as is rumored, assures the art historian Hal Foster, only that the discussion no longer concerns its presence but its position. Some of the most innovative artistic and narrative projects of the last decades are less interested in exposing a given reality behind a representation, than in reconstructing an occluded reality or pointing out an absent reality. And it is perhaps Forensic Architecture, a research group made up of architects, filmmakers, visual artists, journalists and lawyers, the group that has most actively undertaken the reconstruction of acts of violence and human rights violations, with extraordinarily innovative methods of production and visualization of evidence in different formats. But literature can also expand its limits to show what we cannot see with processes of materialization and mediatization analogous to those of Forensic Architecture. *La compañía* (2019) by Mexican artist and writer Verónica Gerber Bicecci deploys a wide range of media and languages to reconstruct one of the most devastating cases of predatory extractivism in Mexico, starting from the ruins of Nuevo Mercurio, a mining town in the state of Zacatecas. With reconstructive impetus, Gerber Bicecci assembles very diverse materials, brings together languages and hybrid genres to compose a story of Nuevo Mercurio that faces the complexity of its plundering rise and fall, and the sinister spectrum of its aftermath, traumatic, psychological, environmental and social networks that still endure.

Key words: new realisms; reconstruction; Forensic Architecture; Verónica Gerber Bicecci

La reflexión sobre lo que el arte puede revelar o desvelar conduce a una discusión sobre lo real, siempre contenciosa para la estética, la filosofía, el psicoanálisis, la teoría social, y hoy enrarecida por la crisis de los regímenes de verdad, el imperio de las *fake news* y los *hechos alternativos*. Pero lo real no desapareció como se rumorea, asegura el historiador del arte Hal Foster, sólo que la discusión ya no atañe a su presencia sino a su posición. “¿Dónde se ubica, cómo, por obra de quién y por qué razones?”, se pregunta en “Ficciones reales: alternativas a los hechos alternativos” (2017) un recorrido panorámico por más de un siglo de pensamiento teórico en torno al realismo, que se abre a nuevas vías de acercamiento a lo real en la ficción y el arte contemporáneos. Una célebre cita de Bertolt Brecht citado a su vez por Walter Benjamin conduce a las “ficciones reales” del título: “Una simple réplica de la realidad no dice casi nada sobre la realidad. Una foto de las fábricas Krupp o de la AEG (Compañía Alemana de Electricidad) no nos dice casi nada sobre esas instituciones... *hay que construir algo, algo artificial, fabricado.*” Y es que, en efecto, en la estela de Brecht, mucha ficción y mucho arte contemporáneos ya no tratan de develar lo real oculto –sea la lucha de clases para Marx, el inconsciente para Freud o la

voluntad de poder para Nietzsche—, ni leer signos en la superficie como propuso alguna vez el Barthes textualista, ni tampoco reconstruir el pasado atendiendo al sujeto testigo de lo real traumático como propuso el Barthes postlacaniano. Porque, aunque todos esos marcos rechazan la concepción ingenua del realismo como espejo de lo real, guardan un resto de negatividad crítica, de deconstrucción, que mucho arte y literatura de hoy parecen haber reemplazado por la *reconstrucción* o la *composición* de lo real. Una vez que lo real está hoy parcial o totalmente bloqueado a la visión, cuando no deliberadamente oculto en actos criminales o catastróficos —guerras secretas, genocidios, desastres ambientales, ocupaciones territoriales, ataques con drones—, más que desocultar lo real, el arte intenta reconstruirlo mediante procesos de *materialización* y *mediatización* a través de nuevos y viejos medios. “A primera vista”, argumenta Foster,

este giro puede interpretarse como neo-Brechtiano («hay que construir algo, algo artificial, fabricado»), pero las obras relevantes están menos interesadas en exponer una realidad dada detrás de una representación, que en reconstruir una realidad ocluida o señalar una realidad ausente mediante la representación. (2017)

Muchas ficciones de hoy, sugiere también,

no incorporan la experiencia real para reanimar la novela en el intento de superar el viejo binarismo vida-arte, sino más bien recurren del mismo modo al artificio, no para desmitificar o alterar lo real, sino para volver a hacer real lo real, esto es, volver a hacerlo efectivo, experimentado como tal. (2017)

Puede que el límite impreciso entre lo real, la ficción y el artificio que describe Foster resulte opaco a primera vista, pero el argumento se vuelve inmediatamente visible en la referencia al fotógrafo alemán Thomas Demand y se faceta en un recorrido nutrido por obras recientes que puede expandirse para caracterizar algunos de los proyectos artísticos y narrativos más innovadores de las últimas décadas. La obra de Demand ilustra casi literalmente la idea de *reconstrucción* como artificio activador del encuentro con lo real, incluso con lo real afantasmado en la imagen digital. Basta pensar en sus obras más célebres, reconstrucciones tridimensionales de imágenes halladas en recortes de prensa, postales u otros medios gráficos, que sus fotografías reactivan con la mediación de maquetas sutilmente imperfectas que luego se destruyen, como *Room* de 1994 (el cuartel general de Hitler en Rastenburg, Prusia, después de un atentado contra su vida en 1944) o *Bathroom* de 1997 (el baño en que un prominente político alemán apareció muerto en 1987), imágenes que cargan con “los astros imprecisos que los incidentes dejan en los medios que los transmiten” (2017) y se fijan en la memoria colectiva e individual. Pero sucede también en una serie posterior de Demand, *The Dailies* (2012), creada a partir de

fotos tomadas con su celular, imágenes de objetos comunes luego reproducidos en maquetas de cartulina –un jabón en una bañera, una gomita en un plato, un peine en un estante del baño, unos broches de colores en una cuerda de tender la ropa– que, paradójicamente, con toda su mediación y su artificio, consiguen una condición táctil mayor que la de la realidad indicial de la foto original y, metafóricamente (lo que se fotografía es una maqueta 3D), sustraen a las cosas de esa condena a la virtualidad plana del mundo digital. Un detalle nos mira (“*it caught my eye*”, se dice más literalmente en inglés para decir “me llamó la atención”) y, por su atención a ese llamado y su concisión, el propio Demand asocia la serie a la economía poética del haiku. “No solo «Veo el mundo» compite con «El mundo es visto» observa Hal Foster sobre la serie, “sino que «Veo el mundo» se complica con «El mundo me ve»” (2016). El extrañamiento funciona como una especie de antídoto: *“Vea, espectador. Mire otra vez eso que usted mira a diario y ya no ve. No mire el mundo a través de la pantalla y vuelva a mirar las cosas en sus tres dimensiones, sus formas, sus colores. Tóquelas, huélas, pálpelas”*.

Pero es quizás Forensic Architecture (Arquitectura Forense), un grupo de investigación integrado por arquitectos, cineastas, artistas visuales, periodistas y abogados, el colectivo que más activamente ha emprendido la *reconstrucción* de hechos de violencia y violaciones de derechos humanos, con métodos extraordinariamente innovadores de producción y visualización de pruebas en distintos formatos. Fundado en 2010 por el arquitecto israelí-británico Eyal Weizman en el Centro de Investigación Arquitectónica de Goldsmiths de la Universidad de Londres, el equipo interdisciplinario creó una singularísima agencia al servicio de tribunales judiciales internacionales, organizaciones políticas no gubernamentales e incluso ante las Naciones Unidas, que ha concebido una nueva “estética forense” y reactivado auspiciosamente las relaciones del arte con la política. El nombre mismo del grupo señala una peculiar combinación de estrategias de reconstrucción: mientras que la arquitectura aporta un método de investigación espacial y se reconecta con una dimensión crítica que como disciplina parece haber perdido, la práctica forense habla de una atención y un registro de la materialidad del entorno entendidos como sensores del cambio político y social –edificios, ruinas, imágenes satelitales, videos de vigilancia, posteos en redes sociales–, al tiempo que como práctica estética atiende a las formas narrativas y visuales en que lo real puede presentarse en el espacio público. Desde los ataques con drones estadounidenses en las regiones fronterizas de Paquistán con Afganistán o las ruinas de aldeas de pueblos indígenas exterminados, a la reconstrucción digital de la ultrasecreta prisión siria de Syadnaya, el daño ambiental en el yacimiento petrolífero argentino de Vaca Muerta o la brutalidad policial

durante las protestas de Black Lives Matter en Estados Unidos en mayo de 2020, el amplio espectro de investigaciones de Forensic Architecture invierte la mirada forense de agencias estatales, servicios secretos o fuerzas de seguridad, en una práctica “contraforense” que redirecciona las herramientas del estado en prácticas civiles. “El llamado a «tomar los medios de producción»”, resume Weyzman, “implica para nosotros tomar los medios de producción de pruebas” (2017). La práctica contraforense funciona como un antídoto contra la pos-verdad, deconstruyendo la manipulación y distorsión de los hechos de una “epistemología oscura” que enmascara en lugar de revelar la información, e intenta reconstruir los hechos ciertos, en una práctica de verificación contingente, colectiva y multiperspectivista.

Pero “forense” remite también a “foro” y evoca los recursos de la oratoria romana (Weizman recupera oportunamente a Quintiliano), con los que incluso las cosas inanimadas –dagas, monedas, ríos, ciudades, estados– cobraban voz por medio de la prosopopeya. En la genealogía del “giro forense” destaca el Equipo Argentino de Antropología Forense que desde 1984 abrió investigaciones sobre los “desaparecidos” durante la dictadura militar argentina (1976-1986) y amplió el espectro de prácticas de los movimientos de derechos humanos centrado hasta entonces en testimonios de las víctimas, privilegiando relatos contruidos a partir de pruebas materiales, huesos, huellas, objetos. De ahí la importancia de una “estética forense” que, antes que ilustrar la investigación, concibe nuevas formas narrativas y atiende a un *sensorium* material que registra las más mínimas transformaciones de objetos, paisajes y ruinas. Pero cuenta, además, el montaje de los materiales, ya no la imagen única del fotoperiodismo o el clip de video del celular, sino la relación de las imágenes compuestas en un *complejo arquitectónico de imágenes* que reconstruye la serie en el tiempo y el espacio. Estética y producción de conocimiento se aúnan así en relatos persuasivos destinados a exhibirse en la arena pública o en espacios de arte, potenciados por la fuerza visual y retórica de las presentaciones. “Que al mismo tiempo esa agencia encuentre crucial ocupar sitio no solo en las redes académicas, sino también en el aparato de visibilidad del sector artístico, que se ofrezca en el discurso e imaginario del museo”, concluyen Ferran Barenblit y Cuauhtémoc Medina, curadores de muchas de sus muestras, “dan fe también de su militante compromiso con una «revolución cultural»: la transformación del campo de «lo estético» en un foro sensible a lo político, donde se haga efectiva la transmutación de lo que era «arte» en una actividad de experiencia pública con consecuencias en el diseño social” (2017).

Todas las investigaciones de Forensic Architecture están disponibles en la plataforma de libre acceso de la agencia, pero detengámonos en una obra reciente. *Triple-Chaser* (2019), es una muestra clara del espectro de recursos desplegados por el grupo, la singularidad de sus prácticas contraforenses y la eficacia de sus estrategias estéticas y políticas. Codirigido por la cineasta Laura Poitras (directora del largometraje sobre Edward Snowden, *Citizen Four*), narrado por David Byrne y presentado en la Bienal Whitney de 2019, el video de 10'35" se abre con un epígrafe de Warren B. Kanders, CEO del grupo Safariland y entonces Vicepresidente del Museo Whitney de Arte Estadounidense: "Aunque mi empresa y el museo cumplen misiones diferentes, ambos hacen contribuciones importantes a nuestra sociedad" (*Triple-Chaser*, 2019). El comienzo vuelve la ironía de la frase inmediatamente evidente. Sobre las imágenes confusas de cientos de migrantes corriendo entre nubes de gases lacrimógenos desde las bardas alambradas de la frontera entre Estados Unidos y México, la voz en off de David Byrne revela el cinismo del comercio militarista blanqueado con filantropía y la redirección estratégica de recursos de Forensic para desenmascarar los fondos turbios de grandes instituciones artísticas: "El 25 de noviembre de 2018, agentes estadounidenses dispararon granadas de gases lacrimógenos en la frontera entre Tijuana y San Diego. Las granadas son fabricadas por el grupo Safariland, una empresa de Warren B. Kanders, vice-presidente del Consejo Directivo del Museo Whitney de Arte Estadounidense que comisionó esta obra" (*Triple-Chaser*, 2019). De ahí en más *Triple-Chaser* exhibe los resultados de la investigación del uso de las así llamadas granadas de gases lacrimógenos, fabricadas por el grupo Safariland, y el uso de balas de Sierra Bullets en los ataques del ejército israelí en Gaza, otra empresa de la que Warren es director ejecutivo y co-propietario. El video muestra también el funcionamiento de un sofisticado software especialmente desarrollado para el reconocimiento de imágenes de granadas de gases lacrimógenos *Triple-Chaser*, y un set de entrenamiento capaz de identificar el modelo digital de la granada sobre fondos de patrones geométricos multicolores y fondos hiperrealistas de posibles entornos, que permitió documentar su uso en una protesta popular en Turquía en la que se arrojaron ciento treinta mil granadas, y en más de una docena de países en todo el mundo. Pero la potencia política y estética de la *reconstrucción* de *Triple-Chaser* se resume magistralmente en una secuencia de tres minutos, con un montaje vertiginoso de imágenes del set de entrenamiento en acción, con fondos geométricos de colores brillantes que perturban la visión, sinécdoque de uno de los muchos efectos físicos potenciales de las granadas, que David Byrne lista en una letanía siniestra hacia el final de la secuencia: "reacción alérgica severa de la piel, espasmos bronquiales, shock anafiláctico, irritación de los ojos, irritación de la piel y membranas

mucosas, dificultad respiratoria, desorientación, riesgo de heridas con explosivos, riesgo de edema pulmonar, riesgo de alteraciones en el ritmo cardíaco, riesgo de convulsiones, riesgo de dificultades respiratorias, riesgo de edema cerebral” (*Triple-Chaser*, 2019). La banda sonora del pasaje –“Frühling”, una de las *Cuatro últimas canciones* de Richard Strauss en versión de Renée Fleming & Münchner Philharmoniker & Christian Thielemann– agrega otra ironía aviesa. En 2016 Kanders donó 2.5 millones de dólares al Festival de Música Aspen, que bautizó su serie de conciertos dominicales en su honor y lo inauguró con las *Canciones* de Strauss.

La eficacia estética y política de la obra, elegida por *The New York Times* como una de las veinticinco obras de arte de protesta más influyentes de los Estados Unidos desde la Segunda Guerra Mundial, no tardó en producir efectos de largo alcance. En julio de 2019, frente a la inacción del Museo Whitney respecto de las acusaciones contra Kanders, Forensic Architecture y otros siete artistas retiraron sus obras de la Bienal Whitney 2019. Pocos días más tarde, tras las protestas lideradas por el grupo activista *Decolonize This Place*, Kanders renunció a la junta directiva de Whitney y, en respuesta directa a su renuncia, el grupo y el resto de los artistas, anularon la petición de retirar las obras. En junio de 2020, cuando el uso policial de las granadas Triple-Chaser contra activistas de Black Lives Matter se extendió en todo Estados Unidos, Kanders, por fin, anunció que ya no financiaría divisiones de sus empresas que vendieran agentes químicos, incluyendo gases lacrimógenos.

Pero también la literatura puede expandir sus límites para hacer ver lo que no vemos con procesos de *materialización y mediatización* análogos a los de Forensic Architecture. *La compañía* (2019) de la mexicana Verónica Gerber Bicecci despliega un abanico de medios y lenguajes para reconstruir uno de los casos más devastadores de extractivismo depredador en México, a partir de las ruinas de Nuevo Mercurio, un poblado minero del estado de Zacatecas. La operación recuerda la cita de Brecht y la expande con los medios del siglo XXI. *Una foto de las ruinas de Nuevo Mercurio*, podría decir Gerber parafraseándolo, *no nos dice casi nada sobre Nuevo Mercurio; hay que construir algo, algo artificial, fabricado*. Texto e imagen se reúnen en las páginas del libro, de hecho, como en el *ABC de la guerra (Kriegsfibel)* de 1955, en el que Brecht recorta imágenes y les adjunta un epigrama de cuatro versos, un encuentro entre lenguaje visual y escritura que está en el ADN de toda la obra de Gerber. Pero *una foto y un texto no nos dicen casi nada sobre Nuevo Mercurio*, parece decir también Gerber y, con ímpetu reconstructivo, monta materiales muy diversos, reúne lenguajes e hibrida géneros para componer una historia de Nuevo Mercurio que faceta la complejidad de su auge expoliador y su caída, y el espectro

siniestro de sus secuelas, efectos traumáticos, psicológicos, ambientales y sociales que aún perduran. Gerber se define a sí misma como “artista visual que escribe” y el libro abreva en una tradición doble, que se actualiza con la práctica apropiacionista del arte y la ficción contemporáneos. *La compañía* reescribe un cuento fantástico clásico de la escritora zacatecana Amparo Dávila, “El huésped” (1957), y recupera los pictogramas de *La máquina estética* (1975) obra pionera de creación estética con medios cibernéticos de otro zacatecano, el artista Manuel Felguérez. En un díptico multimedia sombrío que aúna ficción y crónica documental, la primera parte compone una suerte de “fotonovela” con la reescritura del cuento de Dávila escandida sobre fotografías de alto contraste de Nuevo Mercurio de la propia Gerber, fotos de estudio de las piedras encontradas en las minas, fotos de archivo y fragmentos de los pictogramas de Felguérez, mientras que la segunda parte reconstruye la infortunada historia de Nuevo Mercurio en una especie de “crónica forense” hilada en cien fragmentos. Pasajes del relato autobiográfico de un minero, textos históricos, informes científicos, testimonios, entrevistas, diagramas y mapas abren el arco temporal de los hechos desde los impactos meteóricos que hace millones de años sembraron la zona de cinabrio, a la más reciente colonización de las minas abandonadas por decenas de miles de murciélagos de las especies *Tadarida brasiliensis* y *Plecotus mexicanus*. Las mutaciones son elocuentes. “El huésped” innombrado (que en el cuento de Dávila un día lleva el marido y aterroriza a las mujeres de la casa) es ahora “la compañía”, la primera persona narrativa es ahora segunda persona y el tiempo verbal pasado es futuro, cambios mínimos que, sin embargo, trastocan el vacío del fantástico original en una clara distopía futurista, una profecía autocumplida que se vuelve más tenebrosa con el fondo negro de las páginas. Pero sólo en la segunda parte sabremos la historia cierta de “la compañía”, sinécdoque de la depredación de Nuevo Mercurio y del extractivismo expoliador en todo el mundo.

Descubierta hacia fines de los 30, el yacimiento de cinabrio de Zacatecas, con dieciséis minas principales y cincuenta más pequeñas, no tardó en convertirse en el distrito más productivo de mercurio de México y uno de los más productivos de Occidente. Y aunque entre 1940 y 1970 la población de Nuevo Mercurio alcanzó los diez mil habitantes, las caídas periódicas del precio internacional del mercurio fueron raleando la producción y la población, que a partir de entonces disminuyó en un 95%. Pero “la compañía” encontró otros destinos aún más siniestros para las minas abandonadas. A mediados de los 70, las convirtió en depósito de desechos tóxicos traídos ilegalmente desde los Estados Unidos, cuarenta y dos tambos de doscientos litros de bifenilos policlorados que los pobladores de Nuevo Mercurio, no anoticiados de los efectos altamente tóxicos del PCB, extrajeron de las

minas para usarlos como cercas o contenedores de agua. A los daños que la extracción del mercurio causó a los mineros (intoxicaciones, fallas renales, cefaleas y hasta locura) y al medioambiente, se sumaron los de los residuos tóxicos, nefastos no sólo para los habitantes que aún resistían en el poblado sino también para la vegetación y los animales de la zona.

La historia de Nuevo Mercurio, con todo, es apenas una pieza en la larga historia del extractivismo en América y un módico anticipo del neoextractivismo posterior, que con la megaminería y el *fracking* se convertiría en una “ventana privilegiada” para sopesar el alcance de la crisis socioecológica y el cambio climático a nivel local y global. Como en el resto de la región, la historia del extractivismo no es lineal, está atravesada por los ciclos económicos dependientes de las demandas del mercado mundial y por un desarrollismo marcado por la posibilidad de favorecer las arcas del Estado, que alimentó un peculiar imaginario social sobre la naturaleza latinoamericana y sus bondades. “Al calor de los sucesivos *booms* de los *commodities*”, escriben Maristella Svampa y Enrique Viale, “se instaló poco a poco una visión eldoradista, expresada en la idea de que, gracias a la convergencia entre abundancia de recursos o riquezas naturales y oportunidades brindadas por los mercados internacionales, sería posible lograr una vía rápida al desarrollo” (2020). Ese modelo de desarrollo insustentable (o maldesarrollo) se agudizó con el neoextractivismo del siglo XXI, basado en la sobreexplotación de bienes naturales en su mayoría no renovables, con poca generación de empleo y alta conflictividad social. Las ruinas de Nuevo Mercurio son apenas un anticipo del futuro previsible de los muchos proyectos extractivos a gran escala que se multiplicarían en América Latina, *memento mori* de la naturaleza expoliada. (Forensic Architecture reconstruye la dimensión de los daños sociales y medioambientales en torno a Vaca Muerta, Argentina, uno de los mayores yacimientos de petróleo y gas del mundo, desde los acuerdos de explotación con grandes corporaciones internacionales).

Pero de las ruinas, piensa Gerber, pueden nacer formas nuevas, dispositivos narrativos y estéticos que se nutren de la sinergia de los desechos. Más que “apropiarse” de materiales ajenos, de hecho, Gerber prefiere pensar que, en la estela de Donna Haraway, practica una forma de “compostaje”, para describir colaboraciones y combinaciones inesperadas en un sistema simpoiético. (“Devenimos-con de manera recíproca”, sentencia Haraway, “o no devenimos en absoluto” (2020). En términos más amplios, la *composición* recuerda los argumentos del “Ensayo de un manifiesto compositcionista” de Bruno Latour (2010) que Hal Foster recupera también en su recorrido. En la composición inmanente, Latour encuentra una alternativa a la crítica utópica del

pensamiento moderno, ilusión de un mundo más allá del mundo, y también a los pastiches festivos del posmoderno, puro reciclaje de superficies. Si la crítica ha perdido impulso, sugiere, se impone entonces *componer* un mundo común en la inmanencia del nuestro, tratando de preservar la heterogeneidad de los elementos. Y el arte, sin duda, es un gran laboratorio para esa empresa.

Pero la infausta historia de Nuevo Mercurio tal como la reconstruye Gerber ilumina también una consideración ampliada de la escala de los procesos, que expande la definición de medio ambiente más allá de los límites terrestres. La crónica deja ver la relación de la lluvia de meteoritos que impactó en la zona hace millones de años – documentada en el relato y graficada en un mapa– con la historia reciente de la extracción de mercurio y con la actividad meteórica aún más reciente posiblemente relacionada con el campo magnético provocado por el mercurio, y por lo tanto vuelve visible (el argumento oportuno es de Matías Borg Oviedo) la interrelación de los procesos terrestres y extraterrestres.

Conviene recordar que en los catorce billones de años entre el *big bang* y el otoño de 1957, el espacio exterior era otro, incontaminado por el hombre. Pero desde que el Sputnik 1 ruso inaugurara entonces la era espacial, la humanidad ha lanzado al espacio más de diez mil satélites, todos muertos o destruidos salvo unos dos mil setecientos, a los que se suman miles de residuos de explosiones o colisiones espaciales y especímenes más extraños: un Tesla Roadster con un maniquí conductor lanzado por Elon Musk en 2018, cápsulas con restos humanos lanzados por la empresa Celestis para que orbiten durante más de dos siglos, y objetos accidentalmente arrojados al espacio por astronautas (una cámara, un espejo, un guante, una bolsa de herramientas). En un catálogo que sólo computa objetos de más de diez centímetros se registran unos veintiséis mil artefactos orbitando alrededor de la Tierra, pero se estiman en cien millones los residuos de un milímetro y en cien trillones los de un micrón, un grado de polución espacial que produce una forma extraña de daño ambiental de alta velocidad, reconocido por primera vez y estudiado durante décadas por el astrofísico de la NASA Don Kessler. Al modo de los asteroides que colisionan en el espacio, partículas muy pequeñas pueden destruir satélites, multiplicando el volumen de la chatarra espacial o desencadenando incluso un efecto cascada imparabile, como un maelström de arena conocido el nombre de “síndrome Kessler”. Según las especulaciones del astrofísico, la colisión en cadena podría formar un anillo similar al de Saturno, pero hecho de desechos, que ofrecen tantos o más riegos a la Tierra que los asteroides. Y aunque la mayoría de los intentos de recoger o destruir la basura espacial han resultado infructuosos, más y más satélites se ponen en órbita y la

exosfera sigue degradándose (Khatchadourian, 2020). Hay quienes hablan ya de una nueva “capa geológica” de nuestro planeta.

Esa interrelación entre procesos terrestres y extraterrestres se deja ver en el dilatado relato de Gerber. *La compañía*, concluye certeramente Borg Oviedo, hace de Nuevo Mercurio una suerte de “frontera interplanetaria” que vuelve visible la necesidad de pensar el Antropoceno más allá de la Tierra, en relación con fuerzas extraterrestres. No sorprende, por lo tanto, que la voz de Gerber desaparezca en el montaje de otras voces, para reconstruir una historia que empieza mucho antes de la aparición del hombre en el planeta, aliándose a la ambición de un nuevo materialismo especulativo que quiere *salir de uno mismo* y desandar varios siglos de antropocentrismo. Las imágenes y la voz propias no bastan para reconstruir una historia a escala planetaria; la “artista visual que escribe” prefiere “tomar prestado”, según la expresión del artista mexicano Ulises Carrión que recupera, y componer un réquiem polifónico.


Bibliografía

- Barenblit, F. y Medina, C. (2017). Una estética libre de estética. En AAVV, *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa* (pp.16-23). Ciudad de México: MUAC.
- Bois, Y., Feher, M., Foster, H., y Weizman, E. (2016). On Forensic Architecture: A Conversation with Eyal Weizman. *October*, 156, 116–40.
- Borg Oviedo, M. (2020). Taking the Anthropocene Beyond the Earth: on *La Compañía*, by Verónica Gerber Bicecci. Recuperado de <https://borderenvironments.com/taking-the-anthropocene-beyond-the-earth-notes-on-la-compania-by-veronica-gerber-bicecci/>
- Demand, T. y Foster, H. (2015). *The Dailies*. Londres: Mack.
- Demos, T. J. (2019). Climate Control: From Emergency to Emergence. *e-flux journal*, 104. Recuperado de <https://www.e-flux.com/journal/104/299286/climate-control-from-emergency-to-emergence/>
- Forensic Architecture y Praxis films. (2019). *Triple-Chaser*, video de alta definición color, 10’
- Foster, H. (2016). Dailiness According to Demand. En *October*, 58, 100-112.
- Foster, H. (2017). Real Fictions: Alternatives to Alternative Facts. En *Artforum International*, vol. 55, 8, 166–175.
- Gerber Bicecci, V. (2019). *La compañía*. México: Almadía Ediciones.
- Haraway, D. y Torres Sbarati, H. (2020). *Seguir con el problema: Generar parentesco en Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.

- Khatchadourian, R. (2020). The Elusive Peril of Space Junk. En *The New Yorker*, 28 de setiembre. Recuperado de <https://www.newyorker.com/magazine/2020/09/28/the-elusive-peril-of-space-junk>
- Latour, B. (2010). Ensayo de un manifiesto compositonista. En *Revista Fractal*, 76, Recuperado de <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal76BrunoLatour.php>
- Parikka, J. (2015). *A Geology of Media*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Svampa, M. y Viale E. (2020). *El colapso ecológico ya llegó: una brújula para salir del (mal) desarrollo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Weizman, E. (2017). *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. Brooklyn, NY: Zone Books.
- Weizman, E. (2019). Open Verification. En e-flux, *Becoming digital*, 18 de junio. Recuperado de <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248062/open-verification/>

Fecha de recepción: 08 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre 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.



Crónica de una tragedia anunciada: el Puente Pescadero bajo las aguas del capitaloceno y sus memorias simpoiéticas en el arte de re-existir

Chronicle of a tragedy foretold: the Pescadero Bridge under the waters of the capitalocene and its sympoietic memories in the art of re-existence.

Resumen

En el año 2018, el puente Pescadero, junto al cañón del río Cauca (Colombia), fueron inundados. Este territorio hace parte de la sedimentación de capas de la violencia colonial, que, en sucesivas oleadas histórico-políticas, al ritmo de fluctuantes ciclos desarrollistas, ha ido invadiendo las territorialidades pre-existentes, destruyendo paisajes y creando ruinas de "progreso". También, en este territorio, la trama hidrocomunitaria se ha ido retejiendo pese a todo, haciendo re-brotar la vida y buscando nuevos cauces. En ese marco, este escrito ofrece un análisis de las lógicas expropiatorias en la era del Capitaloceno, con la imposición de obras, frente a las cuales las hidrocomunidades ribereñas y sus memorias se ven conminadas a re-existir. Para ello, primero, haremos una contextualización del cañón del río Cauca antes de la corta vida moderna del puente Pescadero, construido en 1963. Luego, reconstruiremos los sucesos de los '70 que, junto a la demanda energívora, detonó esta última oleada de despojo, pergeñada en los '90 bajo el fragor de la violencia político-paramilitar, y perpetrada en las dos últimas décadas con la imposición de la hidroeléctrica Hidroituango. El análisis busca dar cuenta de los trastornos sociometabólicos provocados por dicha obra. Finalmente, compartiremos los horizontes interiores del Movimiento Ríos Vivos, como urdimbre pedagógico-política empeñada en recrear la fuerza simpoiética de paisajes de convivencialidad.

Palabras clave: Aguas – Capitaloceno – Hidrocomunidades - Simpóiesis

Abstract

In 2018, the Pescadero bridge, next to the Cauca river canyon (Colombia), was flooded. This territory is part of the sedimentation of layers of colonial violence, which, in successive historical-political waves, at the rate of fluctuating development cycles, has been invading pre-existing territorialities, destroying landscapes and creating ruins of "progress". Also, in this territory, the hydrocommunal web has been reweaving despite everything, making life re-sprout and looking for new channels. In this framework, this writing offers an analysis of the expropriation logics in the era of the Capitalocene, with the imposition of works, in front

of which the riverside hydrocommunities and their memories are forced to re-exist. To do this, first, we will make a contextualization of the Cauca river canyon before the short modern life of the Pescadero bridge, built in 1963. Then, we will reconstruct the events of the '70s that, together with the energy demand, detonated this last wave of dispossession, concocted in the '90s under the roar of political-paramilitary violence, and perpetrated in the last two decades with the imposition of the Hidroituango hydroelectric plant. The analysis seeks to account for the sociometabolic disorders caused by this work. Finally, we will share the inner horizons of the Rios Vivos Movement, as a pedagogical-political warp bent on recreating the sympoietic force of landscapes of conviviality.

Key Words: Waters – Capitalocene – Hydrocommunities – Sympoiesis

Introducción

Este texto hace parte del encuentro con el arte de escuchar colectivamente. Somos tres personas de distintas geografías, géneros y en distintas etapas de la vida, que nos dispusimos a escucharnos y escuchar lo que nos relata un puente. Decidimos abrir los oídos a lo inesperado, concentrarnos en descubrir esa palabra, esa historia y ese grito ahogado.

Por ello, este relato trata de la escucha a esos seres que se conectan, junto a los seres humanos, para dar lugar a la vida. De manera especial, escucharemos al puente Pescadero, ubicado en el cañón del río Cauca, en la región del norte de Antioquia, quien hizo parte de un entramado de vida que comunicó por siglos comunidades, permitiendo intercambios y vivencias. A tal fin, agudizamos los oídos a la experiencia cotidiana vivida y compartida de lxs afectadxs por la instalación de la hidroeléctrica Hidroituango y asociadxs al Movimiento Ríos Vivos. Estas hidrocomunidades cañoneras fueron quienes animaron primeramente al puente, convivieron con él por generaciones, defendieron su permanencia digna en el territorio y, actualmente, consideran necesario mantener viva su memoria.

Esas memorias nos relatan que, durante su existencia, el puente vivió grandes transformaciones. Inicialmente, fue reconocido como el puente de Bejucos¹, elaborado nudo a nudo por los indígenas Nutabe y el cual existió hasta la llegada de los españoles (Duque & Espinosa, 1994). Luego, entre 1882 y 1886, fue reconstruido con hierro y madera bajo la exigencia de quienes tenían “la necesidad de civilizar y poblar” las tierras del cañón del río Cauca (Herrera Correa & Tejada Holguin, 2018). La última transformación fue la obra maestra de hierro de 1963 (Múnera López, 2018). Esta versión tuvo una vida corta,

hasta el año 2018, donde fue inundado por el proyecto hidroeléctrico Hidroituango. En consecuencia, todas estas re-creaciones quedaron convertidas en ruinas, bajo la insaciable búsqueda de desarrollo.

Reconstruir la historia del puente hace parte de reconstruir la historia de los habitantes humanos y sus vínculos, sus rupturas y desarmonizaciones con el territorio, pero también las re-existencias de aquellxs que hoy lo añoran. Esta descripción nos permite reconocer esas capas de violencia colonial que se fueron superponiendo desde la conquista hasta nuestros días y que le suministraron un valor insignificante al puente, y, con él, a las otras vidas que coexistían, como los habitantes ancestrales, el bosque seco tropical (BST) y el río Cauca.

En el “acto de pensar” (Haraway, 2017) el puente y su vida alrededor, notamos que la mayoría de los registros aluden a la escritura del colonizador, lo cual no solo “encubre” sino que solapa acumulativamente las violencias y transformaciones que han generado en el territorio. Poder escuchar y escucharse entre los habitantes del cañón y traer al diálogo sus memorias, se convirtió en un “ejercicio colectivo de desalienación” (Rivera Cusicanqui, 2018). El mismo nos ha permitido leer el trasfondo de estos procesos de modernización donde las comunidades transitan un devenir complejo, atravesado por la dialéctica entre las re-existencias desde y hacia otros mundos, y los acechos de las regresiones coloniales, las que, bajo el influjo seductor del progreso, reactivan crónicamente las rutas globales del despojo.

Como antesala a la conversación directa y confidencial con el actor de este encuentro, haremos una primera reflexión sobre las aguas y los proyectos de infraestructura y acelerada obtención de energía que las estrangulan y desaniman, convirtiéndolas en el agua moderna, suceso que no es ajeno al caudaloso río Cauca, Antioquia, Colombia. Por acciones capitalocénicas, las aguas del cañón, esas que veía pasar dinámicamente el puente, hoy lo ahogan, se pudren, co-generan maleza y, con ellas, se da muerte al vuelo de la guacamaya, la algarabía de los monos Tití, los baños de sol del Basilisco; ya no se aparece la madre monte y la sirena no encanta a lxs ambiciosxs. Estas situaciones, propias del engranaje moderno/colonial, irrumpen, despojan y se implantan, fagocitándose del dolor, la enfermedad y la tragedia. En un segundo momento, daremos lugar al encuentro con los tres puentes Pescadero y sus vínculos íntimos con los habitantes del cañón. Luego, profundizaremos en las rupturas sociometabólicas de las últimas dos décadas que las imposiciones modernas/coloniales han implantado. De manera especial, conoceremos esas fracturas violentas y abruptas que ha generado el proyecto hidroeléctrico Hidroituango. Para finalizar, reflexionaremos sobre los horizontes

interiores que el Movimiento Ríos Vivos recrea desde la fuerza simpoiética de paisajes de íntima convivencialidad.

1.- El agua moderna y las presas hidroeléctricas

Correlativamente a la imprescindible centralidad que tienen en los procesos biofísicos, geológicos y atmosféricos de gestación y sostenimiento de la vida en la Tierra, a la complejidad, mutiescalaridad y multidimensionalidad de sus funciones ecosistémicas, las aguas son entidades que, al atravesar lo humano, adquieren configuraciones semióticas, simbólicas, espirituales, socioculturales y políticas, tan profundamente deslumbrantes como prácticamente inconmensurables. La constelación de sentidos, de evocaciones y reverberaciones religiosas, axiológicas, artísticas que las aguas han suscitado y co-creado a lo largo de la historia pluriversal de las formaciones sociales humanas, junto a los devenires y avatares de sus respectivas trayectorias de existencia, dan cuenta de un campo extraordinariamente vasto, de una riqueza y fecundidad estética, epistémica y económico-política tan desbordante, como necesaria y básicamente vital en los tiempos antropológicos y geológicos que habitamos.

En efecto, pese a que transitamos una temporalidad signada por la gravedad terminal de la crisis hídrica moderna (Shiva, 2003; Barlow, 2008; D'Souza 2008; Arrojo, 2010), el régimen de verdad dominante persiste en su histórica disposición (imperial) de negligenciar y *ausentar* (Souza Santos, 2009) semejante acervo de sabiduría y creatividad vital existencial; la razón imperial (Worster, 2008) persiste en (mal)tratarlos y producirlos directamente como inexistentes, como carentes absolutos de utilidad y entidad. Hoy, como en los orígenes de esta crisis -como síntoma y catalizador de la misma- la humanidad entera se haya globalmente presa del *agua moderna* (Machado Aráoz 2010A; Tamayo Belda, Acosta y Carrasco Vintimilla, 2020).

Las aguas definen los cimientos de las civilizaciones. Y si hay algo que delinea, de modo prístino e inequívoco, a la cultura moderna, es el hecho de haberse constituido histórica, geográfica y políticamente como una (*in-*)cultura de conquistadores (Machado Aráoz, 2010B; 2020). Dentro de la noósfera de la modernidad, las aguas funcionan como mero *objeto (y medio) de conquista*. De hecho, "la conquista del agua" (Goubert, 1989) designa uno de los hitos fundacionales del *Nuevo Mundo*. El mundo moderno (colonial-patriarcal-capitalista) se constituye como tal a partir de un fenomenal acontecimiento ecológico-político que subyace y opera como condición de posibilidad de la llamada "Gran Transformación" (Polanyi, 2007). Nos referimos al gran *trasvasamiento hidroenergético* operado desde los circuitos hidrocomunitarios de reproducción de la vida hacia el nuevo

ciclo hidrosocial de producción de mercancías y acumulación de valor abstracto. En esa genealogía, ya bastante antes que la bomba de Watt fungiera como dispositivo de conquista y control del agua para “reducirla al estado de sirvienta del fuego” (Gras, 2009: 73), el Cerro Rico del Potosí marcaría el origen de esa trayectoria, constituyéndose en el gran crisol mundial (el primer factor de la globalización) donde se fundía el *agua-vital* para convertirla en *agua-metal* (Machado Aráoz, 2014).

Ya desde el Potosí, la historia de la conquista moderna del agua tendrá en las presas y las obras hidráulicas una tecnología de poder de importancia determinante. Desde el siglo XVI en adelante y de modo incremental, no podría escribirse la historia del capitalismo y el colonialismo si se hiciera caso omiso de semejante tecnología. Sus efectos de poder se fueron haciendo cada vez más decisivos, con el avance del tiempo y del geometabolismo del capital. El historiador ambiental Donald Worster señala, al respecto:

El símbolo más destacado de esta conquista del agua ha sido el muro de contención o la represa de concreto, que constituye el principal ícono del progreso en todo el mundo contemporáneo (...). Las grandes represas representan la bendición de la tecnología, el desarrollo económico y la modernidad. Aunque las represas han sido construidas a través de la historia -habiéndose aparecido las primeras en la antigua Mesopotamia-, fue durante los siglos XIX y XX que se convirtieron en uno de los símbolos claves del poder y riqueza europea (Worster, 2008: 165).

Para Worster, las presas hidroeléctricas son una pieza clave no sólo de la tecnolatría moderna de conquista (ilusoria, remarcaría Engels) de la naturaleza, sino un dispositivo del imperialismo occidental, cuya relevancia se ha hecho más decisiva aún en la fase poscolonial, cuando el discurso del desarrollo y la diplomacia de la deuda externa sustituyó las viejas formas del colonialismo por las de la colonialidad.

Y, en efecto, el agua moderna no puede disociarse, ni material ni simbólicamente de las grandes presas hidroeléctricas; así como éstas sólo ganan todo su encanto y esplendor bajo el prisma del imaginario colonial desarrollista, y toda su eficacia como engranaje estratégico del sociometabolismo urbano-industrial. Las grandes represas no sólo alentaron la fantasía modernista del crecimiento sin fin y el “modo de vida imperial” (Brand y Wissen, 2021) como “fin de la historia” y destino universal del “progreso humano” (Kant y Hegel a Rostow y Fukuyama), sino que constituyen una tecnología imprescindible para la expansión de las “zonas de plantación”, para la provisión de energía a gran escala requerida para abastecer la siempre creciente demanda de los polos industriales, y para el abastecimiento de grandes urbanizaciones.

Las grandes represas, por esos motivos, producen *ipso facto*, la obsolescencia histórica y el “atraso natural” de las vidas rurales, de las culturas campesinas, de las bioeconomías entrelazadas en paisajes multiespecies (Tsing, 2019) y tecnologías biomiméticas, como las acequias de pueblos, las cañas de bambú, los filtros de arcillas y de plantas sanadoras de las aguas. Formas de vida y saberes “tradicionales” son la antítesis de la modernidad(colonialidad). Ninguna de estas formas y de estas tecnologías puede dar abasto a los requerimientos hidroenergéticos del geometabolismo urbano-industrial. La superioridad, la eficiencia y hasta, incluso, la sustentabilidad de las grandes presas hidroeléctricas se construye sólo a condición de dejar sumergida bajo el peso de su “necesidad” aquellas otras realidades y formas de lo posible.

Las presas hidroeléctricas producen agua moderna, no sólo porque son el medio por excelencia de abastecimiento del metabolismo moderno, sino porque su sólo diseño funciona como acto de exorcismo racional que libera a las aguas de cualquier espíritu o “representación” primitiva que las posea, que las piense y las trate como algo sagrado, como algo más que como lo que “racional” y “científicamente” es: un recurso, cuyo valor está en directa proporción a su potencialidad de producir mercancías y al valor relativo de tales mercancías.

Como una ironía de la historia, el proceso de descolonización que se abrió tras la segunda gran guerra inter-imperialista en el centro del mundo, fue también el momento que coincide con un extraordinario auge de colonización y modernización de las aguas a nivel mundial. En 1935 el gobierno estadounidense inauguraba la Represa Hoover, una mole sobre el cañón del Colorado, con capacidad de apresar 37 millones de metros cúbicos de aguas, que dejarían de correr “peligrosa y antieconómicamente” para irrigar la prosperidad agrícola y proveer energía al desarrollo del Oeste. Pero, como es sabido, (la promesa de) el desarrollo estaba principalmente dirigido al “Tercer Mundo” (Rist, 1996; Escobar, 2007). Así es que las grandes represas tuvieron en las condiciones ideológico-ambientales de África, Asia y América latina, los ecosistemas políticos más favorables para su expansión².

En este panorama, América Latina ocupa un lugar destacado: cuenta con cinco de los ríos más importantes del mundo (el Amazonas, Orinoco, Río Negro, Paraná y Río Madera), la región concentra el 20 % del potencial hidroeléctrico del planeta y las hidroeléctricas proveen el 63 % de la generación eléctrica regional. Más del 70 % de esa potencia hidroeléctrica instalada se localiza en Colombia, Brasil, Perú, Paraguay, Uruguay y Costa Rica³. En Colombia, la potencia hidroeléctrica instalada llega a casi 12.000 MW, lo que representa el 68 % del total de la generación de energía eléctrica del país.

Pese a que tempranamente, en la década de 1970, emergieran ya grandes problemas ambientales, sociales y económicos ligados no sólo a las expectativas frustradas de “desarrollo” sino también a efectos “imprevistos”, la ola expansiva del represamiento de las aguas no cesó. “En los últimos setenta años se han construido alrededor de 40.000 grandes represas en el mundo” (Fernández, 2010: 40). En esta época, la emergencia del efecto invernadero provocada por la matriz fósil de la economía moderna fue excusada para hacer de las “energías renovables” un nuevo dinamizador del crecimiento y canalización de inversiones. A partir de fines de los años '80 e inicios de los '90, las grandes presas hidroeléctricas fueron reimpulsadas como infraestructuras claves para lo que ahora se presentaba como un “nuevo paradigma” de “desarrollo sostenible”. Así, las preocupaciones por los “límites del crecimiento” (Informe Meadows, 1972) fueron quedando sumergidas bajo las aguas del “crecimiento verde”. Entre éstas, un papel estratégico fue asignado a las hidroeléctricas, en cuanto promesa de generación de energía “renovable” y “limpia”.

Miquel Carrillo (de la Asociación Ingeniería Sin Fronteras) alega que “una energía que para desarrollarse ha desplazado alrededor de 80 millones de personas en todo el mundo, no debería tener la categoría de sostenible” (2010: 13). Las últimas tres décadas han sido prolíficas en sacar a la superficie los innúmeros como gravosos impactos socioambientales provocados por las grandes hidroeléctricas. Alrededor de todo el planeta, allí donde se han instalado, han constituido un vector de destrucción violenta de hábitats humanos y no humanos y desplazamiento forzado de poblaciones (Fernández y Carrillo, 2010; Duarte, Boelens y Yacouc, 2015).

Casualmente, también en 1997, tuvo lugar la conformación de la Comisión Mundial de Represas (CMR) con el objeto de evaluar la eficacia y los impactos de las grandes represas. Los resultados de las investigaciones de la CMR se publicaron en el año 2000. Entre sus conclusiones, señala:

En general, los impactos sobre los ecosistemas son más negativos que positivos y han provocado, en muchos casos, pérdidas significativas e irreversibles de especies y ecosistemas (...).

La Comisión encontró que todos los embalses analizados por científicos, hasta ahora, emiten gases de efecto invernadero, como también lo hacen los lagos naturales, debido a la descomposición de la vegetación y a la entrada de carbón procedente de la cuenca. (...). Los esfuerzos que se han realizado hasta la fecha para contrarrestar los impactos de las grandes represas sobre los ecosistemas han tenido un éxito limitado debido a la falta de atención a la hora de anticipar y evitar esos impactos, a la pobre calidad y la incertidumbre de los pronósticos, a la

dificultad de hacer frente a todos los impactos, y a la aplicación incompleta y el éxito parcial de medidas de mitigación (CMR, 2000).

Hidroituango, un crimen doloso

Desde la segunda mitad del siglo pasado en adelante, Colombia constituye -en el marco del contexto histórico y de las ciencias sociales- un escenario emblemático de conflicto armado y de violencia política; o bien, de la violencia como política histórica de acumulación por despojo. Es en este cuadro que cabe situar y contextualizar el diseño y construcción del proyecto hidroeléctrico Hidroituango. En torno a él, se unen los cauces de la violencia interna, “nacional”, ligada a un régimen político oligárquico distinguido por su peculiar autoritarismo aparentemente inmune a las sucesivas oleadas y rebeliones democratizadoras, y la violencia global, supranacional, emanada de “la antigua Santa Trinidad del Desarrollo del Agua: el Estado, la Ciencia y el Capital” (Worster, 2008: 176), propulsora mundial del represamiento de los ríos.

El escenario es altamente propicio. Antioquia es uno de los departamentos -si no el más- acaudalados de Colombia en riquezas hídricas y poder financiero. Con epicentro en su capital (Medellín, la segunda ciudad más poblada del país), constituye una de las zonas económicas más pujantes y diversificadas, siendo el principal exportador del país y concentrando el 15 % del PBI nacional. Antioquia está irrigada por tres grandes ríos, el Atrato, el Magdalena y el Cauca, atravesando este último por el centro de Norte a Sur todo el departamento. El departamento produce actualmente el 20 % de la energía eléctrica total del país, y su potencial -mayormente concentrado en el Cauca- ha sido estimado en 23.550 MW.

La generación hidroeléctrica del departamento está prácticamente bajo el control monopólico de EPM (Empresas Públicas de Medellín) un grupo de capitales transnacionalizado creado en 1955 y centrado en la provisión de servicios públicos urbanos, bajo cuyo poder funcionan 25 centrales hidroeléctricas con una potencia instalada de 3.257 MW.

El proyecto de Hidroituango empezó a cobrar forma en 1997, el mismo año en el que las denuncias y los reclamos de los millones de afectados mundiales por represas se hacían oír en los más altos escenarios de la política mundial y forzaban a la conformación de la CMR. Bajo la gobernación del ex presidente e imputado en numerosas causas por violación de derechos humanos, Álvaro Uribe Vélez, se constituyó la Empresa Hidroeléctrica Pescadero Ituango S.A. con un capital accionario conformado en un 52 % por la gobernación de Antioquia y 46 % por EPM. Esa sociedad proyectó la realización de

la hidroeléctrica más grande de Colombia, en pleno conocimiento mundial de las evidencias sobre los onerosos costos socioambientales de este tipo de obras. El embalse proyectado sobre el cañón del río Cauca era de 70 km de largo y una presa de 225 metros de altura, con una zona de inundación total de 79 km², más 30 hectáreas afectadas a la construcción de campamentos con capacidad para albergar a 5000 obreros, tres electroductos de alta tensión, subestaciones y cementeras. Con un costo inicial de más de 5.500 millones de dólares⁴, la presa proyecta una potencia total instalada de 2400 MW, lo que significa un incremento del 70 % de la capacidad instalada del grupo EPM y el 30 % de la demanda hidroeléctrica del país. Sólo cinco años después de iniciada la obra, Hidroituango ya había provocado el desplazamiento de más de 16 mil habitantes, sobre un total de 25 mil residentes del municipio de Ituango; y para el año 2018, provocó la “contingencia” que ahogó por completo el puente que hoy nos convoca.

2. Pescadero, un lugar y tres puentes sobre el cañón del Cauca

Pescadero es el nombre del lugar del crimen. Un nombre y un lugar hecho de muchas historias y de muchas vidas. Al momento de pergeñarse y de perpetrarse el crimen Hidroituango, Pescadero era un puente habitado por tres puentes, una condensación de múltiples temporalidades que, a su vez, daban cuenta de diferentes espacialidades y socialidades allí sedimentadas -como memoria viva- de formas precedentes de habitar y de producir el espacio habitado.

Como indicara Milton Santos,

las formas representan una acumulación de tiempos y su comprensión, desde ese punto de vista, dependen del entendimiento de las divisiones del trabajo pretéritas. (...) Tiempo y espacio conocen un movimiento que es, al mismo tiempo continuo, discontinuo e irreversible. Tomado aisladamente, el tiempo es sucesión, mientras que el espacio es acumulación, precisamente una acumulación de tiempos (Santos, 1996: 52).

Así, las formas geográficas del presente son configuraciones complejas, resultantes de una condensación desigual, rugosa, de las formas precedentes de producción social de la vida. Desde esa perspectiva nos aproximamos al puente, con la intención de escuchar y atender sus muchas (formas de) vidas.

A grandes rasgos, los tres puentes que quedaron bajo las aguas capitalocénicas de Hidroituango remiten a tres momentos histórico-políticos diferentes y sucesivos del orden colonial; tres tipos de ordenamiento territorial, cada uno de los cuales da cuenta de diferentes oleadas en las que la fuerza modernizante del colonialismo/colonialidad

pretendieron apoderarse del cañón del Cauca y de lxs cañonerxs, sus poblaciones ribereñas, nacidas y criadas con el río, chocando así, con sus re-existencias, y dando a luz, como emergencia de tal antagonismo, configuraciones territoriales mestizas.

La forma primera: El puente de Bejucos

Para comprender las determinaciones políticas del presente, es fundamental remitirse a “la forma primordial” (Zavaleta Mercado, 1982). Ella alude a la modalidad histórico concreta de configuración de una formación social; en nuestro caso, eso remite a la heterogeneidad emergente de las formas nativas radicalmente alteradas por la invasión colonizadora. Y el puente nos cuenta, desde el fondo de su ser, hasta qué punto está atravesado por esa tensión: la tensión radical constituyente entre territorialidades (modos de apropiación) antagónicas -fuerzas dialécticas que dinamizan procesos de des-re-territorialización, (apropiación – expropiación – reapropiación) (Porto Goncalves, 2002; 2006; Haesbaert, 2002; 2004).

En su forma nativa, el puente nació bajo el nombre de Bejucos, creado y criado principalmente por los Nutabe, un pueblo indígena que, entre otros, poblaron originariamente esa región del Cauca, y de quienes son descendientes lxs cañonerxs hoy afectados por Hidroituango, con quienes hemos compartido la elaboración de este trabajo. En el seno del cañón, zona de bosque premontano, bosque húmedo tropical y bosque seco tropical (Holdridge, 1982), el puente nació como parte de una territorialidad compleja, cohabitante de poblaciones trashumantes y de comportamiento anfibio, estrechamente ligadas, sensibilizadas y acompasadas a la particular diversidad ecosistémica de la región. El hábitat construido da cuenta de una apropiación integral, basada en la combinación de formas de ubicación y uso diferencial, tanto horizontales como verticales, en torno al cañón. Ese modo de organización espacial de las prácticas les aseguró la sustentación de una economía igualmente diversa y rica en saberes, sabores, alimentos⁵ y modalidades de trabajo, entre los que destacaron los cultivos⁶, recolección, pesca, caza y extracción de oro aluvial en lechos y terrazas aluviales, en minas de cerro y aventaderos. Para esta última, las técnicas más usadas fueron el canalón (invierno) y el lavado directo en la batea (verano), denominado barequeo o mazamorreo, cuya relevancia cultural y económica relativa queda hoy impresa en la autoidentificación de sus actuales pobladores.

Las investigaciones etnohistóricas disponibles las caracterizan como “poblaciones dispersas” organizadas bajo “cacicazgos” que integraban distintas unidades domésticas que combinaban formas de trabajo y apropiación familiar y comunal de los bienes, integrados a otros agrupamientos mediante lazos de parentesco y prácticas de intercambio

y reciprocidad (Duque & Espinosa, 1994; Cardona Velásquez, 2001). Otros estudios destacan la existencia de espacios comunales de acopio y sistemas de reciprocidad (Botero Arcila, Muñoz, & Ortiz Cano, 2011). Duque & Espinosa (1994) distinguen tres tipos de intercambio: reciprocidad, redistribución y mercado. Los dos primeros hacen parte de una circulación interna: “la redistribución, como mecanismo de circulación al interior de los territorios que dominaba cada parcialidad, ayudó a conformar la forma particular de los asentamientos y la distribución de las diferentes unidades familiares en una región y permitió que todas ellas participaran y aportaran productos que complementarían el consumo de su parcialidad” (Duque & Espinosa, 1994, pág. 50).

Por su parte, los mercados permitían la relación con redes de distribución más amplias, de carácter regional, mediante un intercambio de productos entre grupos étnicos. En esta actividad periódica se centralizaba la circulación de los productos que, a su vez, se relacionaban con los corredores ambientales⁷. Cabe reconocer que “el intercambio que este grupo humano estableció con las demás etnias del Noroccidente, ayudó a que las fronteras territoriales fuesen móviles y permeables debido a la circulación de productos y personas de otros territorios” (Duque & Espinosa, 1994, pág. 50).

En esta trama de intercambios e interdependencias, la vida del puente empezó a cobrar forma y relieve. Para realizar los intercambios de una orilla del río a la otra, contaban con dos medios: uno, personas especializadas en nadar y transportar personas, conocidos como los bogas; y dos, los puentes, uno de ellos, de gran trabajo y envergadura, el puente de Bejucos o Bedrunco, cruzaba el río Cauca vinculando los territorios que hoy se conocen como Toledo e Ituango.

“Debido a su ubicación, cerca de grandes corrientes de agua, las gentes de la confederación Nutabe, sobresalieron por la construcción de puentes de bejucos sobre los ríos caudalosos y anchos caminos, que posibilitaron una compleja red de rutas de intercambio hacia adentro y hacia afuera de sus territorios” (Duque & Espinosa, 1994).

No obstante, para el año 1574, el puente ya no existía, por lo que se ordenó su reconstrucción: “según noticia de Fray Pedro Simón, en el que los vecinos de San Juan de Rodas bajo el mando del gobernador Andrés Valdivia, construyeron el célebre puente de cueros y bejucos hacia el mes de febrero, para pasar al valle de Guarcama llamado luego valle de San Andrés (Simón, [1604 – 1626] 1981: 103-105)” en (Herrera Correa & Tejada Holguin, 2018).

A la fecha no se sabe si el puente fue cortado como producto de una estrategia indígena de sobrevivencia o si su desaparición fue obra de las condiciones climáticas. Sea como fuere, el puente nativo desapareció con la llegada del conquistador. Había nacido

para el intercambio, pero lo mató la guerra y la sed de comercio. En su primera vida, el puente entretejió diversidad, conjugó autonomías y complementariedades, pero lo aplastó el peso monolítico del universal abstracto. El puente corrió la misma suerte que la población indígena que lo había criado; sucumbió bajo el poder de la espada y de la cruz. Las comunidades ribereñas del río Cauca fueron diezmadas, especialmente por enfermedades virósicas como la viruela, por las largas y extenuantes jornadas de esclavitud en condiciones de desbalance nutricional y energético, por modificación de la dieta y disolución de su organización social. La invasión -como veremos, prenuncio de la inundación-, provocó un verdadero colapso sociometabólico. Tanto así, que la debacle demográfica terminó afectando los propios intereses imperiales, y a partir de 1551, la Corona se vio forzada a reorganizar las poblaciones supervivientes en resguardos⁸.

El objeto central de los resguardos fue cautivar y disciplinar la fuerza de trabajo para la extracción de oro. Para las formas de vida trashumantes, estos asentamientos permanentes significaron su muerte social. A los ojos del conquistador, estas poblaciones aparecían como “salvajes, caníbales, rebeldes y vasallos difíciles, quienes resultaron decepcionantes para los encomenderos quienes además vivían en pequeños grupos, dispersos por los valles y los pies de la cordillera, y nunca en las aldeas” (West C., 1972, pág. 74). La creación de los resguardos fue ideado también como instrumento de exorcismo; brindó al poder eclesiástico el mando de la vida en las reducciones “ya que el pretexto para estas acciones, fue la evangelización de los indios” (Duque & Espinosa, 1994, pág. 110).

Aun así, como sabemos, el cruento dominio imperial no logró más que aplastar temporalmente las re-existencias; de allí en más, hasta el presente, las sublevaciones hacen parte de esta historia y de este río. Entre ellas, dos grandes rebeliones marcan especialmente las memorias de los pobladores. La primera tuvo lugar en el año 1517, cuando las comunidades indígenas de todo el cañón hicieron alianza para dar muerte al conquistador Andrés de Valdivia. Fue uno de los levantamientos emblemáticos de la región.

La segunda aconteció en defensa de los lugares sagrados de sus ancestros, los cementerios, blancos continuos de saqueo por parte de la codicia blanca.

Tras la muerte del primer puente, los próximos no nacerían desde abajo, sino que vendrían diseñados desde arriba, imaginados como portadores y medios de civilización de un territorio que seguiría siendo esquivo a los mandatos del orden y el progreso.

Segundo puente, la transición al hierro y el cemento

El segundo puente tiene lugar como parte de una segunda ola invasora, ésta, principalmente de expropiación de la propia identidad cultural nativa; como parte del borramiento de diversidad bajo el mantra uniformizante de la construcción de “la nacionalidad”. En 1811, luego de la estabilización de los caseríos y la desaparición de la encomienda, a los españoles les da la ambigüedad para nombrar, identificar y someter. Pues, ante la existencia de los caseríos con comunidades indígenas y mestizas y sin elementos jurídicos para determinar si eran indios o libres, deciden determinar, por Cédula Real, la desaparición de los indígenas: “se acabaron estos indios, cesaron los tributos, no hay tal jurisdicción” (Duque & Espinosa, 1994, pág. 143).

Unas décadas después, por decreto, se da la extinción de los resguardos y se orienta la preocupación al reparto de tierras, creación de municipalidades y del pequeño productor agrícola⁹. Así, bajo el *federalismo conservador*, el gobernador de Antioquia entregó varias tierras del cañón a varones blancos y heteronormados para que poblaran y civilizaran la región, quienes buscaban asentarse en tierras óptimas para el cultivo de café. Estas ideas clasistas y racistas de la época podemos verlas reflejadas en la actual narración de Empresas Públicas de Medellín (EPM).¹⁰

Con la llegada de esta población se inició el pedido de modernización, que incluía un puente que permitiera paso de mercadería y vías para los pueblos cercanos. Estas iniciativas estuvieron a cargo de los párrocos de la iglesia. Vale recordar que en el periodo de 1840 y 1880 se fortaleció y consolidó la religiosidad católica en la zona (Ortiz Mesa, 2008), con la consiguiente necesidad de colonización de familias de descendencia española. Durante esta época, además de precisar la necesidad imperiosa de obtener un puente de hierro, carreteras y alcantarillado, los sacerdotes solicitaban empedrar o pavimentar las áreas urbanizadas. Asimismo, la justificación de la creación del puente presentaba al río Cauca como obstaculizador de intercambios comerciales con la capital del departamento.

Así, desde mediados del siglo XIX, se inició la búsqueda por parte de algunos líderes y empresarios que “venían poniendo sus ojos en la zona de Ituango, al costado occidental del río Cauca, donde había terrenos aptos para la agricultura, la ganadería y la minería, pero el acceso a ellos se dificultaba por la barrera del río Cauca” (Múnica López, 2018, pág. 72). Con este cometido, un grupo de empresarios buscó a José María Villa, ingeniero destacado en la construcción de puentes, para proponerle la construcción del puente sobre el Cauca, en el camino entre Yarumal e Ituango, en el sitio Pescadero. De tal manera que “el 13 de diciembre de 1882 se firmó en Medellín el contrato entre el secretario de Hacienda y Fomento del Estado, señor Benjamín Palacios, y el ingeniero

José María Villa, para la construcción de la obra” (Múnera López, 2018, pág. 73). Así se inauguró, en 1886, el puente colgante de Pescadero.

Juan B. Londoño (El Monitor, 15 de febrero de 1887, p. 294) destaca que el primer año de su operación unas cuatro mil personas se establecieron en Ituango, abrieron fincas en las que produjeron principalmente cerdos y caucho. Además, se abrieron veinte minas. (...) También menciona que la renta que produjo el peaje del puente, que ascendió a seiscientos pesos, sería destinada a continuar la construcción de los caminos de acceso (Múnera López, 2018, pág. 73).

El Pescadero, la vida tercera del puente

La tercera vida del puente resultó decisivamente mestiza. Nacido, como el segundo, para reafirmar la colonialidad, hijo dilecto de su tiempo, la era del “desarrollo”, y como artificio emblemático del discurso de Truman, este puente fue, sin embargo, progresivamente amansado, readaptado y adoptado por las poblaciones cañoneras como propio. Aunque fue estrictamente concebido en las cerradas y exclusivas élites blancas del poder antioqueño, como punta de la lanza de una anhelada nueva era de colonización, este tercer puente fue como descendiendo hasta las profundidades del cañón y quedando atrapado por los entrelazamientos de las hidrocomunidades que fueron haciendo de él un espacio de vida; un compañero clave de intercambios, de experiencias y sustentos, co-autor de las economías locales.

Tras algunas reconstrucciones del puente de madera y la fuerte presión por parte de empresarios y caficultores de la zona, se iniciaron los pedidos para obtener un puente que permitiera la movilidad de vehículos y el ingreso de máquinas para la apertura de caminos y plantas eléctricas. Durante las primeras dos décadas del siglo XX, los pobladores, en cabeza del párroco, se dedicaron a mejorar las vías, los caminos de herradura y realizar pedidos de carreteras que condujeran a la capital del departamento. Con la venta del canal de Panamá a Estados Unidos ingresó dinero al territorio, el cual, según solicitud del comprador, debía ser invertido en infraestructura, de allí que desde la gobernación se prometió la construcción de un puente de hierro y cemento y se sancionó la ley ferroviaria 102 de 1922. También, en esos años, desde la gobernación, se hizo una venta de tierras de Ituango a los ingleses que serían invertidas en el municipio.

A mediados de siglo, pese a la cruenta violencia política entre liberales y conservadores, con desplazamientos forzados y reincorporación de la población ubicada en antiguas zonas indígenas, los líderes y empresarios de la zona ingresaron el primer vehículo a Ituango. Sin embargo, ante la falta de carreteras, trasladaron a lomo de bestia las partes de los *Jeep* provenientes de la Segunda Guerra Mundial. Luego lograron ingresar

la planta eléctrica, hasta que, finalmente en 1963, se realizó el puente. No obstante, no había caminos para llegar al mismo. Unos años más tarde, mediante donaciones de los feligreses de la Iglesia Católica, la “Junta por el progreso de Ituango” y diálogos con el gobierno nacional, se hizo un aeropuerto junto a la hacienda Los Galgos, perteneciente a un miembro de una de las familias más poderosas de Colombia, la familia Ospina. Cabe mencionar que, durante esta época, el presidente era Pedro Nel Ospina quien, además, fue el gestor de la red ferroviaria nacional.

Finalizando los años '60, José Tejada Saénz, ingeniero de la firma Integral, realizó los primeros estudios sobre el potencial hidroeléctrico del Cauca Medio, donde se ubica el puente. Ya en los años '60 y '70, las empresas de energía, con el apoyo del gobierno nacional y los préstamos del BID, incursionaron en la ampliación y creación de proyectos hidroeléctricos y de interconexiones.

Indefectiblemente, estas son fechas que marcaron la historia de las comunidades, pues, hasta el inicio de 1971, el comercio e intercambio en el puente Pescadero se realizaron a través del trabajo de las mulas y arrieros. Luego, con la construcción por convite de la banca o carretera del puente a Ituango, se inició el linaje de transportadores y continuaron las transformaciones territoriales por aumento de población proveniente de otras zonas de la región. Sin embargo, los espacios ocupados por las comunidades, como el puente, con nexos históricos y culturales, por un lado, fueron reconfigurados como espacios comunes y, por otro, los reafirmaron en lo que han denominado identidad cañonera, diferenciándoles de otras comunidades.

Asimismo, con el ánimo de continuar arraigados a las montañas, recrearon las parcialidades a través de las veredas, donde fueron creando nexos de parentesco, vecindad y reciprocidad con otros asentamientos cercanos. La agricultura, la pesca y el barequeo se continuaron ejerciendo a lo largo del cañón, siendo el puente Pescadero, a su vez, espacio de intercambio y encuentro.

Durante inicios de los años 70, la recién creada ISA (Interconexión Eléctrica S.A.), por recomendaciones del Banco Mundial, debía conectar el sistema eléctrico colombiano, motivo por el cual se solicitó el primer estudio de las cuencas del país para la creación de hidroeléctricas. En esos años, la firma Integral realizó los estudios iniciales sobre la factibilidad de instalación de una hidroeléctrica en el cañón del Cauca. Al respecto de ello, los habitantes tienen el recuerdo de la inviabilidad de la misma debido a las fallas geomorfológicas del cañón.

(...) uno de mis tíos que ya falleció trabajó en 1975, haciendo unos túneles donde hicieron estudios, donde dijeron que no servían. Cuando ya empezaron a hablar de la represa de nuevo, en 1994-1995, yo recuerdo, en esa época mi tío todavía vivía, y vino a pasear a la zona, y nosotros le preguntamos, “tío, ¿qué usted trabajó en la represa que van hacer?”, porque ya la gente decía que iba a hacer una represa, y que por eso es que estaba la guerra tan brava. Entonces, el tío lo que dijo fue, “eso no lo hacen porque esa piedra es mala; eso se desgrana por dentro; que eso no sirve”. Ahí fue donde nos contó que en esos túneles estaban haciendo estudios y que los habían sacado a todos porque había mostrado unas fallas geológicas que no dejaba hacer represas; que, por eso, él no creía que hicieran esa represa. (Comunidades pescadoras y barequeras del cañon del río Cauca, 2020)

Los registros científicos que se tienen sobre la inviabilidad se encuentran en los estudios de Woodward-Clyde, de 1980. Pese a ello, la empresa Integral, socia de la hidroeléctrica, siempre desestimó las afectaciones geológicas, sociales y ambientales. Muy por el contrario, por las “características positivas” y las “grandes ventajas” para la región, se siguieron manteniendo las expectativas en la consolidación del proyecto.

Junto a las *omisiones* geológicas, la violencia política fue también factor clave de la viabilidad del proyecto. “En todas las veredas hubo desplazados por culpa de las autodefensas, porque llegaron generando terror que iban a matar a las comunidades; que tenían que desocuparlas. Las personas se iban, porque quién iba a esperar a que lo mataran” (Comunidades pescadoras y barequeras del cañon del río Cauca, 2020) . La antesala de su diseño y planificación estuvo signada por el recrudecimiento del conflicto armado como estrategia de vaciamiento territorial, con sucesos como la masacre del Aro (octubre de 1997)¹¹, desplazamientos forzados de veredas enteras, como Helechales de Toledo (1999), y cientos de desapariciones forzosas que marcaron los años '80 y '90. A partir de allí, otros tres eventos fueron decisivos en la construcción de la hidroeléctrica: uno, la ley 143, de 1994, por la que se establece que la obligación del Estado ya no sería la de ser el constructor, transportador, operador y administrador del sector eléctrico, sino que su papel sería- y es- el de promotor de la libre competencia en las actividades del sector. Dos, el último día de gobierno de Uribe Vélez se constituyó la Sociedad Promotora de la Hidroeléctrica Pescadero. Tres, el asesinato de Don Virgilio Sucerquia, en julio de 1998, que fuera reflejado en “El colombiano”, periódico de la región de Antioquia, bajo el título “*El último cacique Nutabe ha muerto*”, como expresión sintomal de una voluntad política de borramiento de la ancestralidad conviviente de y en las comunidades cañoneras.

La construcción del proyecto inició en el año 2008, luego de disputas de poder y negociaciones, “pactos de caballeros” rotos y acciones legales entre los socios. En el año 2018, tras diez años de modificaciones territoriales, resistencias por parte de la población,

exigibilidad del cuidado del río y la vida en más de doce municipios afectados por las construcciones, se presentó la “contingencia” que ahogó el puente Pescadero, y con él, los territorios ribereños del cañón. Aquellos estudios sobre las fallas geológicas, desestimados tanto por las entidades promotoras del proyecto como por las instituciones públicas, como la Autoridad Nacional de Licencias Ambientales (ANLA), cobraron relevancia tras la emergencia que desplazó comunidades enteras y, a la fecha, mantiene en incertidumbre a todas las poblaciones aguas abajo.

Sumado a esta alarmante situación, la empresa no solo no respondió a los reiterados pedidos de traslado del puente por parte de los pobladores, previa inundación, sino que la solución ofrecida fue crear un paso sobre una hidroeléctrica que, por años, las comunidades han rechazado y luchado por su desmantelamiento controlado

la utilización de la cresta de la presa como nuevo puente para cruzar el río, lo que permitirá a propios y extraños ver el reflejo de las montañas del cañón del Cauca en el espejo de agua del embalse, como inmensas jorobas paisas que reposan el peso de su tradición sin encalambrarse. Los mitos, los miedos y las tristezas, como las aguas, también habrán amainado. Y sobre la piel de Capitanes, los viajeros verán el relieve de las marcas de la arquitectura “inmanente” de EPM, talladas en la montaña (Buitrago Londoño, y otros, 2015, pág. 127).

3. “La mitad de nuestra casa...”, bajo las aguas. Fractura metabólica y acumulación por inundación

En el 2010 nos desalojan un grupo de 200 personas. Estábamos en esta playa, donde es ahora el vertedero de la represa. Precisamente donde es el vertedero, era mi casa; una casa que yo hice. Nos dijeron que esos predios son de EPM y que nosotros no podemos estar allá porque es propiedad privada. El primer desalojo nos subió a unos helicópteros de la empresa y nos largan en un filo, en una montaña. (...) Nos subieron a los estrujones, nos tocó dejar todo. A una compañera le quebraron la mano. Fue un desalojo que no tuvieron en cuenta nada, ni los sentimientos de las personas, al apego que teníamos nosotros a los animales; bueno, no les importó nada. (...) Nosotros no sabíamos que teníamos derechos, no sabíamos nada. Entonces, este desalojo fue muy duro porque no estábamos organizados. En el segundo ya estábamos organizados. Fue menos violento. Y ya vino el *tercero*, el *cuarto*, y así... Fue muy duro... Pero uno como que se va acostumbrando a que lo vayan desalojando. (...) Yo tengo una batea que está marcada con todos los desalojos, entonces, cada vez que se desalojaban, iba y la marcaba. La tengo, todavía la conservo (...) (Posada Mazo, 2021).

Hasta que sucedió “la contingencia”. Fue el 13 de mayo de 2018. A nosotros nos reubican cuando fue que todo se inundó. como a las nueve de la noche mi hijo me dice: “mamá, el río no se escucha”. Yo ya estaba dormida. “¡Mamá, el río no se escucha, y vea como está de grande!”. Y yo me levanté. Cuando me levanté, el

agua me llegaba más arriba de la rodilla. Nosotros nunca habíamos visto una creciente así; y mientras más rato, más arriba iba el río... Nadie nos dijo nada. Ya era de noche. Entonces llamamos y (fue) cuando nos dicen los compañeros que era que se había tapado un túnel y que el río estaba represándose. Entonces ya empezamos a correr y a correr. ¡Él subía rapidísimo! (...) Nosotros, desde el 2018, definitivamente, tuvimos que abandonar el río Cauca, porque ya inundaron la presa, entonces ya nos quedamos sin donde vivir (Posada Mazo, 2021).

Uno de los aspectos perennes de la crítica de Marx tiene que ver con la identificación de la violencia como principal fuerza productiva/destructiva de la (necro)economía del capital. La violencia es el medio de producción por excelencia de la incesante "creación" (extracción) de (plus)valor. Es no sólo la que creó las condiciones originarias de esta Era, sino que se trata de su combustible específicamente biopolítico; la fuerza motriz que impulsa y mueve continuamente las aspas del *molino satánico* (*sensu* Polanyi). La historización de esa crítica implica -como indicara Rosa Luxemburgo (1912)- lograr visualizar y comprender las distintas formas de violencia -con sus respectivas tecnologías y rituales- que fueran signando las distintas fases de expansión, los distintos espacio-tiempos y las diferentes modalidades en las que su voracidad geofágica fuera subsumiendo los mundos-de-vida-otros; provocando sus respectivos apocalipsis (Latour, 2017). Y si hay algo que distingue y caracteriza este tiempo del presente, este momento en el que el devenir capitalocénico nos aproxima a los umbrales de la (in)existencia, es la ferocidad y las formas extremas de la violencia que precisan ser movilizadas para seguir extrayendo de la vida, plusvalor.

Hidroituango es eso. Nos muestra eso. Nos resulta difícil imaginar una forma de violencia más brutal, más absolutamente letal, inhumana y deshumanizante que el acto de inundar. Inundar es un acto que contraviene los principios más elementales de la ética política de lo humano: es usar lo naturalmente dado para la gestación de la vida, de toda vida, para ahogarla. Inundar no es sólo un acto político contra-natura, sino que es un acto de violencia extrema: es la muerte no apenas de los millares de vidas individuales inmediatamente cegadas al quedar sumergidas, sino que es el aniquilamiento de *comunidades de vida* cuyos devenires son abruptamente interrumpidos; absolutamente impedidas de *seguir siendo*; esto es, de seguir viviendo tal cual las formas que se habían dado y co-creado en cuanto seres con-vivientes; en este caso, destruyendo ese concreto y único hábitat ribereño del cañón del Cauca, gestado (también) alrededor del puente Pescadero. La presa erguida como arma letal volvió las aguas del Cauca contra sus propios hijos; contra las propias comunidades de vida (*hidrocomunidades*) que el río había ayudado a alumbrar y criar.

Destruir comunidades es muy diferente de matar individuos. El puente sumergido hacía parte ya de la comunidad de vida de lxs cañonerxs del Cauca. Historias, memorias, alegrías, tristezas, amores y desamores, encuentros, asambleas, fiestas, sancochos, intercambios, olores, sabores, miradas y visiones; sueños, dolores; siembras y cosechas; relaciones; tramas de vida; pasado vivo en cada vida presente y en un existir común preñado de futuro... Todo eso fue inundado. Todo eso fue objeto de un desplazamiento forzado; no apenas un *n* número de “individuos”; ni siquiera de “familias”; los individuos no son *sueños*; son *con-vivientes*.

“Ese puente era casi la mitad de la casa de nosotros, los cañoneros del río Cauca”, nos enseña Estela. Es ese “nosotros” el que ha sido inundado; existencialmente violentado. El puente, “casi la mitad de la casa” ha sido ahogado. La otra más que la mitad (el barequeo, la pesca, las aguas autónomas, la energía propia, la yuca, el plátano, los aguacates, los arrozales y los cafetales de quienes tenían un poquito más de tierra, los animalitos que criaban y los que convivían en el monte) también. Es que

la economía que nosotros teníamos era el río; fuera de ser un trabajo, que era de nuestros ancestros, era el trabajo con el que nos criamos y que nos gustaba... En el río teníamos cómo curarnos con nuestras plantas si nos enfermábamos. En el río teníamos nuestra agua y nuestra comida. Sabíamos de dónde venía el agua, de dónde nacía y que era el agua que compartíamos con todos los animales que vivían en el monte. Sabíamos qué era lo que teníamos, qué comíamos, qué tomábamos... En cambio, allá¹², allá no sabíamos nada, ni de dónde era el agua, ni de dónde venía lo que nos tocaba comer... Porque nosotros somos universitarios del Cauca; los cañoneros somos universitarios, tenemos toda la práctica y la experiencia de saber vivir bien en el río y con el río. Pero con esa carrera sólo tenemos trabajo en el río Cauca. Con esa carrera acá no nos dan trabajo; no lo tenemos (Posada Mazo, 2021)

Desalojo, desarraigo, despojo. La inundación debe ser de las formas más eficaces y absolutas de *acumulación primitiva*. Contrariamente a cómo ha sido usualmente interpretada en el *sensu* marxista ortodoxo, la *acumulación primitiva* no remite a una forma histórica que quedó allá recluida en los albores del capitalismo, sino que da cuenta de una forma donde la violencia extraeconómica se hace necesariamente presente para crear e instalar las condiciones institucionales, tecnológicas, ecológicas, ideológicas y políticas sobre las cuales se realizará un nuevo ciclo de valorización (Luxemburgo, 1912; Harvey, 2004). Ahora sabemos, la *acumulación primitiva* se recrea asiduamente; sobre todo, en y desde las geografías coloniales; es lo propio de las economías de *los márgenes*¹³.

Desde nuestros desarrollos de ecología política, la *acumulación primitiva* como forma de despojo constituyente y generador de un nuevo ciclo de valorización puede ser

mejor comprendida y analizada en términos de *fractura sociometabólica*. Rescatada por Foster (2004), devenida categoría analítica clave en el pensamiento ecomarxista (Burkett, 1999; Foladori, 2001; Sacher, 2016) y reelaborada en nuestros trabajos previos (Machado Aráoz, 2015; 2016; 2017), la noción marxiana de fractura sociometabólica no sólo hace referencia al cortocircuito que la transformación capitalista de la agricultura supuso e implicó sobre el ciclo de nutrientes entre suelos y humanos, sino, más en general, a toda una serie de rupturas ecológicas y políticas que hacen a la disolución de las *economías de subsistencia* y a su ‘reconversión’ moderna, como economía de acumulación.

En un sentido epistémico-ontológico, el metabolismo social alude a las *conexiones vitales* entre cuerpo humano y Tierra¹⁴; por tanto, la noción de fractura sociometabólica refiere justamente a una ruptura integral de esos circuitos vitales; ruptura histórica, ecológico-política, que, a su vez, es condición y punto de partida del desvío o *trasvasamiento* de esos flujos energético-vitales desde los circuitos de producción de medios de subsistencia (*valores de uso*) a las cadenas de extracción y acumulación de valor abstracto (*dinero-mercancía-plusvalor*).

Dicha fractura afecta fundamentalmente a los ciclos hidrológicos; consiste y funciona como *falla hidrosocial*: las aguas dejan de ser usadas (y tratadas) como bien común fundamental subordinadas al sostenimiento de la vida colectiva (por tanto, a la producción prioritaria de bienes y servicios apropiados a la satisfacción de necesidades vitales) y pasan a ser canalizadas como mero recurso al servicio de la producción de mercancías, cuya cotización diferencial en el mercado se plasma en los territorios, marcando, regulando y definiendo las prioridades de uso de los “recursos hídricos” (y, por tanto, definiendo subsecuentemente el destino de los restantes componentes territoriales implicados).

Esta falla hidrosocial implica, ante todo, una drástica alteración de los flujos y circuitos hidrológicos -en un sentido físico y ambiental-, pero también una dislocación y erosión de los flujos y circuitos comunitarios de la energía social humana (tanto en términos de trabajo como de convivencia y organización de la vida colectiva). De allí en más, las aguas, literalmente vitales para el sostenimiento de ecosistemas, hábitats y culturas, pasan a operar como elemento clave de reproducción y amplificación de los procesos, mecanismos y efectos de degradación y deterioro de los sistemas de vida. La vida social, tan ecodependiente de los flujos hídricos como de las tramas comunitarias, se ve drásticamente trastornada a raíz de semejante trasvasamiento.

La historia de vida del puente y alrededor del puente Pescadero, de las (hidro)comunidades cañoneras que con-vivieron con él y en torno a él, ambas sumergidas

bajo las aguas apresadas de Hidroituango, constituye un caso paradigmático de este tipo de trastornos; los trastornos hidro-sociometabólicos emergentes de la creación de agua moderna.

No hay agua moderna sin despojo; (más bien, sin exorcismo). El despojo es el punto de partida de todo nuevo ciclo de acumulación; su condición de posibilidad. Es el acto de violencia expropiatoria que concentra las fuentes de riqueza común para convertirlas en medios de beneficio privado. No hay lucro sin privilegio. Y el privilegio (de la propiedad) se crea ineludiblemente por la fuerza. Eso es históricamente constatable. La historia de la muerte del puente Pescadero así también nos lo enseña. Con el puente, bajo las aguas, queda toda una vida en común que ya no puede ser vivida. El desplazamiento es violencia que fuerza a vivir de otro modo; a re-existir. Por eso la noción de fractura sociometabólica (Marx, 1867) indica no sólo el fin de algo, sino también el inicio de otra(s) historia(s); de otras formas. Las formas de las re-existencia.

4. De aprendizajes, memorias y emociones. Las energías que sostienen el (con)vivir entre las ruinas

El movimiento se organiza a principios del 2011, con el desalojo que hubo en la playa Capitán. (...) Hoy, el movimiento es mi familia; ellos son mi familia... Hemos 17 organizaciones conformando el movimiento. A mí me parece un avance grandísimo porque trabajar en colectivo no es fácil, es una tarea dura trabajar y entender a mil personas, son muchísimas gentes, muchísimos pensares diferentes... Pero así aprendemos. Los procesos sociales que tenemos nos dan muchísimas experiencias; aprendemos, damos, recibimos, volvemos a dar y volvemos a aprender. Yo he aprendido demasiado de mis compañeros y compañeras, diría que muchísimo. (...)

Yo diría que el puente me genera muchas emociones...Tengo momentos que los recuerdo con mucha alegría; tengo momentos que los recuerdo con mucha tristeza; otros momentos que los recuerdo con mucha nostalgia, y también lo recuerdo con esperanza. Más que todo, lo recuerdo con amor, por toda la comida que nos dio; por todos esos momentos de existencia que tuvimos al lado del puente; por permitimos trabajar y encontrar nuestro propio sustento. Le doy las gracias por podernos comunicar unas comunidades con las otras (...) por permitimos mirar, observar el río desde arriba; mirar los cuerpos que bajaban; mirar los árboles que el río bajaba. (...) Yo lo llevo en mi corazón, al puente Pescadero lo llevo en mi alma, en todo (Posada Mazo, 2021)

Anna Tsing se pregunta cómo es vivir en las ruinas de los imperialismos industriales y de Plantaciones de ecologías simplificadoras (2019). Las hidrocomunidades cañoneras del Cauca bien lo saben; han aprendido a hacerlo; a vivir, sobrevivir y no resignarse al malvivir civilizatorio, generaciones tras generaciones; expropiaciones tras expropiaciones.

Las comunidades cañoneras siguen ahí, re-existiendo como comunidades trashumantes de sucesivos desalojos; haciendo del *movimiento común* la fuerza del vivir entre las ruinas.

Tras haber navegado entre las historias de la colonización renovada, de constatar que el puente ha sido ahogado junto a gran parte de los bosques y de hallarnos ubicadxs entre la indignación, la incertidumbre, la duda y el deseo de quienes han decidido recuperar la esperanza para continuar su existencia como cañonerxs, nos disponemos a aprender de ellas; de su *horizonte interior*.

Las situaciones descritas nos permitieron dilucidar parte de sus movimientos en espiral: como describe Rivera Cusicanqui (2010), reactivar la memoria histórica y, a la vez, reelaborar y resignificar las crisis y los ciclos de rebelión posteriores. También, logramos entrever sus procesos simpoiéticos, ese “generar con” (Haraway, 2019), esa capacidad de establecerse y entretorse ecológica, política y poéticamente en el cañón. Esto se hizo posible al disponer la escucha y poner algunas palabras a andar, dejar otros interrogantes, asumir los signos y los silencios de aquellos no humanos, atender al grito del puente, aceptar el dolor, las lágrimas, el nudo en la garganta, confrontar el propio discurso, manejar la respiración para no imponer una mirada y permitirle a la imaginación y al cuerpo transportarse a oler el río, resguardarse en un rancho, salir a recolectar aguacates, saborear piñuelas, acostarse en una piedra y ver pasar las guacamayas.

Participar de la mesa de estas nuevas prácticas composicionales de formas colectivas de contar historias, como describe Latour, escudriñando la división purificadora de la sociedad y la naturaleza, nos permitió escuchar la última gran tragedia.

El oído colectivo nos permitió identificar que la construcción de una identidad cañonera hace parte de esos nudos poliespaciales y politemporales. Se remonta a esa existencia precolombina y a esos primeros sincretismos, a ese gran desorden generado por la colonización y esos devastadores traslados humanos; pero, también, a esa reorganización entre mestizos, indígenas y africanos que se dispersaron a lo largo del cañón, se traslaparon entre los bosques y se amangualaron para configurarse seres anfibios con bienes en común; se organizaron entre veredas y trashumaron entre playas. Indefectiblemente, el sistema de vida anterior a la colonia, junto al ensamblaje a través de estos 500 años, conjugado con esos tres momentos/puentes, sus rechazos y reconfiguraciones superpuestas, crearon una serie de paisajes en el cañón, siendo esos lugares de lucha por muchas formas de ser, humanas y no humanas (Tsing A. , 2017). Esa serie de paisajes donde se ubicó el puente estuvieron hechos en los distintos momentos de fricción/coordinación, con efectos contingentes de (re)creación de otros nuevos paisajes vitales. Esas historias tanto humanas como no humanas, nos permiten conocerlos (Tsing,

2017); nos permite dar pasos en la comprensión de la efectividad de las implantaciones capitalistas, pero también de sus fragilidades y de los procesos esperanzadores que se erigen en sus intersticios.

En estos paisajes, los puentes se convirtieron en ruinas, y esas ruinas son, para nosotros, miradores que nos permiten observar la gran transformación y la construcción de nuevos paisajes y cursos de vida. En este caso, la inundación, la amenaza a la vida, esa crisis de pérdida de la morada implantada por el proyecto, junto a los puentes sumergidos, se convierte en el mirador desde donde, como “drones del río” y del cañón, se nos permitió observar cómo emergió una reivindicación de una genealogía ancestral indígena y la apertura a considerar las huellas de africanía (Maya Restrepo, 1993; Maya Restrepo & Cristancho, 2015). También, se activaron las búsquedas y concreción por la construcción de *El refugio el Movimiento Ríos Vivos*, ese espacio de supervivencia colaborativa, donde, de manera especial las mujeres, volvieron colectivamente al tejido con telas recicladas. Con ello demostraron la capacidad de concebir y volver a los ciclos donde, a su vez, con cada confección “revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes y de prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce” (Rivera Cusicanqui, 2010, pág. 33).

También, ese refugio es el espacio para hacer posible una recuperación y recomposición biológica-cultural-política-tecnológica que incluye el duelo por las pérdidas irreversibles (Haraway, 2019). Es decir, la pérdida del puente, como espacio de conexiones vitales y como paisaje en ruina, puede cobrar vida en la coyuntura. Asimismo, de esas malezas que aparecen en el río, en el bosque, podemos escuchar sus gritos, como desafíos a la estabilidad/morbilidad capitalocénica. Atendiendo al tiempo de larga duración, en esa memoria profunda, la re-existencia es simpóiesis; es la vida misma en movimiento que se resiste a ser comprimida y oprimida en cuadrados proyectos civilizatorios. Tras cada ciclo colonizador, las hidrocomunidades han ido también encontrando formas de recrear sus paisajes de vida, en relaciones íntimas con las aguas, los bosques y las semillas.

Como describe Rivera Cusicanqui (2018), los continuos avances coloniales no han logrado la transformación de lo alter-nativo. No se deshicieron, acá, las lógicas propias ni las sintaxis enraizadas que crearon a lo largo de los siglos las hidrocomunidades ahora sometidas al encarcelamiento del río, a las grietas de las montañas, a la inundación del puente y la desaparición de asambleas enteras de seres convivientes (Tsing, 2017). Por el contrario, ante las ruinas, (re)existió la aguda capacidad de recodificar, resurgir y subvertirlo todo, no sólo las formas de intercambio del mercado liberal y de fetichización de la mercancía, sino también de espacios, como el puente, donde la propia ruta comercial se

convirtió en lugar de fiesta, solidaridad, reciprocidad, lucha, asamblea y disfrute del espacio común.

Las comunidades trashumantes de la historia y la geografía, como sabias recolectoras libres, saben que no se aprende de una sola vez dónde y cómo se distinguen los frutos y las plantas; saben que los lugares deben aprehenderse y, para eso, habrán de regresar una y otra vez. Les convendrá volver a caminar el cañón -su presencia histórica- y actual en él, encontrar esas rutas tatuadas y por marcar, esos intersticios para cohabitar. Pues, no están inmunes a que su permanencia y constitución humana en el cañón esté íntimamente ligada a su vinculación interespecie. Por el contrario, una de sus mayores herencias es la confianza en sus otras especies compañeras, co-moradoras del bosque, pues saben, han aprendido que la mutualidad y co-habitación es una regla del vivir común (Tsing, 2017).

Así, lo que ha quedado claro en estos tiempos de crisis, mortíferos y de incertidumbre, es cómo han agudizado la sensibilidad para continuar construyendo su (co/re) existencia sobre las ruinas. Del mismo modo, se destaca que esa cohabitación, ese convivir, implica una densa red de tramas vinculares, inseparablemente materiales y espirituales, principalmente afectivas, que se hacen memoria social incorporada, memoria colectiva, específicamente humana e interespecífica, que vincula existencialmente esos cuerpos a esos territorios, “sus” lugares. La afectividad -interdependencia material y emocionalidad acumulada en la memoria común- es un elemento que hace a la producción histórico-política del arraigo, del sentido de pertenencia común, recíproca, y de identidad compartida. Afectividad – arraigo, se convierte en fuerza vital de re-existencia.

Recordar con amor al puente, los cultivos, los animales y plantas, valorar la libertad de movilidad y de encuentro; las solidaridades cobijadas entre desalojos; los inter-aprendizajes y los conocimientos construidos sobre las zonas afectadas, los daños y las reivindicaciones; todo ello se convierte en factores y fuerzas de re-existencia. Vivencias, experiencias y aprendizajes que les ha salvado de caer en la desesperanza, por el contrario, les permite hacer de la lucha común su energía ecobiopolítica de re-existencia. Así, pues, todo lo que de aquí en más resurja como ensamblaje, seguirá siendo colectivo y abierto a la trama contingente del *movimiento común* de las luchas terráqueas por la subsistencia; seguirá siendo parte de una poética de la alteridad que, en el cañón del río Cauca, continúe pujando por abrirse paso entre las ruinas.

Bibliografía

- Arrojo, P. (2010) *Crisis global del agua: valores y derechos en juego*. Barcelona: Fespinal.
- Bachelard (1978) *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barlow, M. (2008) *El convenio azul: la crisis global del agua y la batalla futura por el derecho al agua*. Santiago de Chile: Fundación Heinrich Böll
- Brand & Wissen (2021) *Modo de vida imperial. Vida cotidiana y crisis ecológica del capitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Botero Arcila, S. H., Muñoz, D. P., & Ortiz Cano, A. (2011). Nuevos datos acerca del patrón funerario en el cañón del río cauca. *Boletín de Antropología*, 203-230.
- Buitrago Londoño, A., Tovar, A. P., Mejía, E. C., Valenzuela, F., Silva Romero, R., & Bertrand, S. (2015). *Valores de nuestra historia*. Medellín: EPM.
- Burkett, P. (1999) *Marx and Nature: A Red and Green Perspective*. New York: Palgrave.
- Cardona Velásquez, L. C. (2001). *Occidente Medio Antioqueño : poblamiento antiguo, hitos culturales y construcción del territorio*. Medellín : CORANTIOQUIA; Universidad de Antioquia.
- Carrillo, M. (2010) "Energía hidroeléctrica y sostenibilidad". En *América sumergida. Impactos de los nuevos proyectos hidroeléctricos en América Latina y el Caribe*. María Fernández y Miquel Carrillo (Coords.). Barcelona: Icaria.
- Castillo Espitia, N. (1988). "Las sociedades indígenas prehispánicas". *Historia de Antioquia*, Jorge Melo, editor, 23-40.
- Comunidades pescadoras y barequeras del cañón del río Cauca. (Enero de 2020). Entrevista para la Comisión de la verdad contada por Ríos Vivos Colombia. (C. Fiallo, Entrevistador, & A. Martínez Vega, Editor)
- CMR (2000) *Represas y desarrollo. Un nuevo marco para la toma de decisiones*. San José de Costa Rica: Global Water Centroamérica - Comisión Mundial de Represas.
- D'Souza, R. (2008) "El marco de la crisis hidráulica de la India: la política de las grandes presas modernas". *Monthly Review vol. 60, nº 3, julio-agosto de 2008*, pp. 112-124.
- Duque, M., & Espinosa, I. D. (1994). *Historia y cultura de la población Nutabe en Antioquia*. Medellín : Universidad de Antioquia.
- Escobar, A. (2007) *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: El perro y la rana.
- Foladori, G. (2001) "O metabolismo com a natureza". En: *Crítica Marxista*, 12 105-117. São Paulo: Boitempo.
- Foster, J. B. (2004) *La ecología de Marx. Materialismo y naturaleza*. Madrid: El Viejo Topo.
- Fernández, M. (2010) "Reseña histórica de los proyectos hidroeléctricos en América Latina". En *América sumergida. Impactos de los nuevos proyectos hidroeléctricos*

- en América Latina y el Caribe*. María Fernández y Miquel Carrillo (Coords.).
Barcelona: Icaria.
- Goubert, J. P. (1989) L'eau, la crise et le remede dans l'Anciene et le Nouveau Mondee (1840-1900). *Annales ESC*, 5.
- Gras, A. (2009) "El agua al servicio del fuego". En *Estudios Culturales*, Vol. 2, N° 4, Julio-diciembre de 2009, pps.67-79. Valencia, Venezuela: Universidad de Carabobo.
- Guerrero Arias, P. (2010). Corazonar desde las sabidurías insurgentes el sentido de las epistemologías dominantes, para construir sentidos otros de la existencia. *Sophía*, 101-146.
- Haesbaert, R. (2002) "Territórios alternativos". Niteroi: Contexto.
- (2004) "O Mito da Desterritorialização: do fim dos territórios a multiterritorialidade". Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Haraway, D. (2017). Pensamiento tentacular antropoceno, capitaloceno, Chthuluceno . *Errata*, 54-97.
- (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Harvey, D. (2004). "El 'nuevo' Imperialismo: acumulación por desposesión". En *Socialist Register* N° 40, El nuevo desafío imperial. Buenos Aires: Clacso.
- Herrera Correa, C. M., & Tejada Holguin, J. A. (2018). *Recuperación histórica de la memoria del puente "Juan de la Cruz Posada" y su relevancia para los municipios de Ituango y Toledo*. Medellín : Instituto de cultura y patrimonio de Antioquia; EPM; Gobernación de Antioquia.
- Hidroeléctrica Ituango S.A. E.S.P. (2011). *Del sueño a la realidad*. Medellín: Hidroeléctrica Ituango S.A. E.S.P.
- Holdridge, L. (1982). *Ecología basada en zonas de vida*. San José, Costa Rica: Instituto Interamericano de cooperación para la agricultura.
- Latour, B. (2017) *Cara a cara con el planeta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Luxemburgo, R. [1912] "La Acumulación del Capital", Edicions Internacionals Sedov, www.grupgerminal.org
- Marx (1867) *El Capital*. En www.marxists.org
- Machado Aráoz, H. (2010)A "Agua y Minería Transnacional. Desigualdades hídricas e implicaciones biopolíticas". *Revista Proyección* N° 9, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, diciembre de 2010. Págs. 61-90.

- (2010)B "La naturaleza como objeto colonial". *Onteaiken* N° 10, Boletín sobre Prácticas y Estudios de Acción Colectiva., Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, noviembre de 2010. Págs. 35-47.
- (2014) *Potosí, el origen. Genealogía de la minería contemporánea*. Buenos Aires: Mardulce.
- (2015) "Marx, (los) marxismo(s) y la ecología. Notas para un alegato ecosocialista". *Revista GEOgraphia*, Vol. 17, N° 34. Universidade Federal Fluminense. Pp. 09-38.
- (2016) "Ecología Política de los regímenes extractivistas. De reconfiguraciones imperiales y re-existencias decoloniales en Nuestra América. *Revista Bajo el Volcán*, vol. 15, N° 23, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 11-51.
- (2017) "Extractivismo minero y fractura sociometabólica. El caso de Minera Alumbreira Ltd., a veinte años de explotación". (En colaboración con Leonardo Rossi) *RevlISE | Vol 10 Año 10*, UNSJ. pp. 273-286
- (2020) "La minería colonial y las raíces del Capitaloceno: *Habitus* extractivista y mineralización de la condición humana". *Ambientes, Revista de Geografía e Ecología Política*, Volume 2, Número 1, 2020, pp. 65-97
- Maya Restrepo, A. (1993). *Las Brujas de Zaragoza: un caso de resistencia y cimarronaje cultural en las minas de Antioquia (1619-1622)*. En A. Ulloa, *Contribución Africana a la cultura de las Américas. Memorias del coloquio contribución africana a la cultura de las Américas* (págs. 255-266). Bogotá: Proyecto Biopacífico; Instituto Colombiano de Antropología; Colcultura.
- Maya Restrepo, A., & Cristancho, R. (2015). *¡Mandinga sea! Africa en Antioquia*. Medellín: Ediciones Uniandes.
- Múnera López, L. F. (2018). *El puente de occidente y la integración de Antioquia*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Minas.
- Ortiz Mesa, L. J. (2008). *Antioquia durante la federación 1850-1885. Anuario Historia Regional Y De Las Fronteras*, 1-22.
- Polanyi, K. (2007) *La Gran Transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Porto Goncalves, C. (2002) "Da Geografia às Geo-Grafias. Um mundo em busca de novas territorialidades". En *La guerra infinita. Hegemonía y terror mundial*, Sader, E. y Ceceña, A. (Orgs.). Buenos Aires: Clacso.

- (2006) "A Reinvenção dos Territórios: a experiência latino-americana e caribenha". En *Los desafíos de las emancipaciones en un contexto militarizado*, Ceceña, Ana E., (Coord.). Buenos Aires: Clacso.
- Posada Mazo, E. (2021). Dialogo sobre el puente Pescadero. (A. Martínez Vega, & H. Machado Aráoz, Entrevistadores)
- Rist, G. (1996) *Le développement. Histoire d'une croyance occidentale*. París: Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2018). *Un mundo Chíxi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sacher, W. (2016) "La fractura metabólica de J.B. Foster: ¿qué aportes para una teoría ecomarxista?". En *Actual Marx Intervenciones* N°19. PP. 33-60.
- Santos, M. (1996) *De la Totalidad al Lugar*. Oikos-Tau, Barcelona.
- Shiva, V. (2003). *Las Guerras del Agua. Privatización, contaminación y lucro*. México: Siglo XXI.
- Souza Santos, B. (2009) *Una epistemología del Sur*. Clacso, Siglo XXI, México.
- Tamayo Belda, A. & Carrasco Vintimilla (2020) "Corrientes que convergen: el debate teórico sobre el agua. Entrevistas a Aziza Akhmouch, Jamie Linton, Naho Mirumachi y Mark Zeitoun", *Relaciones Internacionales*, n° 45, pp. 15-30.
- Tsing, A. (2011). La naturaleza en construcción. En L. Montenegro Martínez, *Cultura y Naturaleza* (págs. 195-226). Bogotá: Jardín Botánico de Bogotá, José Celestino Mutis.
- (2017) The Buck, the Bull, and the Dream of the Stag: Some unexpected weeds of the Anthropocene. *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society*, 42(1), 3–21. Retrieved from <https://journal.fi/suomenantropologi/article/view/65084>
- (2019) *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasilia: Mil Folhas.
- Vargas & Piñeyro (2005) *El hidroscoopio*. Montevideo: PNUMA.
- West C., R. (1972). *La minería de aluvión en Colombia durante el periodo colonial*. (J. O. Melo, Trad.) Bogotá: Imprenta Nacional.
- Woster, D. (2008) *Transformaciones de la Tierra*. Montevideo: Coscoroba.

Zavaleta Mercado (1982) "Problemas de la determinación dependiente y la forma primordial". En Bruna, S. et Alt. (Ed.) *América Latina: desarrollo y perspectivas democráticas*. San José de Costa Rica: FLACSO.

Referencias

* Integrante de AMARU (Mujeres defensoras del Agua), adherida al Movimiento Ríos Vivos y Becaria doctoral Colectivo de Investigación de Ecología Política del Sur (IRES-CONICET).

** Cañonera, barequera y tejedora, integrante de AMARU y del Movimiento Ríos Vivos.

*** Colectivo de Investigación de Ecología Política del Sur – Instituto Regional de Estudios Socioculturales (IRES – CONICET – UNCA).

¹ Bejuco es una sarmentosa y trepadora, propia de regiones tropicales de tallos largos, delgados y flexibles que se utilizan en la elaboración de tejidos de cestería y fabricación de muebles y cuerdas.

² La gran presa de Asuan, construida sobre el Nilo entre 1959 y 1970, fue una de las primeras y más emblemáticas de una larga sucesión de mega-obras. Le siguieron la represa de Akosombo, en Ghana, bajo la presidencia de Kwame Nkrumah; luego, las de Kariba y de Cabora Bassa, en África del Sur. En la India, tres de las más grandes hidroeléctricas hoy existentes (Koyna, Srisaillam y Sarda Sarovar) se construyeron en esa época.

³ Actualmente, tres de las cinco presas más grandes del mundo se localizan en la región: Itaipú (14.000 MW, Brasil), Simón Bolívar (10.000 MW, Venezuela) y Tucuruí (8.370 MW, Brasil).

⁴ A Julio de 2021, el gerente de Empresas Públicas de Medellín (EPM), Jorge Andrés Carrillo Cardoso dijo: "El proyecto va de acuerdo al cronograma, se va a terminar y tendrá capacidad de generación de 2.400 megavatios (MW). Entrará en operación en junio de 2022, con la primera unidad de operación". Consultado en <https://www.semana.com/nacion/articulo/hidroituango-vuelve-a-niveles-que-tenia-antes-de-la-contingencia-anuncia-alcalde-daniel-quintero/202151/>

⁵ La dieta se vinculaba al maíz, arroz y frijol. Usaron dos técnicas de cultivo de maíz: 1. la técnica arrojada/disperso; luego se hacía una selección de las plántulas. 2. el barbecho (rastreo), que resulta del abandono del terreno; luego se ponen las semillas a estaca y se hace pajareo del maíz.

⁶ En el bosque, como parte del cuidado y fertilidad de la tierra, se hacían dos cosechas de maíz en un mismo terreno. Luego se abandonaba por tres o cuatro años y se buscaba un nuevo espacio para iniciar un nuevo cultivo.

⁷ Se evidencia autosuficiencia en la alimentación (maíz, frijoles, arroz, arracha, ahuyama, piña, tres especies de aguacate, rascaderas, batata y ñame. Extensiones de frutales y raíces) y cultivos extensos de algodón y fique para la elaboración textil. Estas producciones estaban a cargo del cacique Cuerquia, donde se ubicaban las plantaciones. Entre Espíritu Santo y Valdivia se explotaba el oro por los miembros del cacicazgo Taqueburi, población que desarrolló la técnica del canalón. Los recursos del bosque y la pesca eran explotados especialmente a lo largo del río Siritabe. También se dedicaban a la caza y la recolección de fibras naturales. La pesca era para intercambio con comunidades del noroccidente. A las mantas las intercambiaban principalmente con poblaciones Catia. El único alimento que no poseían era la sal. La población Tachami era la que condicionaba el ingreso de la sal para los Nutabe (Duque & Espinosa, 1994).

⁸ Durante las traslaciones y modificaciones habitacionales hacia las cuencas bajas del río Cauca y Nechí, en función del centro poblacional de Cáceres, fundado por Gaspar de Rodas, y cercano a las minas y estancias de cultivo, se produjo la mayor reducción de indígenas de la zona. Una segunda reducción fue en 1622, cuando fueron trasladados al resguardo San Pedro.

⁹ Ver Salazar, Wither Amalia. Resguardos en Antioquia. Crisis y desintegración. 1780-1850. Tesis de grado. Universidad de Antioquia Departamento de Historia. Medellín, 1994.

¹⁰ En su informe final sobre el puente Pescadero, la empresa señala: "En la década de 1840, habiendo el Gobernador de la Provincia de Antioquia fomentado la colonización antioqueña del Norte, poniendo a disposición 9.000 fanegadas de tierras baldías en Ituango (Correa Montoya, 1997:6), llegaron nuevos colonos a este territorio provenientes en su mayoría del Occidente, pero también del Norte y del Suroeste de la región, con apellidos tales (...). A partir de 1850 hay registro de "indios salvajes" de apellidos Domicó, Carupia, Utrabia, Sapia, Bailarín y Jumí (Libro 1 Bautismos Ituango 1848-1860) que también aparecen en los primeros registros parroquiales de Frontino. (...)

Les tocó a estas generaciones de 1840 y 1850 la creación de la “Nueva Población de Ituango” o Distrito de Ituango, según aparece en documentos oficiales de entonces, y el establecimiento de la cabecera urbana en su emplazamiento actual (Martínez, 1985:9; Correa Montoya, 1992: 9; 1997: 12)” (Herrera Correa & Tejada Holguin, 2018).

¹¹ Rutas del conflicto. Centro Nacional de Memoria Histórica. La masacre del Aro. “Ruta a la Memoria - octubre de 1997 (Masacre de El Aro)” <https://www.youtube.com/watch?v=thx2RPjMCiE&t=7s>


¹² Se refiere al Coliseo, donde fueron “refugiados” tras la “contingencia” de mayo de 2018 y donde fueron conminados a subsistir durante un año.

¹³ El profesor Porto Goncalves nos advertía de la diferencia geopolítica que involucra la noción misma de *acumulación primitiva*, considerándola como la forma predominante en las zonas coloniales, en oposición a la “acumulación civilizada” -esa, de las formas puras de la coerción económica, de las manos invisibles y “limpias” del mercado, que no necesitan mancharse de sangre- que suele prosperar en los centros imperiales.

¹⁴ Estas conexiones vitales configuran el *modo genérico de producción social de la vida humana*, en tanto la vida social humana sólo emerge como producto de los continuos y sistemáticos flujos de intercambios de materia y energía (trabajo y nutrientes) que vinculan y conectan en relaciones de inter-dependencia existencial, a los organismos humanos (con-)vivos con el resto de seres, procesos y fenómenos que conforman la Biósfera terrestre.

Fecha de recepción: 08 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre 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.



Construir mundos paralelos. Experiencias de representación y materialidad creativa para la restauración de zonas degradadas.

Building parallel words. Experience of creative representation and materialities for the restoration of degraded areas.

Resumen

En Chile, la irreversible degradación socioambiental de cinco zonas de sacrificio es el legado de políticas neoliberales de industrialización irresponsable y primarización de la economía. El extractivismo agresivo que sufren dichas zonas, desconoce y abate valores y estilos de vida distintos al del modelo de desarrollo dominante. Las poblaciones locales en resistencia han encontrado en acciones artísticas, como murales, música y *performance*, una vía de reconocimiento y restauración, que hasta la fecha ha sido poco teorizada.

Nuestro objetivo es, pues, analizar las expresiones artísticas como promotoras de valores relacionales hacia la restauración de zonas degradadas por la acumulación de capital transnacional. Empíricamente, estudiamos la Zona de Sacrificio Quintero y Puchuncaví (ZSQP), en la Región de Valparaíso. En la ZSQP, la contaminación no solo afectó el sustento a las economías tradicionales (pesca y agricultura), sino que también devaluó la historia local, la identidad y prácticas tradicionales, y el tejido social. Tras analizar 35 entrevistas realizadas a activistas y artistas en la ZSQP, examinamos dos aspectos transformadores de las prácticas artísticas: el potencial de la representación artística y, por otro lado, la experiencia del acto creativo.

Los resultados muestran que mediante la experiencia del arte se promueve valores degradados por el desarrollo industrial, especialmente la memoria, la identidad y la cohesión social. La dimensión material del arte restaura espacios y relaciones, al *situar* cuerpos e imaginarios invisibilizados por el desarrollo industrial. En conclusión, destacamos que el potencial relacional del arte se encuentra en la experiencia tanto de su contenido como de su contexto. Contribuimos así tanto a la literatura sobre arte comprometido con la crisis socioambiental, como a teorías sobre transformación de zonas degradadas.

Palabras clave: Zona de sacrificio; valores relacionales; prácticas artísticas

Abstract

In Chile, the irreversible socio-environmental degradation of five "sacrifice zones" is the legacy of neoliberal policies of irresponsible industrialization and firstization of the economy. The aggressive extractivism suffered by these areas, ignores and demolishes values and lifestyles different from the dominant development model. Local populations in resistance have found in artistic actions, such as murals, music and *performance*, a way of recognition and restoration, which to date has been little theorized.

Our aim is, therefore, to analyze artistic expressions as promoters of relational values towards the restoration of areas degraded by the accumulation of transnational capital. Empirically, we study the Quintero and Puchuncaví Sacrifice Zone (ZSQP), in the Valparaíso Region. In the ZSQP, pollution not only affected the livelihoods of traditional economies (fishing and agriculture), but also devalued local history, traditional identity and practices, and the social fabric. After analyzing 35 interviews with activists and artists in the ZSQP, we examine two transformative aspects of the artistic practices: the potential of artistic representation and, on the other hand, the experience of the creative act.

The results show that through the experience of artistic actions, values degraded by industrial development are promoted, especially memory, identity and social cohesion. The material dimension of art restores spaces and relationships, by placing bodies and imaginaries made invisible by industrial development. In conclusion, we highlight that the relational potential in the experience of both its content and its context. In this way we contribute both to the literature on art committed to the socio-environmental crisis, as well as to theories on the transformation of degraded areas.

Key words: Sacrifice zone; relational values; artistic practices

Introducción: desarrollo industrial, crisis y arte

En Chile, en 2019, el presidente Sebastián Piñera prometió acabar con la dependencia energética en el carbón para el 2050 (DW, 2019). Sin embargo, el país cuenta todavía con 28 centrales termoeléctricas ubicadas en las cinco áreas más degradadas del territorio, conocidas como zonas de sacrificio. Desde 1980, las políticas neoliberales iniciaron una articulación territorial en torno al desarrollo industrial y la explotación de los recursos naturales chilenos. Las industrias contaminantes se instalaron entonces en zonas rurales, exentas de regulación por parte de las autoridades estatales (Espinoza; Ramírez; Ferrando; Álvarez, 2015), dando paso al surgimiento de las zonas de sacrificio.

Una zona de sacrificio es un área geográfica donde el desarrollo industrial devasta el territorio, hasta el punto de perjudicar el pleno ejercicio de los derechos fundamentales

de las comunidades (por lo general, poblaciones de bajos ingresos), incluido el derecho a la vida, la salud, la educación, el trabajo, la alimentación y la vivienda (TERRAM, 2019; Valenzuela-Fuentes, Alarcón-Barrueto, y Torres-Salinas, 2021). La ubicación de instalaciones contaminantes allí legitima y reproduce la contaminación y el abandono, de manera que estos lugares caen en el olvido (Walker, 2009). Tanto es así, que la actividad industrial acaba depredando las identidades y la cultura tradicional del territorio (OCMAL, 2015; Urkidi y Walter, 2011). Además, el deterioro de las actividades productivas históricas perjudica la subsistencia de las poblaciones locales, así como la memoria colectiva, las identidades territoriales y comunitarias, y el tejido social (Hormazábal, Vergara, y Maino, 2020).

Por lo tanto, el reconocimiento de las culturas tradicionales y las identidades locales son fundamentales para la gestión sostenible del territorio y la subsistencia de la población (Del Bene, Scheidel, y Temper, 2018). Ante los discursos de mercantilización de la naturaleza y la instrumentalización de sus servicios es fundamental poner el foco en los valores no materiales asociados al ecosistema humano, denominados como valores relacionales (por ejemplo, las identidades territoriales y comunitarias, la memoria colectiva y el tejido social) (Chan et al., 2016). La noción de “ecologismo de los pobres” (Martínez-Alier, 2002) refleja, precisamente, la lucha de los pueblos indígenas, agricultores, pescadores y mujeres alrededor del planeta por preservar valores y prácticas culturales que están mediadas por la interacción con el medio ambiente.

La industrialización de las áreas rurales no solo resulta en pérdida de biodiversidad e impactos en la salud, sino que también socava las conexiones significativas entre los seres humanos y su interacción con lo no-humano (Riechers, Balázs, Betz, Jiren, y Fischer, 2020). Estos “valores relacionales” ya se han estudiado en conexión con la restauración de paisajes degradados, destacando su fuerte potencial en las transformaciones hacia la sostenibilidad y la justicia (Chapman, Satterfield, y Chan, 2019; Riechers, Henkel, Engbers, y Fischer, 2019). No obstante, existen pocos trabajos que se enfoquen de manera específica en los valores relacionales, por lo que cabe cuestionar qué acciones concretas provocan el estímulo de los valores relacionales que restauran social y materialmente un territorio degradado.

Las poblaciones locales en zonas afectadas por presiones ambientales usan a menudo acciones creativas como pancartas, murales, cantos y danzas para expresar su descontento al tiempo que reivindican su identidad y valores (Sanz y Rodríguez-Labajos, 2021). En este sentido, cabe destacar que el arte contemporáneo no solo tiene potencial estético y representativo, sino que su creación y ejecución también generan efectos

relacionales (Bishop, 2006; Bourriaud, 2002). Sin embargo, se ha prestado relativamente poca atención al arte como mediador de interacciones con el medio ambiente, especialmente en el marco de la restauración de paisajes degradados. De ahí la pregunta que articula la presente investigación: ¿Cómo representan las acciones artísticas las relaciones entre seres humanos y medioambiente? ¿Cómo las mejoran y cómo las incentivan?

Para responder esta pregunta, el artículo parte de una revisión a los procesos de erosión de los valores relacionales en las zonas de sacrificio, a nivel conceptual. A continuación, se propone el arte como vía para la restauración de dichos valores, revisando investigaciones que revelan su potencial para representarlos y activarlos a través de la experiencia. El análisis de las prácticas artísticas alrededor de la zona de sacrificio en Quintero y Puchuncaví, en Valparaíso buscará examinar ambos aspectos, representación y experiencia de los valores relacionales. Finalmente, el artículo señala qué características específicas del arte contribuyen a restaurar zonas degradadas por el desarrollo industrial.

Zonas de sacrificio: crisis de las relaciones entre seres humanos y medioambiente

En enero de 2015, el término zona de sacrificio entró en el debate público en Chile cuando colectivos de cinco grandes centros industriales (Husaco, Coronel, Quintero, Puchuncaví y Tocopilla) iniciaron una campaña dirigida al Gobierno central en contra de la crisis socioambiental que afecta a sus comunidades. El término se utilizó por primera vez en Estados Unidos durante la Guerra Fría para referirse a los territorios ambientalmente destruidos debido a la producción y experimentación nuclear (Scott, 2016). En América Latina, este alude a la expropiación y depredación de los bienes comunes por el extractivismo, y al despojo y desplazamiento acelerado de las comunidades locales de sus territorios (Gudynas, 2013).

En Chile, el capital extranjero lidera la expansión de la producción energética del país desde 1990. Las transformaciones necesarias para servir al modelo de economía extractivista sacrificaron espacial y socioculturalmente determinados lugares (García, 2016). Además, estos lugares perpetúan la injusticia ambiental ya que las zonas adyacentes a industrias contaminantes suelen estar habitadas por personas de bajos ingresos (Agyeman, Schlosberg, Craven, y Matthews, 2016). Gobiernos locales, organizaciones de la sociedad civil y activistas independientes se oponen a este modelo de producción y uso de la tierra por sus impactos socioambientales y, a menudo, protestan por la falta de reconocimiento de los estilos de vida distintos al dominante (Svampa y Viale, 2014). Las zonas de sacrificio son un ejemplo de cómo los lenguajes de valoración de las

comunidades indígenas y locales en América Latina son silenciados tras decisiones productivas de élites económicas o políticas (Martínez Alier, 2007).

El área seleccionada para esta investigación es un claro ejemplo: La Zona de Sacrificio Quintero-Puchuncaví (SZQP en adelante) afecta a dos municipios de la Bahía Quintero-Puchuncaví en la Región de Valparaíso. La industrialización de esta región se inició en 1964 con la instalación de una estación de fundición y refinería de cobre por parte de la Empresa Nacional de Minería (ENAMI). La zona alberga más de 17 instalaciones industriales, que incluyen plantas termoeléctricas, industrias petroquímicas y de refinación de petróleo, empresas de procesamiento de productos químicos, terminales de gas y una planta de procesamiento de cobre. El complejo termoeléctrico Ventanas, cuenta con cuatro unidades generadoras, de las que funcionan tres y posee una capacidad de 885 MW que se venden a empresas distribuidoras (Emol, 2013).

No sorprende que los polígonos industriales en las zonas de sacrificio se hayan denominado “no-lugares” (Hormazábal et al., 2020). Siguiendo la definición de Augé, (1993, p.83), los no-lugares son “espacios que no pueden definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico”. En la ZSQP, la contaminación afectó el territorio al punto de devaluar la historia local, la identidad y las prácticas sociales co-creadas con el espacio (Lefebvre, 1991). Quintero-Puchuncaví, así como otras zonas de sacrificio, se han convertido en no-lugares donde la memoria y los valores relacionales se desvanecieron; el tejido social se deterioró y los vecinos adolecen de la falta de arraigo e identidad local (Tironi y Rodríguez-Giralt, 2017, p.92), además de los problemas de salud provocados por la contaminación industrial (Osses, 2018).

La repercusión política de estos lugares va mucho más allá de lo intangible de la contaminación, ya que la contaminación del aire se convierte en una extensión de los mecanismos de control del poder para decidir sobre la vida de las comunidades (Foucault, 1975). El acceso al espacio público se ve interrumpido regularmente por alertas de contaminación. La restricción sanitaria a los espacios públicos por COVID-19 intensificó esta disrupción, ya que las horas de circulación libre coinciden con el pico diario de contaminación (Mennickent, 2021). Este ejemplo revela el carácter político de los no-lugares, ya que su existencia sirve a los intereses de poderosos actores económicos (Augé, 1993).

En este contexto de deterioro continuo de la conciencia colectiva, surgen nuevas identidades que oscilan entre el sufrimiento cotidiano y la resistencia (Hormazábal et al., 2020; Little, 2017). Paralelamente, el cuidado –expresado como autocuidado y como apoyo

mutuo— se erige en una forma de conocer y actuar sobre los cuerpos y entornos dañados (Tironi y Rodríguez-Giralt, 2017).

Según la literatura, actividades como la pesca, la jardinería y la observación de aves han demostrado ser una vía para el ejercicio del cuidado, y el desarrollo del conocimiento (tanto del entorno como de otros cohabitantes); lo mismo pasa con otras actividades grupales de juego y celebración colectiva (Chan et al., 2016). La identidad cultural, la cohesión social y el sentido de pertenencia son los valores relacionales registrados más erosionados por la simplificación y erosión del paisaje (Hanaček, Langemeyer, Bileva, y Rodríguez-Labajos, 2021; Riechers et al., 2020) y el desarrollo industrial (Hormazábal et al., 2020).

En este contexto, las prácticas artísticas son precursoras de identidad (Jenkins, 2010), cuidados (Barros, 2020), conocimiento local (Rodríguez-Labajos, Saavedra-Díaz, y Botto-Barrios, 2021) y agencia (Molina Barea, 2018). El arte se ha utilizado en conflictos ambientales como una forma de visibilizar los conflictos, crear símbolos comunes, ocupar y co-crear el espacio público con acciones de resistencia (Serafini, 2018).

Todo ello refuerza nuestra motivación para indagar si el arte reconstruye ciertos valores relacionales y, en consecuencia, restaura paisajes degradados. Y si así fuera, ¿qué es lo que hace al arte una vía idónea para ello? En la literatura, el potencial de tales acciones creativas tiene al menos dos componentes que exploramos en la siguiente sección: por un lado, el potencial de la representación artística y, por otro lado, la experiencia del acto creativo.

Valores relacionales y su representación artística

El reconocimiento del espacio como un producto social y la concepción Lefebvriana del “espacio vivido” es clave para entender el valor relacional de la representación artística. Concretamente, la tesis de la “producción del espacio” de Lefebvre enfatiza la interrelación entre el espacio percibido, el espacio concebido, y el espacio vivido (Lefebvre, 1991). En este artículo nos centramos en el espacio vivido definido a través del “espacio de representación”. Para Lefebvre los espacios de representación son todas las invenciones mentales y simbólicas (incluidos códigos, discursos, signos, paisajes, imaginarios, espacios simbólicos, pinturas) que configuran nuevos significados para las prácticas y objetos que componen el espacio (Lefebvre, 1991). A su vez, los significados construidos a través de la imaginación son una fuerza de producción del espacio (Harvey citado en Clarke, 1991). Por lo tanto, las prácticas artísticas y estéticas pueden impulsar acciones políticas, sociales y económicas.

En particular, las representaciones visuales de hechos históricos activan respuestas emocionales, como sucedió con el famoso cuadro de Pablo Picasso, *Guernica*, que se convirtió en una imagen icónica que influencia las percepciones públicas y políticas de la guerra (Bleiker, 2018). De manera similar, las Arpilleras, textiles confeccionados por mujeres durante el régimen de Augusto Pinochet en Chile, denunciaban a través de bordados en telas recicladas las violaciones de los derechos humanos, y reivindicaban así la memoria de los desaparecidos (Adams, 2013; Boldt y White, 2011).

Por otro lado, el teatro del oprimido, una práctica sistematizada por el brasileño Augusto Boal, ha demostrado ser una herramienta para que comunidades afectadas por contaminación industrial expresen emociones, como la resignación y la apatía, a través de representaciones de figuras corporales y expresiones faciales (Sullivan et al., 2008). Las artes comunitarias contra el *fracking* en la Patagonia Argentina, como el muralismo o las radios comunitarias, representan asimismo las narrativas locales en defensa de los bienes comunes y contra esta práctica a través de elementos simbólicos; en consecuencia, las artes se consideran “formas simbólicas, relacionales y materiales de resistencia cultural” (Serafini, 2018, p.10).

Además de la representación artística, algunos elementos del entorno simbolizan en sí mismos ciertos valores inmateriales de las comunidades. Por ejemplo, árboles considerados como sagrados representan historias colectivas y vinculación con antepasados (Chan et al., 2016; Eriksen y Ballard, 2020); o alimentos locales como las patatas o la miel en Alemania son elementos simbólicos de identidad local (Riechers, Martín-López, y Fischer, 2021). Sin embargo, el análisis del contenido de las expresiones artísticas como fuente de información sobre valores relacionales rara vez va más allá de su reconocimiento.

Entonces, ¿qué tipo de contenido artístico representa mejor las relaciones entre los seres humanos y el medioambiente? Responder esta pregunta es urgente desde una perspectiva de justicia ambiental. Al fin y al cabo, la representación es fundamental para superar la falta de reconocimiento de ciertas identidades y territorios (Walker, 2009).

Experiencia artística y desarrollo de relaciones y vínculos

Según ciertas teorías, el potencial transformador del activismo artístico (urbano), por ejemplo, canciones, intervenciones arquitectónicas y *performances* callejeras, no proviene tanto de los símbolos que proyectan y generan sino de su carácter efímero y “ordinario”. Tal carácter trastoca “la materialidad y las realidades urbanas cotidianas” (Mekdjian, 2018, p.40) y crea condiciones para el cambio político.

Cuando las manifestaciones políticas incluyen acciones artísticas como el canto, las batucadas y la danza, los activistas ocupan físicamente el espacio. Así, crean condiciones alternativas en las que “se pueden imaginar mundos y prefigurar utopías políticas a través de la experiencia vivida” (Tinius y Flynn, 2015, p.90). Las acciones artísticas forjan nuevas identidades, solidaridad afectiva, y agencia entre los participantes. Esto ayuda a sostener los movimientos y su visión del cambio (Prentki, 2017). De manera similar, las acciones o *performances* de colectivos feministas como Las Tesis en Chile son *prefigurativas* –esto es, reflejan el futuro que desean través de sus prácticas–, al promulgar valores como la sororidad entre mujeres, la solidaridad y la colectividad (Serafini, 2020).

De hecho, los espacios de ocio como los festivales de música se consideran más productivos para romper el *status quo* que los métodos tradicionales de protesta (Sharpe, 2008). Ello obedece a que las actividades de ocio han demostrado servir como un espacio social de organización, diálogo, e identificación de los individuos con una intención común (Hemingway, 1999).

Las artes comunitarias, es decir, cualquier forma de arte que interacciona con la comunidad, han demostrado promover la salud mental en personas afectadas por desastres naturales, según estudios en la interacción de las ciencias sociales y las ciencias de la salud (Baumann, Merante, Sylvain-Holmgren, y Burke, 2021). Las intervenciones creativas, como los murales colectivos y el canto, fomentan la cohesión social y la solidaridad (Daisy Fancourt y Saoirse Finn, 2019; Tebes y Matlin, 2015), así como las conexiones entre las personas, el sentido de comunidad, la inclusión y el diálogo (Baumann et al., 2021). La geografía humana enfatiza el carácter físico y encarnado (“*embodied*”) de la creación artística participativa como mecanismo de intercambio intercultural (Askins y Pain, 2011).

Siendo así, es relevante analizar la experiencia de las iniciativas creativas en las luchas ambientales. Ello supliría un vacío de estudios que observen las prácticas artísticas como catalizadoras de valores relacionales, especialmente orientados a la restauración de paisajes degradados.

Un análisis empírico sobre las prácticas artísticas en la Zona de Sacrificio Quintero-Puchuncaví

Para responder a las preguntas que hemos ido planteando a lo largo de las secciones anteriores, se analizan las prácticas artísticas en la Zona de Sacrificio Quintero-Puchuncaví. La recopilación de datos se llevó a cabo a través de observación directa y entrevistas a activistas, artistas e investigadores, realizadas de enero a marzo del 2021.

Los datos obtenidos se sistematizaron en torno a dos grandes bloques correspondientes a las cualidades del arte planteadas (Cuadro 1).

Cuadro 1. Definición y clasificación de representación artística y experiencia artística.

Cualidad	Elemento analizado	Base de la clasificación
Representación artística	Elementos representativos de las piezas.	Parte de las descripciones del contenido de la pieza.
Experiencia artística	Información sobre el contexto de las piezas y prácticas artísticas.	Parte de las descripciones del proceso creativo, el propósito, el tiempo, el lugar y el efecto de la obra.

Puesto que la noción de valores relacionales es central en la investigación, es necesario establecer una clasificación operativa. Para ello, se procedió a una revisión de investigaciones en valores relacionales. Así, se estableció una clasificación basada en tres tipos de relaciones: humano-humano, humano-lugar, humano-tiempo. A continuación, propusimos nuestros propios términos en base a la definición de Riechers et al. (2020) de los valores relacionales: conexiones significativas entre los seres humanos y el medio ambiente.

Las piezas analizadas más populares, es decir, aquellas que la gente menciona con más frecuencia, son los murales (el 60% de los entrevistados los mencionó) y los murales colectivos en particular (mencionados por el 28,5% de los entrevistados). El 14,28% de los entrevistados mencionó el colectivo de arte callejero "Murales por la vida", lo que lo hace emblemático entre las obras revisadas. Asimismo, el 54,3% de los entrevistados menciona alguna expresión musical. En particular, el 51,43% nombran el colectivo de percusión "batuque Achelpeñ". El festival de música "Chile un solo territorio", es otro acontecimiento emblemático referido al conflicto, mencionado por el 28,57% de los entrevistados.

Representación artística, memoria y pertenencia

Las personas entrevistadas, artistas y activistas de Quintero-Puchuncaví, expresan la relevancia de la memoria y el apego al lugar a través de las representaciones de elementos locales y experiencias de vida: "Cuando nosotros pintamos el faro de Quintero, que es icono de la comuna, a ellos los identifica y verlo pintado para ellos es muy importante porque es lo que los hace sentir Quinterano, sentir parte de este lugar" (Muralista, comunicación personal, 8 de febrero de 2021).

En otras palabras, cuando las obras de arte (canciones, murales, performances, etc.) representan la biodiversidad local, la pesca y la agricultura, emociones en momentos históricos como picos de contaminación, muerte de seres queridos, o experiencias personales asociadas al deterioro de su territorio, contribuyen a una política estética, especialmente al representar las historias de pescadores, mujeres y niños. Esta política estética visibiliza una cultura, una historia e identidades invisibilizadas por el desarrollo industrial, lo que fomenta la memoria colectiva, y el sentido de la responsabilidad de proteger el territorio.

De forma similar, estas imágenes y recuerdos de las costumbres o los acontecimientos ocurridos activan valores relacionados con la herencia histórica, como el conocimiento local y la memoria. Esto, a su vez, conecta con un sentido de responsabilidad. En palabras de un entrevistado: “Entonces yo creo que si tú le tomas el valor a la historia, tú vas a quererlo, cuidarlo, defenderlo, respetarlo, valorarlo” (Mujer activista ambiental, comunicación personal, 8 de febrero de 2021).

Ciertas investigaciones sobre valores relacionales han demostrado la importancia de los valores inmateriales que se atribuyen al lugar y al conocimiento tradicional. Chapman et al. (2019) hablan sobre las conexiones de los agricultores con la historia, el pasado y la familia a través de la tierra y el paisaje. Por su parte, Peçanha Enqvist et al. (2018) revelan que los sentimientos de cuidado y los significados emocionales atribuidos a un lugar son el origen de acciones colectivas hacia la protección de ese lugar. Por lo tanto, la representación artística de elementos locales evoca vivencias emocionales atribuidas al lugar y la historia de ese lugar. Este vínculo emocional con el lugar es el motor de acciones que lo protegen y defienden frente a las amenazas industriales.

T.J. Demos, en su libro “Decolonizing Nature” (2016) analiza piezas artísticas que describen la estética de la política del cambio climático. En varias ocasiones, exalta las piezas que valoran la cultura local y sus amenazas, que representan identidades entre la resistencia y el sufrimiento, y valores inconmensurables adscritos al lugar. Tal es el caso, por ejemplo, de imágenes de los perjuicios que el cambio climático causa en las prácticas tradicionales de Siberia, o de la resistencia zapatista en México. Simultáneamente, Demos desafía el arte como mera representación de impactos y futuros catastróficos, ejemplificada en imágenes de las islas Maldivas bajo el agua. Reclama que este tipo de representaciones “silencian la resistencia de las voces alternativas” (Demos, 2016, p.81) y, por tanto, su aportación a las reflexiones sobre las causas globales del cambio climático es escasa.

La conexión entre política y estética ha estado presente en los discursos filosóficos desde el siglo pasado. Jacques Rancière explica que la estética es política porque tiene un

papel en la configuración sensorial de lo común, caracterizado por la definición del “Reparto de lo sensible” (2004). Por tanto, hay formas de arte que desafían la configuración actual de la política y redefinen lo común, visibilizan lo invisible y contribuyen a reparar el “vínculo social”. En sus palabras: “La política y el arte, como formas de conocimiento, construyen ‘ficciones’, es decir reordenamientos materiales de signos e imágenes, relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer” (Rancière, 2004, p.39).

Es necesario, pues, que las representaciones de vida a través de intervenciones artísticas trasciendan la visualización de impactos económicos e incluyan historias de vida y elementos locales que resisten esos impactos. Con ello, se restaura la relación del ser humano con el medio ambiente, y se propician cambios políticos.

Experiencia artística, proceso creativo e identidad



Imagen 1a. Mural homenaje a Alejandro Castro por el Colectivo Murales por la Vida en Quintero. Sanz, 2021



Imagen 1b. Mural fauna y flora nativa por el Colectivo Murales por la Vida en Quintero. Sanz, 2021

En las entrevistas realizadas sobre las expresiones artísticas en la ZSQP, la “identidad” fue el valor relacional más mencionado. En concreto, los entrevistados asocian frecuentemente la identidad a los “procesos creativos”. Valores relacionados con identidad también parecen activarse y representarse a través de elementos locales. Los murales del colectivo “Murales por la vida” son un buen ejemplo de la apelación a la identidad colectiva a través de ciertas representaciones del arte (Imagen 1a y 1b). Estos murales, que aluden

a la biodiversidad local (Imagen 1b) y a la memoria colectiva (Imagen 1a), son el resultado de iniciativas en las que las decisiones sobre el contenido se tomaron colectivamente. Cuando los residentes participan en la creación de una pieza artística o en la organización de eventos, construyen un lugar de encuentro en torno a una identidad colectiva, y se sienten parte de un proceso. Así, pues, surge una oportunidad para generar nuevas relaciones y construir redes de apoyo entre la comunidad. Un(a) entrevistado(a) expresa cómo tales interacciones le revelaron: “Hacer arte significa sociabilizar, construir comunidad. Hacer arte en colectivo es eso, hacer comunidad” (Mujer activista ambiental, comunicación personal, 7 de marzo de 2021).

Asimismo, según los y las entrevistadas, la experiencia de los procesos creativos potencia valores relacionados con la “reciprocidad”. Es decir, los procesos creativos colectivos facilitan las relaciones humanas que conducen a la solidaridad, el apoyo mutuo y la conversación. Por ejemplo, el festival “Chile, un solo territorio” fue un espacio de encuentro concreto que creó oportunidades para generar sentimientos de apoyo y colectividad entre los organizadores y los participantes.

La identidad y la reciprocidad que fomenta la experiencia artística es especialmente oportuna para incentivar el apoyo de gente no-movilizada, por ejemplo, niños y personas de la tercera edad. En este caso, las artes son un marco excepcional para promover redes de activistas. Hablando de nuevo sobre los murales colectivos, un entrevistado destacó: “El arte permite hasta hacer participar a personas que no pueden hacer de otra forma directa o confrontacional” (Dirigente comunitario, comunicación personal, 3 de febrero de 2021).

Al hablar de identidad, la ecología política apunta al impacto desigual de la degradación ambiental en ellas. Algunas, especialmente las identidades indígenas, campesinas y racializadas, se ven más afectadas que otras (Merlinsky y Latta, 2012). En este sentido, las teorías sobre justicia ambiental apuntan a la necesidad de reconocimiento y participación efectiva de perspectivas excluidas debido a inequidades económicas o sociales (Schlosberg, 2007). Nuestros resultados muestran que la experiencia de hacer arte es una experiencia de identidad colectiva y esto contribuye a las nociones de reconocimiento y participación de las identidades marginadas.

A pesar de la relevancia de la identidad en los conflictos ambientales, el énfasis de la identidad como un valor relacional que se activa a través de la experiencia artística está relativamente ausente de la literatura ambiental. Una excepción notable es Paula Serafini que, a través de varias investigaciones (Newsinger y Serafini, 2019; Serafini, 2015, 2018), subraya la centralidad de esto en la acción colectiva. Serafini estudia conflictos

relacionados con *fracking* en la Patagonia Argentina y el rol que las artes comunitarias ejercen para promover la participación y el intercambio de conocimientos (Serafini, 2018).

En nuestro caso, la experiencia de la participación en procesos creativos también incentiva la identidad colectiva. Sin embargo, advertimos la relevancia de los elementos representados, ya que forman parte de la experiencia artística misma, siguiendo la propuesta de Escobar en la necesidad de evitar despegar la forma del contenido, o lo estético de lo poético, para el correcto análisis del arte popular. Según las entrevistas, la experiencia de la representación de valores locales y memoria histórica es más efectiva, a la hora de incentivar la identidad colectiva, que las representaciones de los impactos de la industria. Esto es especialmente relevante en el contexto de las zonas de sacrificio, como un no-lugar disociado de la identidad local. Por otro lado, la comunicación de la identidad colectiva a través del arte contribuye a su reconocimiento, y a la validación y visibilización de ideas y valores menospreciados por el desarrollo económico. Por lo tanto, el arte activista ejerce un rol importante en representar e incentivar identidad y memoria y prácticas que contribuyen a la recuperación territorial.

Esto es consistente con las teorías del arte participativo de Claire Bishop (2006). Estas afirman que, ante la crisis de lugar y comunidad, el propósito del arte participativo es restaurar el vínculo social a través de una “elaboración colectiva de significados” (2006, p.13). Efectivamente, cuando artistas, activistas y vecinos de la ZSQP participan en la elaboración de las piezas que representan su comunidad (o el recuerdo de una comunidad en el pasado hoy amenazada) y sus peticiones, se reconstruye colectivamente la identidad comunitaria degradada. En línea de lo anotado también por Bishop (2006), la experiencia de una obra de arte empodera y activa a los participantes, que pasan de ser víctimas a ser agentes de transformación.

Arte, médium, objeto y cuerpo-sujeto

Además de la representación y el proceso creativo, las prácticas artísticas en ZSQP revelan que el espacio-tiempo donde la pieza artística se desarrolla es una de sus cualidades más relacionales. Su importancia, tiene que ver con la cualidad del arte de transportar mensajes de un espacio-tiempo a otros. Por ejemplo, cada vez que se ejecuta una canción popular en un determinado momento y lugar, se crean diferentes experiencias de esa canción que tienen que ver con el espacio-tiempo específico donde se reproduce, y eso tiene un impacto relacional. Por lo tanto, el espacio-tiempo donde la pieza artística se desarrolla, a la que hemos denominado materialidad, es una cualidad del arte percibida a través de la experiencia. De acuerdo con nuestro análisis de las entrevistas, la

materialidad es la segunda característica más relacional del arte, después del proceso creativo. La relevancia del espacio-tiempo del proceso artístico es evidente, ya que la mayoría de las piezas descritas por los entrevistados se crearon como reacción a un episodio de contaminación en 2018 que dejó a varias personas y niños hospitalizados. Asimismo, la mayoría de las prácticas artísticas tienen lugar en el espacio público. Lógicamente, ello influye en el tipo de valores relacionales que estimulan se oriente a lo colectivo.

El arte, y la música en particular, tiene la cualidad de poder ser activado en diferentes lugares y épocas y, por lo tanto, se convierte en un canal para valorar y comunicar la cultura y la historia. Un entrevistado afirma: “Un incentivo para mí como música es poder llevar esto a la gente en otras localidades que no conocen la validez de este lugar” (Cantautora, comunicación personal, 16 de febrero de 2021).

Si el arte resulta eficaz a la hora de incentivar relaciones humanas es gracias a su capacidad de contener mensajes y, a su vez, generar espacios que sobrepasan los límites de lo real. Las piezas artísticas son símbolos de apoyo y solidaridad del artista a los activistas y su lucha, que al tiempo generan espacios de encuentro y resistencia con efectos materiales y simbólicos en el territorio.

Cuando tú haces arte en la calle y haces activismo a base de actividades se junta más la gente que en una reunión. Cuando se sabe que la Batu está allá abajo, todos bajan a ver la Batu. Y entonces ahí es donde te centras en hacer entender a la gente que tenemos que luchar por una zona liberada de contaminación. (Integrante Consejo Consultivo de Salud, comunicación personal, 12 de febrero de 2021)



Imagen 2. Batuque Achelpeñ. (septiembre, 2018, con permiso).

Las prácticas artísticas en ZSQP crean espacios donde las personas se ven atraídas por el arte, se encuentran y ven a sus vecinos, como es el caso de los encuentros organizados por el Batuque Achelpeñ (Imagen 2). La presencia física de las personas en el espacio público genera nuevas relaciones y conversaciones. En consecuencia, se promueven valores relacionales como la reciprocidad a través de diálogos y sentimientos de solidaridad y apoyo mutuo. Bourriaud (2002) ya había destacado las exposiciones de arte como lugares que promueven “relaciones interhumanas”, diferentes y únicas, así como ritmos diferentes a los de la vida cotidiana. Nuestros resultados son consistentes con las teorías que señalan el rol del arte en la mejora de la comunicación. De manera destacada, se plantea que las acciones artísticas tienen un efecto relacional mayor en el espacio público, que en el espacio privado. Igualmente, se pone en valor, el efecto relacional de los eventos artísticos no profesionales e informales.

Los espacios relacionales artísticos en ZSQP contribuyen a una remodelación material del espacio común al reclamar el espacio público, frente a la privatización y mercantilización de los bienes comunes por parte de la actividad industrial. Blanc (2019), analiza la jardinería y las actividades comunitarias como activismo ambiental urbano y destaca su rol en la construcción colectiva del significado de los lugares frente a los procesos capitalistas de privatización. En ZSQP las experiencias corporales artísticas en el espacio público son una forma de transformar espacios industrializados y obsoletos en espacios materiales de resistencia y colectividad, donde la música y el baile generan cuidado, reciprocidad, memoria y responsabilidad.

En línea con las teorías del “derecho a la ciudad” (Lefebvre, 1991), activistas y artistas se reapropian de su ciudad a través de prácticas artísticas colectivas. Estas encarnan experiencias compartidas y representan valores, contribuyendo así a una producción colectiva del espacio público (Blanc, 2019). En lugares degradados como ZSQP, donde una gran infraestructura industrial recuerda permanentemente el predominio simbólico de los actores detrás de los intereses energéticos nacionales (Broto y Calvet, 2020), la producción del espacio colectivo es particularmente relevante. Por lo tanto, el arte ofrece un contrapunto físico del paisaje dominante, a través de imágenes y cuerpos de resistencia que invitan a relaciones alternativas con el medio ambiente.

Cabe destacar que las intervenciones artísticas del espacio público y protestas que implican la presencia del cuerpo son formas de resistencia corporeizadas con implicaciones estético-políticas. Tomamos como ejemplo el mandala humano de Mujeres en Resistencia en Zonas de Sacrificio junto con el colectivo de mujeres de MODATIMA (Movimiento de Defensa por el acceso al Agua, la Tierra y la Protección del Medioambiente,

Provincia de Petorca) (Imagen 3), en el cual se tumban en el suelo y bloquean la salida y entrada de camiones de las instalaciones industriales de Ventanas. Esta acción nos recuerda a las manifestaciones de las Madres en la Playa de Mayo en Buenos Aires, que además de transgredir las prohibiciones del estado de sitio, hacen visibles las desapariciones de los cuerpos de seres queridos a través de la aparición de sus propios cuerpos. En el caso de las zonas de sacrificio, la relevancia de los cuerpos en el espacio tiene un efecto particular cuando esos cuerpos son considerados "sacrificables" por el desarrollo industrial y el espacio público está limitado y controlado por la contaminación. En este contexto, la mera presencia de cuerpos de mujeres entrelazados enfrente de la industria es un acto encarnado de producción, resistencia y unidad.



Imagen 3. Mandala humano organizado por Movimiento de Defensa por el acceso al Agua, la Tierra y la Protección del Medioambiente (MODATIMA) y Mujeres en Resistencia en Zona de Sacrificio (MUZOSARE) en Ventanas, Puchuncaví. (enero, 2021, con permiso)

Según Maite Garbayo Maeztu (2016), la agencia del sujeto pasa necesariamente por la corporeidad. Las acciones que involucran la presencialidad perturban la vida cotidiana al plantear mensajes y cuerpos invisibilizados en el espacio, a la vez que empoderan esos cuerpos. Paulo Freire (1975), en su "pedagogía de los oprimidos", habla de la necesidad de la praxis para empoderar a los oprimidos y alentarlos a construir las imágenes del mundo que elegirían habitar. Cuando los activistas usan su cuerpo y crean imágenes materiales que defienden su tierra y patrimonio, se sumergen en la praxis de reclamar su "derecho a la ciudad". En este proceso, la agencia personal y grupal, y la esperanza, son fundamentales.

Conclusión: la restauración a través de experiencias de representación y materialidad.

El desarrollo industrial y su contaminación exagerada y desigual genera desiertos de identidad, memoria y vida. En consecuencia, las zonas de sacrificio son espacios a veces áridos de conexiones entre humanos y medio ambiente, pero fértiles para la acción. En este contexto, proponemos el arte como catalizador de valores dañados por la degradación ambiental local. Este artículo es el resultado de una investigación empírica acerca de los valores relacionales representados y vividos a través de las prácticas artísticas, así como el contenido, y contexto de las piezas artísticas generadas en un caso concreto.

Nuestra evidencia empírica descansa en las prácticas artísticas en la zona de sacrificio más tóxica de Chile, alimentada por termoeléctricas a carbón, en las localidades de Quintero y Puchuncaví, en la Región de Valparaíso. La mayoría de las obras analizadas fueron desarrolladas o tuvieron una alta participación de la población afectada, destacando la participación de niños y jóvenes, pescadores, mujeres y personas de la tercera edad, tanto en que muchas de las obras representaban sus identidades y costumbres, como en la participación directa en los procesos creativos. Nuestro análisis de las prácticas artísticas no es el de los efectos de una construcción hacia los de afuera (lo que sería la denuncia) sino más bien una construcción hacia adentro, es decir, hacia la reconstrucción del espacio común y lo relacional, y, por lo tanto, del paisaje. Ante la crisis de las conexiones entre humanos y medio ambiente, la representación de elementos e historias locales, la experiencia de los procesos creativos y la materialidad del arte han demostrado un gran potencial socioespacialmente restaurador.

En primer lugar, revelamos que valores como la memoria y la pertenencia se incentivan al representar elementos e historias locales, como en las pinturas de biodiversidad local o las canciones que hablan de recuerdos de experiencias de vida en ciertos paisajes. En segundo lugar, destacamos cómo experimentar procesos creativos, encuentros de personas para crear en común, potencia identidades colectivas e individuales. Por último, la materialidad del arte, es decir, su impacto en un espacio-tiempo específico y la habilidad de generar nuevos espacios materiales y simbólicos a través del cuerpo, estimula relaciones humanas, genera agencia y restaura así el espacio público. Por lo tanto, para entender el potencial relacional del arte, se debe considerar la experiencia tanto en su contenido como en su contexto.

En particular, cuando las expresiones artísticas visibilizan las historias y prácticas invisibilizadas por el desarrollo industrial, generan un discurso crítico encaminado al restablecimiento de la relación del ser humano con el medio ambiente. La participación en espacios artísticos permite a los residentes de la ZSQP restablecer lazos sociales, y

reconstruir colectivamente la identidad comunitaria degradada. En definitiva, los convierte en agentes de cambio. Frente a la perpetuación de las presiones ambientales, los espacios artísticos promueven experiencias de la vida cotidiana consistentes con el apoyo mutuo y la cohesión social. Ambos son factores esenciales de la agencia individual y colectiva hacia la transformación.

Si bien los resultados dependen en gran medida del contexto, la degradación de los valores relacionales se ha conectado ampliamente con las transformaciones ambientales provocadas por proyectos de desarrollo industrial y económico. Por lo tanto, se confirma que el arte, a través de la reconstrucción de ciertos valores relacionales, restaura paisajes degradados. En este marco, la teorización del potencial de las prácticas artísticas para representar y mejorar los valores relacionales debe considerarse como parte del conjunto más amplio de herramientas para la restauración socioambiental de estos paisajes.

Nuestra investigación demuestra que, si bien los valores relacionales tienden a ser inmateriales, mejoran a través de prácticas artísticas materiales con impacto espacial. El artículo contribuye a la investigación sobre geografía humana en lo relativo al efecto espacio-temporal de las prácticas artísticas en la restauración de espacios públicos. De esta manera contribuimos tanto a la literatura sobre arte comprometida con la crisis socioambiental, como a la teorización de la ecología política sobre la transformación de áreas degradadas.

Bibliografía

- Adams, J. (2013). *Art against dictatorship: Making and exporting arpilleras under Pinochet*. Austin: University of Texas Press.
- Agyeman, J., Schlosberg, D., Craven, L., y Matthews, C. (2016). Trends and Directions in Environmental Justice: From Inequity to Everyday Life, Community, and Just Sustainabilities. *Annual Review of Environment and Resources*, 41, 321-340. <https://doi.org/10.1146/annurev-environ-110615-090052>
- Askins, K., y Pain, R. (2011). Contact zones: participation, materiality, and the messiness of interaction. *Environment and Planning D: Society and Space*, 29, 803–821. <https://doi.org/10.1068/d11109>
- Augé, M. (1993). *Non-lieux. Introduction á une anthropologie de la surmodenité*. Le Seuil: La Librairie du XX siècle.
- Barros, M. J. (2020). Vengo (2014) by Ana Tijoux: Activism, decolonization and feminism. *Revista de Humanidades*, (41), 37-73.
- Baumann, S. E., Merante, M. M., Sylvain-Holmgren, M. A., y Burke, J. G. (2021). Exploring

- Community Art and Its Role in Promoting Health, Social Cohesion, and Community Resilience in the Aftermath of the 2015 Nepal Earthquake. *Health Promotion Practice*, 22, 111–121. <https://doi.org/10.1177/1524839921996083>
- Bishop, C. (Ed.) (2006). *Participation. (Documents of Contemporary Art)*. London: Whitechapel Gallery.
- Blanc, N. (2019). From ordinary environmentalism to the public environment: theoretical reflections based on French and European empirical research. *Ecology and Society*, 24(3). Recuperado de <https://www.ecologyandsociety.org/vol24/iss3/art33/>
- Bleiker, R. (Ed.). (2018). *Visual Global Politics* (1st ed.). Routledge. Recuperado de <https://doi.org/10.4324/9781315856506>
- Boldt, K., y White, T. J. (2011). Chilean Women and Democratization: Entering Politics through Resistance as Arpilleristas. *Asian Journal of Latin American Studies*, 24(2), 27-44.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Berlin: Sternberg Press.
- Broto, V. C., y Calvet, M. S. (2020). Sacrifice zones and the construction of urban energy landscapes in Concepcion, Chile. *Journal of Political Ecology*, 27(1), 279-299. <https://doi.org/10.2458/V27I1.23059>
- Chan, K. M. A., Balvanera, P., Benessaiah, K., Chapman, M., Díaz, S., Gómez-Baggethun, E., Gould, R., Hannahs, N., Jax, K., Klain, S., Luck, G. W., Martín-López, B., Muraca, B., Norton, B., Ott, K., Pascual, U., Satterfield, T., Tadaki, M., Taggart, J. and Turner, N. (2016). Why protect nature? Rethinking values and the environment. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 113(6), 1462–1465. <https://doi.org/10.1073/pnas.1525002113>
- Chapman, M., Satterfield, T., y Chan, K. M. A. (2019). When value conflicts are barriers: Can relational values help explain farmer participation in conservation incentive programs? *Land Use Policy*, 82, 464-475. <https://doi.org/10.1016/j.landusepol.2018.11.017>
- Clarke, P. W. (1991). Review of *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, by D. Harvey. *Journal of Architectural Education*, 44(3), 182–186. <https://doi.org/10.2307/1425268>
- Daisy Fancourt, y Saoirse Finn. (2019). What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review. Health Evidence Network synthesis report 67. World Health Organization Europe. <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/329834/9789289054553-eng.pdf>
- Del Bene, D., Scheidel, A., y Temper, L. (2018). More dams, more violence? A global

- analysis on resistances and repression around conflictive dams through co-produced knowledge. *Sustainability Science*, 13(3), 617–633. <https://doi.org/10.1007/s11625-018-0558-1>
- Demos, T. J. (2016). *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press.
- DW. (2019). Piñera anuncia cierre de todas las centrales de carbón en Chile para el 2050. *DW.COM*. Recuperado de <https://www.dw.com/es/pi%C3%B1era-anuncia-cierre-de-todas-las-centrales-de-carb%C3%B3n-en-chile-para-el-2050/a-49061662>
- Emol (2013). AES Gener inicia operaciones de termoeléctrica Ventanas IV en la Región de Valparaíso. *Emol.Com*. Recuperado de <https://www.emol.com/noticias/economia/2013/03/18/588990/aes-gener-inicia-operaciones-de-termoelectrica-ventanas-iv-en-la-region-de-valparaiso.html>
- Eriksen, C., y Ballard, S. (2020). *Alliances in the anthropocene: Fire, plants, and people*. Singapore: Palgrave Pivot. <https://doi.org/10.1007/978-981-15-2533-9>
- Espinoza, M.; Ramírez, C.; Ferrando, R.; Álvarez, J. (2015). El extractivismo minero en Chile: Una crítica a la ideología del crecimiento económico. Trabajo presentado en el XIV Congreso Geológico Chileno. La Serena: Colegio de Geólogos de Chile. Recuperado de https://biblioserver.sernageomin.cl/opac/datafiles/14905_v3_pp_473_476.pdf
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- Freire, P. (1975). *Pedagogía del Oprimido*. (2ª Ed.) Madrid: Siglo XXI.
- Garbayo Maeztu, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni.
- García, P. B. (2016). Conflictos socio-ambientales/territoriales y el surgimiento de identidades post neoliberales (Valparaíso-Chile). *Izquierdas*, 31(11140795), 102-129.
- Gudynas, E. (2013). La ecología política de la crisis global y los límites del capitalismo benévolo. *Íconos*, 0(36), 53. <https://doi.org/10.17141/iconos.36.2010.391>
- Hanaček, K., Langemeyer, J., Bileva, T., Y Rodríguez-Labajos, B. (2021). Understanding environmental conflicts through cultural ecosystem services - the case of agroecosystems in Bulgaria. *Ecological Economics*, (179). <https://doi.org/10.1016/j.ecolecon.2020.106834>
- Hemingway, J. L. (1999). Critique and emancipation: Toward a critical theory of leisure. En Jackson, E. L. y Burton, T. L. (Eds.), *Leisure studies: Prospects of the twenty-first century* (pp. 487–506). Pensilvania: Venture Publishing, Inc.

- Hormazábal, N., Vergara, M., y Maino, S. (2020). Damage to the District of Puchuncaví: A Territorial Crisis. En *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 503(1). <https://doi.org/10.1088/1755-1315/503/1/012065>
- Jenkins, D. (2010). Common law, mountain music, and the construction of community identity. *Social and Legal Studies*, 19(3), 351–369. <https://doi.org/10.1177/0964663909360435>
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford, Blackwell.
- Little, P. C. (2017). On the Micropolitics and Edges of Survival in a Technocapital Sacrifice Zone. *Capitalism, Nature, Socialism*, 28(4), 62–77. <https://doi.org/10.1080/10455752.2016.1257037>
- Martinez-Alier, J. (2002). *The Environmentalism of the Poor. A study of ecological conflict and valuation*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Martínez Alier, J. (2007). Conflictos ecológicos distributivos en América Latina. En *Anales de La Educación Común*, 8, 52–58.
- Mekdjian, S. (2018). Urban activism and migrations. Disrupting spatial and political segregation of migrants in European cities. *Cities*, 77(April), 39–48. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2017.05.008>
- Mennickent, C. (2021). Solicitan que zonas de sacrificio tengan horario deportivo especial por peak de emisiones matutinas. *Biobiochile.Cl*. Recuperado de <https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/region-de-valparaiso/2021/04/21/solicitan-que-zonas-de-sacrificio-tengan-horario-deportivo-especial-por-peak-de-emisiones-matutinas.shtml>
- Merlinsky, G., y Latta, A. (2012). Environmental collective action, justice and institutional change in Argentina. En Latta, A. y Wittman, H. (Eds.) *Environment and Citizenship in Latin America: Natures, Subjects and Struggles* (pp. 190-208). New York, Berghahn.
- Molina Barea, M. del C. (2018). Judith Butler y las facetas de la “vulnerabilidad”: el poder de “agencia” en el activismo artístico de Mujeres Creando. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, (58), 221-238.
- Newsinger, J., & Serafini, P. (2019). Performative resilience: How the arts and culture support austerity in post-crisis capitalism. *European Journal of Cultural Studies*. <https://doi.org/10.1177/1367549419886038>
- OCMAL. (2015). *Observatorio de Conflictos Mineros en América Latina*. Recuperado de <http://www.conflictosmineros.net/>
- Osses, B. (2018). Vecinos de Quintero y Puchuncaví denunciarán por delitos de lesa


- humanidad a responsables por contaminación. *Emol*. Recuperado de <https://www.emol.com/noticias/Nacional/2018/08/29/918827/Vecinos-de-Quintero-y-Puchuncavi-presetaran-denuncia-por-delitos-de-lesa-humanidad-contra-quienes-resulten-responsables-por-contaminacion.html>
- Peçanha Enqvist, J., West, S., Masterson, V. A., Haider, L. J., Svedin, U., y Tengö, M. (2018). Stewardship as a boundary object for sustainability research: Linking care, knowledge and agency. *Landscape and Urban Planning*, 179, 17–37. <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2018.07.005>
- Prentki, T. (2017). Anthropology, Theatre and Development: The Transformative, Potential of Performance. *The European Journal of Development Research*, 29(1), 265-267. <https://doi.org/10.1057/s41287-016-0069-9>
- Rancière, J. (2004). *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-Éditions.
- Riechers, M., Balázs, Á., Betz, L., Jiren, T. S., y Fischer, J. (2020). The erosion of relational values resulting from landscape simplification. *Landscape Ecology*, 35(11), 2601-2612. <https://doi.org/10.1007/s10980-020-01012-w>
- Riechers, M., Henkel, W., Engbers, M., y Fischer, J. (2019). Stories of favourite places in public spaces: Emotional responses to landscape change. *Sustainability (Switzerland)*, 11(14). <https://doi.org/10.3390/su11143851>
- Riechers, M., Martín-López, B., & Fischer, J. (2021). Human–nature connectedness and other relational values are negatively affected by landscape simplification: insights from Lower Saxony, Germany. En *Sustainability Science* <https://doi.org/10.1007/s11625-021-00928-9>
- Rodríguez-Labajos, B., Saavedra-Díaz, L. M., y Botto-Barrios, D. (2021). Filmmaking as a source of enhanced knowledge and transformation in conflicts over small-scale fisheries: The case of Colombia. *Ecology and Society*, 26(2). <https://doi.org/10.5751/ES-12217-260205>
- Sanz, T., y Rodríguez-Labajos, B. (2021). Does artistic activism change everything? Strategic and transformative effects of arts in anti-coal struggles in Oakland, CA. *Geoforum*, 122, 41–54. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2021.03.010>
- Schlosberg, D. (2007). Justice and Plurality. *Defining Environmental Justice: Theories, Movements, and Nature*, (15), 1-20. <https://doi.org/10.1093/acprof>
- Scott, D. N. (2016). Sacrifice zones in the green energy economy: the “new” climate refugees. *Transnational Law*, 26(2), 371. Recuperado de <http://mendeley.csuc.cat/fitxers/00b129878e0a77006b325660a7023ee9>

- Serafini, P. (2015). Prefiguring Performance: Participation and Transgression in Environmentalist Activism. *Third Text*, 29(3), 195-206. <https://doi.org/10.1080/09528822.2015.1082789>
- Serafini, P. (2018). Mediating Identities: Community Arts, Media, and Collective Identity in the Frontline Resistance to Fracking. *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, 3(2), 1-13. <https://doi.org/10.20897/jcasc/3992>
- Serafini, P. (2020). 'A rapist in your path': Transnational feminist protest and why (and how) performance matters. *European Journal of Cultural Studies*, 23(2), 290-295. <https://doi.org/10.1177/1367549420912748>
- Sharpe, E. K. (2008). Festivals and social change: Intersections of pleasure and politics at a community music festival. *Leisure Sciences*, 30(3), 217-234. <https://doi.org/10.1080/01490400802017324>
- Sullivan, J., Petronella, S., Brooks, E., Murillo, M., Primeau, L., y Ward, J. (2008). Theatre of the oppressed and environmental justice communities: A transformational therapy for the body politic. *Journal of Health Psychology*. 13(2). (<https://doi.org/10.1177/1359105307086710>)
- Svampa, M., y Viale, E. (2014). *Maldesarrollo: la Argentina del extractivismo y el despojo*. Buenos aires: Katz Editores.
- Tebes, J. K., y Matlin, S. L. (2015). Porch Light Program. Final Evaluation Report. Yale school of medicine. Recuperado de https://medicine.yale.edu/psychiatry/consultationcenter/Porch_Light_Program_Final_Evaluation_Report_Yale_June_2015_Optimized_218966_284_5_v3.pdf
- TERRAM. (2019). Las cinco Zonas de Sacrificio de Chile. Recuperado de <https://www.terram.cl/carbon/2019/06/las-cinco-zonas-de-sacrificio-de-chile/>
- Tinius, J., y Flynn, A. (2015). *Anthropology, Theatre, and Development. The Transformative Potential of Performance*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137350602>
- Tironi, M., y Rodríguez-Giralt, I. (2017). Healing, knowing, enduring: Care and politics in damaged worlds. *Sociological Review*, 65(2), 89-109. <https://doi.org/10.1177/0081176917712874>
- Urkidi, L., y Walter, M. (2011). Dimensions of environmental justice in anti-gold mining movements in Latin America. *Geoforum*, 42(6), 683-695.
- Valenzuela-Fuentes, K., Alarcón-Barrueto, E., y Torres-Salinas, R. (2021). From resistance to creation: Socio-environmental activism in Chile's "Sacrifice Zones". *Sustainability (Switzerland)*, 13(6), 1-21. <https://doi.org/10.3390/su13063481>

Walker, G. (2009). Beyond distribution and proximity: Exploring the multiple spatialities of environmental justice. *Antipode*, 41(4), 614-636. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.2009.00691.x>

Fecha de recepción: 08 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre 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.



Palabras al corriente: vínculos entre “eso es lo que é” y “para que drene esta memoria” de Liliana Ancalao

Up-to-date words: links between "eso es lo que é" and "para que drene esta memoria" by Liliana Ancalao

Resumen

Tanto la poesía de Liliana Ancalao, como sus reflexiones en torno a la memoria reciente de los pueblos preexistentes a los Estados Nacionales, ocupan un lugar relevante en la literatura del “área cultural sur” (Espinosa, 2016). En este artículo, propongo la indagación de los vínculos entre “Eso es lo que é” (2014a) –intervención de la poeta en el XXVIII Encuentro de Escritores Patagónicos (Puerto Madryn, Chubut, Argentina, agosto de 2010) – y las palabras introductorias de “Rokiñ. Provisiones para el viaje” (2020). Parto de la noción de “arreo” –con la que se nombran los desplazamientos forzosos del siglo XIX, la consolidación del Estado nación y su economía en el sur argentino– y la configuración de un “espacio pecuniarizado” (Pollastri, 2011 y 2016).

Palabras clave: Literatura mapuche; pueblos originarios; desplazamientos; extractivismo; pecuniarización

Abstract

Both the poetry of Liliana Ancalao and her reflections on the recent memory of the aboriginal peoples, pre-existing to the National States, occupy a relevant place in the literature of the “southern cultural area” (Espinosa, 2016). In this article I propose an investigation of the connections between "Eso es lo que é" (2014a) –an intervention of the poetess in the XXVIII Meeting of Patagonian Writers (Puerto Madryn, Chubut, Argentina, August 2010) - and the preliminary words of “Rokiñ. Provisiones para el viaje” (2020). I start from the notion of “arreo” –with which the forced displacements of the 19th century and the consolidation of the nation state and its economy in southern Argentina are named– and the configuration of a “pecuniarized space” (Pollastri, 2011 y 2016).

Keywords: Literature mapuche; aboriginal peoples; displacements; extractivism; pecuniarization

*El presente trabajo se desarrolló en el marco del proyecto de investigación “Literatura del área cultural sur chilena y argentina en el siglo XXI” (04/H182), dirigido por la doctora Laura Pollastri y codirigido por la doctora Gabriela Espinosa.

“Eso es lo que é”

La poeta Liliana Ancalao intervino en la mesa “200 años escribiendo la Argentina” del XXVIII Encuentro de Escritores Patagónicos (Puerto Madryn, Chubut, Argentina, agosto de 2010) con la lectura de “Eso es lo que é” (2014a)¹. En el breve texto –de setecientas sesenta palabras, incluido el título, y que surge a partir de la invitación para integrar la mesa–, la poeta desplaza la conmemoración de la efeméride en torno a 1810 para ubicarse en los horrores de 1880. En especial, se sitúa en el *nütram*² del “arreo”: el relato, desde la memoria del pueblo mapuche, sobre los desplazamientos forzados y el despojo en el contexto de la *Conquista del desierto* (1878–1885)³. Diez años después de esta intervención, Ancalao publica “Rokiñ. Provisiones para el viaje” (2020) cuyas palabras introductorias, “Para que drene esta memoria”, delinean un proyecto poético político en el cual la memoria sobre los desplazamientos forzados tiene un lugar central⁴. Asimismo, en diversos ensayos publicados por la poeta entre los años 2010 y 2014, el despojo de tierras supone también un punto de partida para el ingreso, más tarde, de prácticas extractivistas que dañan “el tejido delicado, poderoso” de la naturaleza de la que formamos parte (Ancalao, 2014b, p.22).

El comienzo de “Eso es lo que é”, nos ubica en el viaje de la poeta hacia el encuentro de escritores: “Voy, por la ruta nacional tres, en el Don Otto, a Buenos Aires. El viaje es largo y me gusta pensar en el tiempo que voy a tener para hilar alguna idea” (2014a, p.167). Le han solicitado que hable sobre el bicentenario y lee, mientras viaja, ... “Y Félix Manquel dijo”, una recopilación de entrevistas realizadas por Enrique Perea a Manquel en la década de 1980⁵. El texto continúa así:

Y así... eso... también medio triste eso... eso asunto... lo que yo... lo puedo comersar... porque... áhi lloran después. Yo me acuerdo cuando comersaba mi padre lloraba, cuando se acordaba; la forma que anduvieron ello, de a pie... lo arriaron... como animale así hasta Buenos Aire...

Este es un *nutram*, hemos escuchado esta historia en la voz de otros ancianos. ¿En qué año del calendario gregoriano podrá situarse? Si redondeo 1880, hace 130 años, “cuando se perdió el mundo” diría otra anciana. El *nutram* del exilio? El *nutram* del peregrinaje? ¿cómo llamarlo? (Ancalao, 2014a, pp. 167-168; negritas y puntos suspensivos en el original)

Los pasajes que Ancalao incorpora en su intervención corresponden a lo que Manquel oyó, y ahora cuenta, sobre los traslados forzosos y las torturas sufridas por su pueblo en el contexto de la implantación del Estado nacional argentino en los territorios patagónicos, en especial, durante la *Conquista del desierto* (1878-1885). De esta manera, desplaza los debates sobre el bicentenario de los procesos independentistas –tema

propuesto en la mesa del encuentro de escritores en la que interviene— y habla de 1880, no de 1810. A partir de la voz de Manquel, pone en primer plano la consolidación e implementación de los sistemas de traslados obligados de los pueblos originarios y las torturas infringidas a personas mapuches por parte de los militares. A la deportación de grupos de personas, desde las tierras patagónicas hacia la provincia de Buenos Aires, siguió la reclusión de los sobrevivientes en la isla Martín García (en el Río de la Plata), el traslado hacia ingenios azucareros del norte del país, y las apropiaciones de niños y niñas arrancados a sus familias por la clase dirigente y una élite argentina que los utilizó como peones o sirvientes; todas estas acciones comprendidas hoy como genocidio (Lenton, 2010, pp. 29-49) ⁶.

No es central el lugar que ocupa el relato de los traslados forzosos en el registro de Perea. Tal como nos llega la transcripción y edición de las entrevistas, se infiere que el médico rural parece no tener la intención de indagar específicamente sobre el despojo territorial. Al inicio de la entrevista, Félix Manquel canta —los versos son registrados en *mapuzugun* y en español— y Perea, luego de oír a Manquel, le pregunta si sabe otra canción, a lo que el entrevistado responde “yo tengo más canción que... que peste en la cabeza”, aunque prefiere contar una historia: “Uno queriendo... sé acordar tiempo mío, la forma que hamo andao nosotros, que alcancé conocer... es *una historia*, una historia. Usted ni se imagina dotor la forma en que nosotros la indígena cómo ha sufrido también ante... (Perea, 1989, p.6; puntos suspensivos en el original y cursivas mías). El médico rural pregunta “¿Quiénes los arriaron?”, entonces, Manquel contesta que fueron los españoles y despliega lo oído de boca de su padre. Perea desvía el interés y comienza a preguntar si Manquel conoció a la familia Namuncurá, en especial a Ceferino⁷. Luego, vuelve a requerir canciones y ya no se retorna, ni por parte de Perea ni por parte del entrevistado, a *ese asunto*: lo que el padre de Félix Manquel conversaba, la historia de hombres, mujeres y niños trasladados como animales.

Si bien la poeta aclara, desde el inicio, que lee el testimonio de Manquel, esto no implica solamente explicitar la fuente: se ubica en el lugar de quien escucha el relato oído también en la voz de otros ancianos. Involucrándose del tú a quien Manquel se dirige, establece una relación de diálogo y escucha en la cual *tú* (Ancalao) y *yo* (Manquel), además de referir a personas individuales, abarcan colectividades. Los vínculos entre los ancianos y quienes reciben el relato son los de la memoria pasada de boca en boca, registrada en una escritura que Ancalao lee en voz alta en el Encuentro. Estos trasposos —de Manquel padre a Manquel hijo, de Manquel hijo a Perea, y luego de Ancalao a nosotros— rebasan tanto la relación de transferencia entre padre e hijo como la relación

testimonial. Apuntan, como la poeta misma nombra, a un tipo de texto en particular: “Esto es un *nütram*, hemos escuchado esta historia en la voz de otros ancianos” (2014a, p.168). Conocedora de las discursividades mapuche, y adhiriendo al sentido histórico de este tipo de relatos, la poeta recibe *esa historia* y la transfiere, la vuelve a contar, en una mesa sobre el bicentenario. Más que a una mera reproducción de lo oído, asistimos a la escena de entrega del relato. La poeta escucha el relato de Manquel, aprende otro modo de nombrar los momentos de las campañas militares, con palabras más justas, propias, cercanas: eso es lo que es, ni éxodo, ni exilio, es el *nütram* del arreo; contesta desde la invención, escrita, de la charla imaginaria con Don Félix.

Noción de “arreo”

El texto “Eso es lo que é” (2014a), que escuché leer a Liliana Ancalao en la mesa “200 años escribiendo la Argentina” del XXVIII Encuentro de Escritores Patagónicos, me llevó a elaborar la noción de “arreo”. La intervención exponía algo que yo ignoraba hasta ese entonces: la metáfora ganadera con la que se cuentan los traslados forzosos. En primer lugar, esta manera de narrar los hechos –que tanto en Manquel como en Ancalao parecía estar esperando para emerger y reponer lo no dicho– vincula el proyecto agroexportador, asentado desde los inicios de la Nación argentina en los territorios del sur, con el genocidio del pueblo mapuche. En segundo lugar, elude la lengua del estado: no son contados, ni tampoco interpretados por la poeta, en términos de exilio, guerra, conquista del desierto. El reemplazo de la lengua estatal –conquista o campaña– se asemeja al que leemos en uno de los poemas fundantes, según determinada historiografía de la literatura argentina: en el “Martin Fierro” (1984), *leva* se sustituye con *arreada*. El poema nacional y el *nütram* contado por Manquel muestran dos caras de la misma moneda: la maquinaria que arreaba en montón a los gauchos hacia la frontera para hacer la guerra contra el indio –“Cantando estaba una vez / en una gran diversión; / y aprovechó la ocasión / como quiso el Juez de Paz... / se presentó, y ay no más / hizo una arriada en montón” (1984, canto II, versos 307-312)–, era la misma que arreaba a los pueblos originarios fuera de su territorio.

En la primera dirección señalada, una de las nociones centrales que me permitió abordar las dimensiones económicas de la metáfora ganadera es la de “pecuniarización del espacio” (Pollastri, 2011 y 2016). Con esta categoría, Laura Pollastri indaga en textos del “área cultural sur” (Espinosa, 2016) la presencia de un espacio que tiene adosado el valor del dinero. El dato, característico de una serie de textos que cierta crítica llama fundadores –en especial a la narrativa de viajeros del siglo XVI en adelante–, da lugar, en

textos actuales, al sentido pecuniario, por lo que la imagen de desierto, atributo ideológico cuya carga negativa conformó el espacio discursivo y *real* de la Patagonia en particular, se sustituye con la imagen de yacimiento (Pollastri, 2016, p.25). A partir de este vínculo entre la serie literaria y económica, Pollastri abre el corpus de la literatura del área cultural sur hacia el latinoamericano y la literatura del área cultural sur se suma al arco de textos que va desde la vanguardia brasileña, con la alusión a la explotación del Palo Brasil en el “Manifiesto Pau Brasil” (1924) de Oswald de Andrade, pasa por la explotación del caucho en “La vorágine” (1924) de José Eustasio Rivera, hasta la novela que cierra el ciclo gauchesco en la literatura argentina, “Don Segundo Sombra” (1926) de Ricardo Güiraldes (Pollastri, 2016, p.25; 2011, pp. 22-29).

La práctica económica ganadera que emerge o subyace en metáforas e imágenes tramadas en textos actuales del área cultural sur –a “Eso es lo que é” (2014b), se le suma un corpus conformado por poemas de Juan Pablo Riveros y Pavel Oyarzún, la novela “Tucuras” (2014) de Gustavo de Vera, entre otros– es central en la historia de la región. La posesión del ganado constituyó la base de muchas negociaciones entre el pueblo mapuche y la corona española, la población blanca y los fortines conforme avanzaban las fronteras de los Estados nacionales (Bengoa, 1996; Bandieri, 2009). En la Isla de Tierra del Fuego, en su totalidad y en parte de la actual provincia de Santa Cruz (Patagonia argentina), la ganadería conformaba una zona económicamente autárquica hacia fines del siglo XIX y con directa incidencia de la clase terrateniente y capitales ingleses (Martinic 1973 y 2001). Mientras la población mapuche era ganadera, Selknam, Yámana y Qawashqar representaron una amenaza para el desarrollo de esta actividad. De allí que los propios estancieros financiaran misiones salesianas, la deportación de los sujetos, por ejemplo, a la isla Dawson y la caza de indios con el conocido pago en libras esterlinas por cada par de orejas amputadas a los pobladores originarios u otras piezas de caza (Martinic 1973; Borrero, 1967, pp. 35–59).

Ya en las campañas militares de exterminio, las negociaciones entre las parcialidades mapuches-tehuelches y los blancos concluyen. Bandieri señala que, en el momento en que los territorios del sur se anexan al Estado nación argentino, el ganado que sobrepasaba la pampa húmeda debía ser implantado en tierras patagónicas. Por lo tanto, el agente de ocupación, principio rector de la idea de civilizar el *desierto*, fue el ganado y no el hombre (2009, p.128). Tal como narra Félix Manquel, quienes comienzan a ser arreados no son los animales sino las personas; los que no perecían en los traslados eran recludos en la isla Martín García, en ingenios azucareros del norte del país, o en la servidumbre (Mases 2002; Papazian y Nagy 2010). La generación del

ochenta, sostiene Diana Lenton, fue aquella que instauró los “primeros ensayos biopolíticos” en el subcontinente (2010, p.30). Así como en el pasado colonial el lugar del *indio* era el de las faenas sin las cuales “se habrían vaciado las arcas del tesoro español”, porque “los caudales enviados de las colonias a la Metrópoli no eran más que sangre y lágrimas; convertidas en oro” (González Prada, 1976, p.337), en el orden neocolonial del año 1880 los pueblos originarios del sur también vieron su sangre y sus lágrimas devenidas en hectáreas: era necesario despoblar el territorio –extinguir hombres, mujeres y niños, enemigos todos en términos raciales, o desmembrar sus familias y convertirlos en peones y sirvientes– para la implantación de la economía capitalista pecuaria y la posterior especulación de tierras.

La segunda dirección a partir de la cual elaboré la noción de “arreo” atiende a la manera de contar los largos peregrinajes, primero por parte de Manquel y luego por Liliana Ancalao, que traza una relación entre ganadería, lengua oral y lengua estatal cercana a la que inquiere Julio Schwartzman en el “Martín Fierro” (Schwartzman, 2001, pp.823-835; Mellado, 2020, p.53). En el poema nacional, al mismo tiempo que se elide la lengua estatal –la arriada en montón reemplaza a leva– el ámbito proverbial repone la intervención del Estado en el destino de los gauchos. Así como el gaucho hernandiano canta “las penas extraordinarias” (1984, canto I, verso 4), Manquel pausa su canto para contar también sus penas. El “Martín Fierro” comparte la política y la tradición del proyecto que culmina en la conquista del desierto, la consolidación del Estado central y la inclusión de Argentina en el mercado mundial (Schwartzman, 2003, p.235). Para que tal proyecto sea posible, al traslado de los gauchos hacia la frontera le debe suceder otro desplazamiento, el de los pueblos originarios. Sin embargo, como señala David Viñas, la comunión entre ambos destinos es, al mismo tiempo, una divergencia: “la diferencia que existe entre la adversidad y la contienda” (Viñas, 1983, p.160). Mientras que el drama del “Martín Fierro” se instaura entre dos infiernos, el de los indios respecto de los blancos es una batalla entre dos universos. Por eso, al gaucho se lo persigue y utiliza, mientras que al indio se lo exilia o elimina. El primero es alcanzado por el código penal, en cambio, a los pueblos originarios no se los somete a leva, sino que se los condena a un genocidio que está narrado en las memorias orales, como la de Félix Manquel, y que ingresa en la poesía actual a través de metáforas en torno a la explotación ganadera.

En “Eso es lo que é” (2014a), Liliana Ancalao repone el tipo de discurso oral mapuche que ejecuta Félix Manquel: el *nütram*. Si bien no es el objetivo de este trabajo ahondar en la complejidad de esta noción, resulta necesario apuntar su dimensión de relato histórico y, en particular, su estricta relación con los relatos de carácter verídico

sobre las campañas militares. Por ejemplo, Marisa Malvestiti define este tipo de textos como “relatos históricos acerca de episodios durante la Campaña del Desierto o de hechos pasados en la vida de las comunidades” (2008, p.25). Walter Delrio, por su parte, los considera “narrativas orales de origen”. Los relatos que han pasado de generación en generación, de abuelos a nietos, se recogen en la actualidad como la experiencia de sometimiento que hoy permite construir y sostener identidades comunitarias (Delrio, 2005, p. 33)⁸. En “Eso es lo que é”, Ancalao también subraya la dimensión histórica que posee el relato de Manquel y, al resaltar también la metáfora ganadera, muestra cómo el universo oral evidencia el exterminio como coordinada económica: conquista del desierto o campañas militares se sustituye con “*nütram* del arreo”; una especie de “memoria narrativa” que, además, se sobrepone a los silencios, a las pausas y a las esperas – contracaras necesarias del olvido– y encuentra el momento propicio para emerger (Jelin, 2002).

“Para que drene esta memoria”: lengua y nombre

Diez años después de la lectura de “Eso es lo que é” (2014a), Ancalao publica “Rokiñ. Provisiones para el viaje” (2020). Los quince poemas que conforman este libro están precedidos por palabras de Elicura Chihuailaf y por el texto “Para que drene esta memoria” (2020) de la misma Ancalao. En carácter de apertura y, en cierta medida, poético, la autora articula allí una serie de aserciones de orden político –cuarenta en total– sobre el para qué escribe. La afirmación que abre el texto liminar de “Rokiñ” – “Escribo para recordarme quién soy, porque yo nací sin saber quién era” (Ancalao, 2020, p.15)– vincula específicamente poesía y autorreconocimiento en cuanto mapuche. La necesidad de saber *quién soy* conlleva un recorrido de muchos años en pos de la reconstrucción del árbol genealógico. El texto introductorio continúa así:

Escribo por respeto a los kogen, los dueños del agua, que me llegaron en la voz de mi abuela Roberta Napaiman y esa vez el ngen era un caballo que asomaba su cabeza en la laguna de Cushamen [...]

Escribo para recordar a los kuificheyem, a los antiguos que antes eran niños y cruzaban los ríos tormentosos aferrados a la cola de un caballo.

Escribo porque así me alivio un poco, como mis ojos se alivian cuando miro lejos porque ser Ankalaufken es estar en la mitad del mar una mitad del lago, esa planicie extensa de mi sangre nampulkafe, que arrancó desde el Pacífico hasta el Atlántico y se instaló en la precariedad un trato con el winka, desde donde fue desalojada. (Ancalao, 2020, p.15)

Las tres aseveraciones –cuyo ritmo anafórico se sostiene en la totalidad del texto– instauran lo que podríamos suponer, en principio, columnas sobre las cuales se erige el proyecto poético: los relatos oídos a los mayores, en especial a partir de la figura de la abuela; una espiritualidad de la naturaleza que se reactiva en el presente, contraria al papel que le adjudica el orden económico actual; la relación con la lengua mapuche a la que se llega desde una reflexión que podríamos denominar lingüística. En la biografía delineada, a través de las múltiples intervenciones y ensayos de Ancalao, leo el pasaje entre la niña desmemoriada que jugaba cerca de los pozos de petróleo abandonados (2014b, p.18) y la mujer adulta que, en el proceso de recuperación de una identidad borroneada, repara en los relatos de los mayores. En el pasaje citado, desde la voz de Roberta Napaiman –la figura de la abuela aquí, como en la poesía de Jaime Luis Huenún, cruza territorio y tiempo, espacio e historia (Foffani, 2012, p.169) – recupera la relación humano-espiritualidad de la naturaleza. Están vivos aun los *ngen* –palabra que suele traducirse como dueño y que connota respeto por la vida y las energías de los elementos de la naturaleza–, precisa la poeta, en los *taülles* o cantos y en el ciclo de las lluvias. La creación poética se entronca con la voz de la abuela, no tanto porque vehiculice lo cantado o narrado por los mayores, sino porque oficia como resguardo de prácticas ancestrales pervivientes: “Escribo por los machi condenados a alejarse de su rewe y su lawen, encarcelado su newen para que puedan avanzar las garras de las forestales, las mineras, las hidroeléctricas, destruyendo lo que aún nos queda” (2020, p.19). El modo espiritual de entender la vida, el *itrofill mogen* o cuidado de la biodiversidad, sigue amenazado, ya no por el avance de las fronteras estatales como en el siglo XIX, sino por prácticas extractivistas transnacionales actuales que convierten los bosques, y con ellos los lugares en los cuales se realizan ceremonias, en yacimientos: el valor pecuniario del espacio sagrado que “antes era percibido como desierto [y el denominado Estado salvaje del Arauco, para incorporar el lado chileno], ahora es percibido como fuente de ingreso por medio de la comercialización de sus productos” (Pollastri, 2016, p.25).

La relación con la lengua mapuche, que en el pasaje citado se exhibe estrictamente en la escritura del apellido Ancalao/Ankalauken, permite poner en el horizonte problemáticas que, en el campo de los estudios sobre poesía mapuche, han sido ampliamente contempladas. Los poetas mapuches no escriben necesariamente en *mapuzugun*, no todos apuestan al aprendizaje de la lengua para considerarse como tales. En el caso específico de Liliana Ancalao, ella estudia en la adultez el *mapuzugun* y se ayuda en las primeras versiones de sus poemas en lengua mapuche con diccionarios,

gramáticas y el conjunto de pares con los cuales aprende el idioma –“me ayudo con diccionarios, con gramáticas, si puedo le pregunto a algún hablante alguna idea o alguna frase a ver si me puede ayudar, pero las más de las veces yo siento que estoy haciendo un uso pobre del mapuzungun” (2014c, p.125). Me interesa detenerme en la nueva aproximación a su apellido que de ahora en más llamaré nombre.

Hacia 2005, la poeta explica que Ancalao significa “en medio del lago” y vincula este sentido con su proceso de recuperación de una identidad mapuche contemporánea, no exenta de conflictos:

Yo desperté en el medio de un lago, a boqueadas intenté decir gracias y no supe las palabras. No me habían sido dadas. Encontré en la poesía en “castilla” la posibilidad de expresar algo de la profundidad que me inundaba. Y la nostalgia de dios, es decir, de una cosmovisión, me llevó por el camino a recuperar su idioma. (Ancalao, 2010, p.51)

Esta explicación subraya la complejidad en torno a lo que Pollastri (2007) denomina la “lengua del nombre”; una noción elaborada a partir de la reflexión sobre su propio lugar de antóloga al momento de armar “El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo” (2007) y sobre las figuras de autor que se delineaban en su selección. Los apellidos de los microrrelatistas reunidos daban cuenta de una gama de lenguas y orígenes que atravesaban los nombres propios. Esto la lleva a preguntarse si los escritores hablan la lengua del nombre “¿O será que esas lenguas ya se han vuelto una patria inhabitable donde nacieron los mayores, y que hoy son sólo el baldío de la memoria ajena?” (2007, p.5). Este es el problema de las lenguas de las minorías, de los inmigrantes, –responde, apelando a las reflexiones de Deleuze y Guattari (1983)–. Las lenguas de origen, rubricadas en los nombres, borran las huellas de la identidad individual en pos de una palabra colectiva, al mismo tiempo que trazan fronteras, excluyen e incluyen, delimitan. La posibilidad de pensar la lengua mapuche desde esta mirada me ayuda a reflexionar acerca del *mapuzugun* que atraviesa los nombres y que no necesariamente supone una lengua transmitida. Este no-legado de la lengua, además, conlleva relaciones conflictivas de violencia y discriminación que hicieron posible su intransferibilidad –padres y abuelos que la hablan en la intimidad, pero no la enseñan para evitar discriminación; personas que perdieron la lengua por no tener hablantes con quien compartirla–. Aun cuando el poeta mapuche no sea hablante del *mapuzugun*, ya desde su nombre, esta lengua delimita un lugar de enunciación que, para la gran mayoría de los poetas, supone un sitio problemático y de interpelación.

En el caso de Liliana Ancalao, la recuperación del *mapuzugun* constituye un imperativo estético y político: “la función de la poesía hoy, al sur del sur, es hacer transparente nuestro tiempo nuestro espacio usando el arma poderosa en que se transforma la palabra, cuando la estética hunde sus raíces en la ética”, sostiene en la presentación del libro “Küme Miawmi” (2014d, p.6); obra editada por la misma autora en 2014 y que reúne seis ensayos y el poemario “Pu zomo wekuntu mew”. “Ser poeta originario mapuche”, para Ancalao, demanda oficiar de “investigador, historiador, antropólogo, semiólogo, lingüista, celebrante” (2014d, p.6). Esto tiene un correlato en las palabras introductorias de “Rokiñ” cuando Ancalao vuela a inquirir su nombre y propone una escritura más precisa o más explicativa del mismo: Ancalao se sustituye con *Ankalaufken*: *anka* o *agka* significa en la mitad de y *laufken* o *lafken*, mar o lago. El nombre que la nombra, que dice quién es y desde dónde viene su linaje, se convierte en un *locus* de enunciación: “porque ser *Ankalaufken* es estar en la mitad del mar o en la mitad del lago, esa planicie extensa de mi sangre *nampulkafe*, que arrancó desde el Pacífico hasta el Atlántico y se instaló en la precariedad un trato con el *winka*, desde donde fue desalojada” (2020, p. 15). En la actualidad –y a partir de la enseñanza intercultural de la lengua y cultura mapuche realizada por los *kimeltufe*, personas mapuches que enseñan– hemos aprendido cuán significativa es la presentación de las personas en los saludos: se enseña a expresar el nombre, el territorio del cual se proviene y el árbol genealógico. Eso se denomina *kvpan* y *twun*, es decir, las raíces parentales y territoriales. Y es que, desde la antigüedad mapuche, los nombres se relacionan con el territorio habitado o de procedencia, por eso los apellidos contienen esa información y nos dicen desde dónde vinieron los antepasados. La reflexión de la poeta inquiere nuevamente las ligazones entre nombre, territorio e historia en estricta relación con su lugar de enunciación. El linaje de los Ancalao viene desde el oeste, *gulu mapu*, y ella ahora habla desde el este, *puel mapu*. El nombre, entonces, deviene *wallmapu*, es decir, territorio transitado por su gente que abarca desde el Pacífico hasta el Atlántico, entendido de esta manera y por sobre las divisiones de los dos Estados nacionales argentino y chileno. Se lo concibe, además, en estrecha correspondencia con los tránsitos de los sujetos que lo van delineando como tal: *Nampulkafe* deriva de *nampullkan*, viajar, recorrer, por lo que el territorio y lugar desde el cual habla es el de su linaje. La sangre entonces, la estirpe, se vuelve también territorio. Si este último ha sido saqueado, el linaje lo sustituye: *kvpan* y *twun*, las raíces parentales y territoriales, son reencontradas en el nombre o, mejor, en “la lengua del nombre” (Pollastri, 2007).

En cuanto poeta mapuche, Ancalao se siente interpelada para oficiar de antropóloga, semióloga, lingüista. Una vez que la poeta se reencuentra con su cultura, puede sumar a estos papeles o figuras la de intérprete entre dos mundos, tan importante en la literatura latinoamericana; pensemos, por ejemplo, en figuras como la de la Malinche, el Inca Garcilaso de la Vega o Huamán Poma de Ayala y, también, en otra más próxima como la de José María Arguedas. Justamente a partir de “Los ríos profundos” y el pasaje sobre el *zumbayllu*, Ángel Rama propone distinguir dos narradores: el principal y el etnólogo que “a modo de trujamanes situados a ambos lados del escenario imaginario en que discurre la acción, se encargan de relatarla” (2008, p.307). Es sin duda la voz del segundo narrador la que está más cerca de la figura de Arguedas etnólogo; de hecho, Rama constata que los pasajes sobre el *zumbayllu* circularon con anterioridad a la novela en forma de artículo. Las palabras introductorias de “Rokiñ” (2020) no están en el ámbito de la narrativa, son, por el contrario, un pronunciamiento político. Sin embargo, creo que pueden aproximarse las figuras narrador etnólogo y poeta antropólogo-lingüista –como sostiene Ancalao– en la medida en que ambas figuras vienen a intervenir para, como dice Rama respecto del narrador secundario etnólogo, precisar información y otorgar una valoración distinta de los sucesos. El pasaje sobre el nombre Ancalao/Ankalaufken supone un vórtice que arremolina saberes lingüísticos, históricos, antropológicos y que exhibe el lugar de enunciación como aquel que habla desde dentro del nosotros, los Ankaluafken, pero que estuvo fuera de ese nosotros. El lago para la poeta deviene una planicie de sangre y aquí también es posible dialogar con el universo andino quechua a partir de la noción *yawar mayu* –cuya traducción es río de sangre y que remite, en primer lugar, a los ríos turbulentos que luego de las lluvias intensas arrastran plantas, animales, tierra–. Leo el lago de sangre como doble del *yawar mayu*: el segundo, símbolo poderoso en toda la obra de José María Arguedas, incluye entre sus múltiples significados la fuerza que se desborda y carga con ella los elementos desarraigados, la fuerza trágica y también la posibilidad de renovación (Rowe, 1990, p.336). El primero, el lago de sangre que corre entre el Pacífico y el Atlántico, aglutina múltiples valencias que van desde un tránsito libre, en ejercicio de la soberanía del lugar, hasta el universo dramático de las matanzas: la sangre del linaje y la sangre de la violencia, de cuando se perdió el mundo. El hecho de que ese lago-planicie sea el lugar desde el cual hoy la poeta habla lo vuelve posibilidad de renovación.

El pasaje “Escribo porque a todos los aprisionaron y los arrearon como si fueran animales, cientos de kilómetros, y abandonaron a algunos en el camino los dejaron

desangrándose después de caparlos o después de cortarles los garrones” (2020, pp. 16-17) adquiere una relación intertextual directa con el relato de Félix Manquel:

Mi viejo comersaba con otro viejo, no? Conocido d'él, claro son de la misma edá son. La forma que lo arriaban... uno si se cansaba por áhi, de a pie todo, se cansaban lo sacaban el sable lo cortaban en lo garrone [...] áhi quedaba no má, vivo, desgarronado, cortado [...] Dice que un primo d'el cansó, no pudo caminar más, y entonces agarraron lo estiraron las dos pierna y uno lo... lo capó igual que un animal. Y todo eso...a mí me...casi no tengo coraje de contarla. Es historia... es una cosa muy vieja, nadie al va a contar tampoco, no? Único yo que voy quedando. (Perea, 1989, p.7)

En el proyecto poético que Ancalao traza en las palabras introductorias a “Rokiñ” (2020), la experiencia de Manquel trasciende una memoria particular y delinea un nosotros: toda mi gente fue arreada. Mientras que *nampulkafe* –sangre caminante, viajera– puede considerarse la expresión de un nomadismo y un modo de relacionarse con el territorio, el traslado forzoso como animales y las torturas irrumpen de manera violenta quebrando el orden establecido. El último derrotero culmina, se (en)cierra, con el cerco material de la reserva, la reducción, el campo de concentración, el sometimiento en trabajos cercanos a la esclavitud. Los tránsitos y los procesos migratorios, entre los que los de los pueblos preexistentes tienen un papel relevante, suponen una de las razones clave que demandan el estudio unificado de la literatura de ambos sures, el chileno y argentino (Espinosa 2016, 2021); en efecto Espinosa sostiene que los tránsitos son uno de los núcleos de densidad simbólica de esta literatura. La “pérdida del mundo” (Ancalao, 2014a, p. 167) –el momento en que el orden se quiebra y que en poemas como los de Maribel Mora Curriao o Elicura Chihuailaf leemos con las imágenes de aves en estampida y familias desperdigadas– se liga con un objeto simbólico que la concentra: el cerco y el alambre, no privativo de la poesía mapuche y que se halla en un corpus importante de textos del área cultural sur (Pollastri, 2021). “La economía no sólo armó la cuadrícula del alambrado sobre nuestras tierras, sino que rotuló cada espacio con el valor monetario”, subraya Pollastri en su desarrollo de la mencionada noción de “pecuniarización del espacio” (2016, p.26). El proyecto poético de Ancalao rescata y pone como eje nodal la memoria de los desplazamientos obligados como clausura del nomadismo –como corte a lo que Daniel Moyano llama el ejercicio de soberanía del pueblo mapuche (2017, p.78)– y a favor del ingreso de la economía capitalista que se expresa, también, en la posterior especulación de tierras.

A diferencia de “Eso es lo que é” (2014a), en las palabras liminares de “Rokiñ” Ancalao pronuncia el término genocidio, de manera que enlaza la memoria oral sobre los acontecimientos de fines del siglo XIX con la memoria reciente:

Escribo para descubrir sus rostros cubiertos de lágrimas y sangre de los golpes, de la salpicadura de los cortes con su carne, de la tierra del largo transitar de los arreos.

Y escribo para que haya un mapa que registre este genocidio. (2020, pp. 15-17)

Esta comprensión de las políticas y acciones desplegadas durante la Conquista del desierto (1878-1885) consolida el ya existente marco jurídico del derecho de los pueblos precedentes, al mismo tiempo que nos interpela para que dimensionemos las experiencias del pueblo mapuche en relación con nuestro presente. El genocidio de los pueblos originarios no implica un momento puntual, sino un cúmulo de experiencias que nos alcanzan. En efecto, la poeta propone una cartografía, un “mapa que lo registre” (Ancalao, 2020, p. 17), en la que ingresan las apropiaciones de niños, el desmembramiento de las familias y el papel de la ciencia como máscara del tratamiento violento de los cuerpos en el museo –“escribo por los muertos descarnados por Francisco Pascasio Moreno y expuestos en el Museo de Ciencias Naturales como trofeos del despojo, 134 años hace” (2020, p.16). A estas marcas o hitos, le sigue el loteo o especulación de tierras, la fundación de pueblos con el nombre de los “winkas⁹ bárbaros” –Friedrich Rauch, Julio Argentino Roca, Conrado Villegas–, el despojo de terrenos cedidos a familias mapuches según la nueva legalidad estatal y saqueados nuevamente, el papel de las escuelas que borra el *kupalme* (linaje) y, en la actualidad, los “muertos por portación de barrio, de rostro y de apellido” (Ancalao, 2020, p.19) que no “tuvieron tiempo de conocer su origen” (Ancalao, 2020, p.19). Esta cartografía, al mismo tiempo que respalda el porqué de la escritura, muestra el proceso de representación que reordenó el sur, y con él sus habitantes: la construcción de una alteridad violentada (mapuche) que sirve aun hoy como contrapartida para cierto imaginario de los/las argentinos/as que se erige en oposición a ella y, sobre todo, a sus reclamos y derechos. Hay una directa relación entre el despojo de tierras, el uso de los cuerpos por parte de la ciencia, la nominación y toma de posesión del espacio y el presente de los muertos por portación de rostro mapuche.

A modo de conclusión

En la década que dista entre “Eso es lo que é” (2010) y “Rokiñ” (2020), la figura de Liliana Ancalao reafirma su lugar en el campo de la literatura patagónica, al mismo tiempo que su obra comienza a conocerse en ámbitos nacionales e internacionales de legitimación¹⁰. En la mesa “200 años escribiendo la Argentina” del XXVIII Encuentro de Escritores Patagónicos (2010), como poeta mapuche elige no obviar la violencia sobre la que se erigen los relatos nacionales y se delinea el plano real de existencia del pueblo mapuche actual. Nos propone, desde la voz de Félix Manquel, un modo alternativo de entender los acontecimientos en torno a 1880 –años que cifran gran parte de la violencia sufrida por los pueblos originarios. A través del relato pasado de boca en boca sobre los desplazamientos forzados, enuncia desde un nosotros e integra su individualidad en un colectivo. Como señalaba, las palabras introductorias “Para que drene esta memoria” de “Rokiñ” pueden considerarse, en cierta medida, una poética. Ancalao articula allí una serie de aserciones de orden político acerca de para qué escribe y el *nüttram* del arreo – cuyo punto de encuentro o revelación acontece en “Eso es lo que é”, lo cual le permite nombrar la inhumana y radical devastación cuyas consecuencias alcanzan el presente–, que se transforma diez años después en uno de los propósitos por los que Ancalao escribe poesía.

Los poemarios anteriores a “Rokiñ” (2020) no poseen, por fuera de las dedicatorias, textos introductorios escritos por la misma poeta ni palabras aperturales de poetas mapuches como Elicura Chihuailaf¹¹. El escritor recientemente reconocido con el Premio Nacional de Literatura Chilena 2020, puede considerarse, en sentido amplio, faro: es quien la convoca al encuentro de poetas originarios hacia la década de 1990 y, desde entonces, la poeta entronca su creación en la propuesta de “oralitura” instaurada por el autor del emblemático “Recado confidencial a los chilenos” (1999). Convocado para acompañarla, Chihuailaf escribe intercalando pasajes en *mapuzugun* y en español el “Saludo azul para mi lamgen Liliana Ancalao Meli” y piensa el derrotero y búsqueda “de conocer lo que nos ha tocado” por parte de la poeta como un viaje ejemplar y una apuesta por el futuro (Chihuailaf, 2020, p. 11). El poemario de Ancalao, como su título lo indica, puede considerarse “alimento del viaje que ya han iniciado o estarán iniciando – bajo el Sol y la Luna de las flores– una creciente cantidad de niños, niñas y jóvenes mapuche, en los campos y ciudades en nuestra Mapu” (Chihuailaf, 2020, p.12).

En las palabras introductorias a “Rokiñ” (2020), acompañada y respaldada por Chihuailaf, la poeta ejerce el derecho a la palabra. Al igual que en “Eso es lo que é” (2010), construye una voz colectiva. Parte de la necesidad de una intervención pública que convoca un aquí y ahora –la introducción de un poemario que, además, se publica en

el contexto de la pandemia por Covid-19– inscripto deliberadamente en un devenir histórico. La declaración de los propósitos acerca de por qué escribe da a conocer determinados valores adjudicados no solamente a una individualidad sino a una colectividad, la mapuche actual. Estas características, a la que se suma la posición contestataria respecto del estado actual de las cosas –los jóvenes asesinados sin conocer su linaje o en plena defensa de él como Camilo Catrillanca y Rafael Nahuel, la pérdida de territorio en pos de industrias forestales, entre otros–, acercan las palabras introductorias a algunos aspectos del manifiesto (Mangone y Warley, 1993). “Para que drene esta memoria” (2020) se transforma, entonces, en una poética de combate, política, no porque se asiente en una guerra verbal y en la construcción de un enemigo, sino porque en el ritmo anafórico de su pronunciamiento –que nos llega, a quienes la hemos escuchado leer, en la cadencia de una voz pausada que imagino aquí también con un tono de oración– delinea el lugar urgente de su escritura y la necesidad de mostrar otras versiones de los hechos.

En una intervención reciente, abril de 2021, la poeta explicó que la escritura de poemas le permite “sanar(me), juntar pedazos que andan sueltos”, en gran medida, porque las “memorias ancestral, reciente y contemporánea han sido silenciadas” y apuesta, entonces, a “que se sepa en poesía” (Ancalao, 2021). Reitero aquí el comienzo de las palabras introductorias de “Rokiñ”: “Escribo para recordarme quién soy, porque yo nací sin saber quién era” (Ancalao, 2020, p.15). Quien habla inicia la recuperación de su estirpe *Ankalaufken* y la historia colectiva a través de la lengua y la poesía. La memoria a la que va entrelazada su escritura dreña, como lo sugiere el título de su poética de combate, en al menos dos de sus sentidos: por un lado, da salida y corriente a aguas hasta entonces estancadas; y por otro, asegura la salida de líquidos de una herida. Los poemas, entonces, desestancan experiencias soterradas, al mismo tiempo que revelan algo posible en la poesía: estar al corriente –en su sentido de cauce y de presente– de y con las voces de su comunidad.

Bibliografía

- Ancalao, L. (2005). Oralitura, una opción por la memoria. *El Camarote. Espacio de literatura + arte*, 5, 32-36.
- Ancalao, L. (2010). Poesía mapuche: El idioma silenciado. *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, 6, 48-53.

- Ancalao, L. (2014a). Eso es lo que é. En Mellado, S. *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. (pp. 167-170). General Roca: Publicfadecs.
- Ancalao, L. (2014b). La memoria de la tierra sagrada. En *Küme Miawmi. Andás bien*. (pp. 18 – 22). Comodoro Rivadavia: Autora.
- Ancalao, L. (2014c). Los ecos de la lengua. Entrevista a Liliana Ancalao. En Mellado, S. *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. (pp. 123 - 154). General Roca: Publicfadecs.
- Ancalao, L. (2014d). Poesía en ebullición y transparencia. En *Küme Miawmi. Andás bien*. (pp. 5 – 6). Comodoro Rivadavia: Autora.
- Ancalao Meli, L. (2020). Para que drene esta memoria. En *Rokiñ. Provisiones para el viaje*. (pp. 15 – 19). Ciudad Autónoma de Buenos Aires – Comodoro Rivadavia: Espacio Hudson.
- Ancalao, L. (17 de agosto, 2021). Plan de Lecturas. Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TRkUj6mGYZg>
- Bandieri, S. (2009). *Historia de la Patagonia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bengoa, J. (1996). *Historia del pueblo mapuche (siglo XIX y X X)*. Santiago de Chile: Ediciones del Sur.
- Borrero, J. (1967). *La Patagonia trágica*. Buenos Aires: Americana.
- Cayuqueo, P. (2017). *Historia secreta mapuche*. Recuperado de <https://es.scribd.com/book/437532812/Historia-secreta-mapuche>.
- Chihuailaf, E. (2020). Saludo azul para mi lamgen Liliana Ancalao Meli. En L. Ancalao, *Rokiñ. Provisiones para el viaje*. (pp. 11 – 13). Ciudad Autónoma de Buenos Aires – Comodoro Rivadavia: Espacio Hudson.
- Deleuze, G. y F. (1983). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Biblioteca Era.
- Delrio, W. (2005). *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia 1872-1943*. Bernal: Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- González Prada, M. (1976). Nuestros indios. En *Paginas Libres. Horas de lucha*. (pp. 332 – 343). Caracas: Fundación Ayacucho.
- Espinosa, G. (2016). Más allá de las fronteras: la literatura en el área cultural Patagonia. En C. Hammerschmidt (Ed.), *Patagonia literaria. Fundaciones, invenciones y emancipaciones de un espacio geopolítico y discursivo* (pp. 47-64). Alemania-Londres: Inolas.
- Espinosa, G. (2020). La cartografía oculta: área cultural en el sur argentino

- chileno. *Recial*, 11(18). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/31222>
- Foffani, E. (2012). Las lenguas abuelas: eso es todo lo que queda en el tintero (Sobre Reducciones de Jaime Huenún). En J. Huenún, *Reducciones* (pp. 169-180). Santiago de Chile: LOM.
- Hernández, J. (1984). *Martín Fierro*, Buenos Aires: De la Ribera Ediciones.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lenton, D. (2010). La cuestión de los indios y el genocidio en los tiempos de Roca: sus repercusiones en la prensa y la política. En Bayer, O. (coord.). *Historia de la crueldad argentina. Julia A. Roca y el genocidio de los Pueblos Originarios*. (pp. 29-49). Buenos Aires: Ediciones El Augurio.
- Lenton, D. y Delrio, W. (14 de diciembre, 2017). Instituto Patagónico de Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=L2dem0EU8L0&t=14s>
- Mangone, C. Y Warley, J. (1993). *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Malvestitti, M. (2008). Apuntes sobre la literatura mapuche. En C. Zucarelli, M. Malvestitti, R. Izaguirre y J. Nahuel. *Diccionario mapuche-español, español-mapuche. La cultura mapuche. Costumbres, ceremonias, medicina y mitos. Topónimos indígenas patagónicos* (pp. 25-27). Bariloche: Caleuche.
- Martinic, M. (1973). Panorama de la colonización en tierra del fuego entre 1881 Y 1900. *Anales del Instituto de la Patagonia*, IV (1-3), 5 - 69. Recuperado de <http://www.bibliotecadigital.umag.cl/handle/123456789/46>
- Martinic, M. (2001). Patagonia austral: 1885 – 1925, un caso singular y temprano de integración regional autárquica. En Bandieri, S. (Coord.). *Cruzando la Cordillera. La frontera argentino chilena como espacio social*. (pp. 459 – 486). Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- Mases, E. (2002). *Estado y cuestión indígena. El destino final de los indios sometidos en el sur del territorio (1878-1910)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Melo, M. (27 de noviembre de 2019). Enrique Perea: un médico poeta en la Patagonia. *Diario Crónica*. Recuperado de <https://www.diariocronica.com.ar/noticias/2019/11/27/26091-enrique-perea-un-medico-poeta-en-la-patagonia>

- Mellado, S. (2020). Sujetos arreados: traslados forzosos del kulliñ en textos actuales de la Patagonia argentina y chilena. *Anclajes*, XXIV (2), 47-61. Recuperado de <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/4004>
- Moyano, A. (2017). *A ruego de mi superior cacique, Antonio Modesto Inakayal*. Viedma: FER.
- Papazian L. y Nagy M. (2010). La isla Martín García como campo de concentración de indígenas hacia fines del siglo XIX. En Bayer, O. (Coord.). *Historia de la crueldad argentina. Julia A. Roca y el genocidio de los Pueblos Originarios*. (pp. 77 – 104). Buenos Aires: El Augurio.
- Perea, E. (1989). ...y Félix Manquel dijo.... Santa Cruz: Fundación Ameghino, Subsecretaría de Educación y Cultura de Neuquén, Dirección de Cultura de Caleta Olivia, Santa Cruz, Dirección de Cultura de Esquel, Chubut.
- Pollastri, L. (2007). Conferencia plenaria. Trabajo presentado en Primeras Jornadas Universitarias de Minificción, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán. Cedido por la autora.
- Pollastri, L. (2011). Escrituras de (la) emergencia. Proyecto de investigación Tipo I, Área Literatura Hispanoamericana y Argentina, Orientación en Literatura Hispanoamericana, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.
- Pollastri, L. (2016). Literatura en el sur del mundo: Patagonia y escritura. En: Hammerschmidt, C. (editora). *Patagonia literaria: fundaciones, invenciones y emancipaciones de un espacio geopolítico discursivo* (21-46). Potsdam: INOLAS.
- Pollastri, L. Saltar el cerco: para una lectura situada de la literatura actual del sur argentino chileno *Recial*, 11(18). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/31222>
- Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Rowe, W. (1990). Deseo, escritura y fuerzas productivas. En: Fell E. (Coord.) José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Colección Archivos (pp. 333 – 340). España: ALLCA.
- Schwartzman, J. (2001). Levas y arriadas del lenguaje. El mecanismo proverbial del Martín Fierro. En: Lois, E. Núñez, A. (Coords.). *José Hernández, Martín Fierro*, Colección Archivos 51. (823-835). Barcelona: ALLCA.

Schwartzman, J. (2003). Las letras de fierro. En *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, vol. 2, La lucha de los lenguajes (pp. 225 – 205). Buenos Aires: Emecé.

Viñas, D. (1983). *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Referencias

¹ Todas las citas de “Eso es lo que é” (AÑO) provienen de Mellado, M. (2014). *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. General Roca: Publicfadecs.

La vigésima octava edición de los Encuentros de Escritores Patagónicos constituye, hasta la fecha, la última de una extensa serie de encuentros que comenzaron en 1978 y conformaron uno de los espacios más importantes de religación para los poetas del sur. Referido a la historia de los Encuentros, se pueden consultar, entre otros: Costa, Ricardo. (2007). Un referente fundacional. Las letras neuquinas (período 1981-2005) y su (in)transferencia al campo educativo. Buenos Aires: El Suri Porfiado ediciones; Di Benedetto, Bruno. (2009). “Mordre! O esplendor y caída del Movimiento Poesía a la calle”, en: <http://bruno-dibenedetto.blogspot.com/2009/02/merdre-o-esplendory-caida-del.html>; Mellado, Silvia. “Redes de escritores del siglo XX en Patagonia: Centro de Escritores Patagónicos”. Salomón Tarquini, Claudia y Ana María Lanzillota (editoras). (2016) *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (siglo XX)*. Rosario: Prohistoria. Pp. 157-176.

² En los textos literarios, críticos y teóricos consultados para esta investigación, la palabra en mapuzugun “nüttram” aparece escrita de diversas maneras: nutram, nüttram, ngitram, nvxam. A los efectos de no causar confusiones, y a menos que realice una cita directa, elijo ‘nüttram’. Este tipo de discurso mapuche suele explicarse como conversación por medio de los cuales se enseñan saberes o se transmiten noticias y también relato, sobre todo los de orden histórico o verídico.

³ Las campañas militares, luego de las que se anexan los territorios del sur a las respectivas naciones argentina y chilena, se designan “Conquista del desierto” (1878–1885) y “Ocupación o Pacificación de la Araucanía” (1860-1883). El uso que hago de estas denominaciones no implica la adhesión a sus sentidos político-ideológicos. Existe una búsqueda de otras maneras de nombrar los procesos de occidentalización en el sur que adquieran cierta visibilidad y conceso.

⁴ El poemario “Rokiñ. Provisiones para el viaje” (AÑO) está compuesto por quince poemas escritos en mapuzugun y castellano e introducidos por dos textos: “Saludo Azul para mí Lamgen Liliana Ancalao Meli”, del poeta Elicura Chihuailaf Nahuelpán, y “Para que drene esta memoria”, de Liliana Ancalao. Indico aquí los títulos de los poemas en ambas versiones y respeto el uso de minúsculas y mayúsculas tal como aparecen en la edición: mi ñy Desiderio ¿iney kimeimew? / ¿quién te pensó el nombre Desiderio?; rünganentun / desentierro; Spinetta muley Bahía mew / Spinetta en Bahía; tufachi üllchakezomo Kushamen mew / las chicas de Cushamen; pepikawküley ñi chechüm kawellu / tengo el perchero listo; feitüfa kuzaw petu mawuni / rutinas con la lluvia afuera; küyen amuimi / luna que te vas; renü / renü; kiñeke pewma / casos de pewma; kiñe búfalo pu ko / búfalo en el agua; yiwíñkofe ñi üllkantun / canto a las tortas fritas; kürürftükumawün 2017 / temporal 2017; kiñefoto futa wariarupu 40 mo / una foto en la ruta 40; ngen kütral / ngen kütral; sábadu rupanant`ngillaengün /la tarde del sábado para lavar la ropa.

⁵ “...y Félix Manquel dijo...” de Enrique Perea (Buenos Aires 1939) –médico rural que vivió, desde la década del 70, en diversas localidades de la Patagonia: Comodoro Rivadavia, Río Mayo, Alto Río Senger, Puerto Madryn, Esquel, Zapala, Aluminé –es una entrevista desarrollada a lo largo de varios encuentros– una de ellas en el Sanatorio La española, Comodoro Rivadavia, durante una internación de Manquel (Melo 2019). Rodolfo Casamiquela recibió los registros de Perea en 1987, cuatro años después de la muerte de Manquel, y en 1989 –mediante la Fundación Ameghino, Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco y las Direcciones de Cultura de las provincias de Neuquén, Chubut y Santa Cruz– se publican los registros con el título...y Félix Manquel dijo... En la primera portadilla, a modo de subtítulo, se lee: “Inspirado y corregido por Rodolfo M. Casamiquela. Controlados los textos araucanos por Ignacia Quintulaf sobre un texto recogido y transcrito por Enrique J. Perea”. Como indica Casamiquela en

el prólogo a “Félix Manquel dijo...”, el médico es un investigador vocacional y etnógrafo intuitivo que vio la capacidad de informante de Manquel mientras que otros etnógrafos, como Federico Escalada, repararon solamente en Agustina Quilchamal, esposa de Manquel (1989, páginas sin numerar).

El pasaje “Voy, por la ruta nacional tres, en el Don Otto, a Buenos Aires”, de “Eso es lo que é” (2010), tal vez amerite la siguiente explicación: en las estaciones, los ómnibus de larga distancia se anuncian indicando el destino final. Las ciudades patagónicas Comodoro Rivadavia y Puerto Madryn se encuentran en la misma provincia, Chubut, conectadas por la ruta 3; vía de más de 3000 km que comunica las provincias de Buenos Aires, Río Negro, Chubut, Santa Cruz y continúa en Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur.

⁶ Uno de los objetivos de investigadoras como Diana Lenton, y la “Red de Investigadorxs en Genocidio y Política Indígena en Argentina” que integra, consiste en asociar las políticas y acciones ejecutadas por parte del Estado Nación durante los procesos de consolidación y avance estatal de fines del siglo XIX en la naciente República Argentina a la definición de “genocidio” implementada por las Naciones Unidas hacia 1948. Entre las acciones comprendidas como genocidio se cuentan el modo en que se sometió a la población indígena, la expropiación de tierras, las condiciones de vida a las que fueron acarreados los sobrevivientes, las acciones que permitieron separar familias y conducirlos a un mestizaje compulsivo, la apropiación y el reparto de niños, la expropiación de bienes como la ganadería, la profanación sistemática de tumbas, la generación de campos de muerte o masacres, entre otras crueldades e iniquidades que se pueden rastrear tanto en documentos oficiales como en el registro de memorias orales de los sobrevivientes (Lenton, 2010, pp. 29 – 49; Lenton y Delrio 2017).

⁷ Ceferino Namuncurá, hijo del Cacique Manuel Namuncurá y nieto de Juan Calvulcurá, nació el 26 de agosto de 1886 en el valle de Chimpay, actual provincia de Río Negro, Patagonia, Argentina. En 1897 ingresó en el colegio salesiano San Carlos, de Buenos Aires, y en 1904 viajó con Monseñor Cagliero a Roma, Italia, donde falleció el 11 de mayo de 1905 a causa de tuberculosis. Sus restos fueron repatriados a Fortín Mercedes, sur de la provincia de Buenos Aires, en 1924. En agosto de 2009, las cenizas de Ceferino Namuncurá se trasladaron a San Ignacio, departamento Huiliches, provincia de Neuquén, Argentina. Con la autorización del Papa Benedicto XVI, fue beatificado en noviembre de 2017. La ceremonia –de carácter sincrético pues reunió “elementos tradicionales [mapuche] con el protocolo del vaticano” (Cayuqueo 2017) – se llevó a cabo en el Santuario Parque Ceferino Namuncurá (Chimpay, Río Negro, Argentina) y congregó alrededor de cien mil personas.

⁸ Delrio analiza relatos recopilados –ya sea en su propio trabajo de campo o por parte de otras investigadoras como Ana Ramos– en comunidades mapuche de Colonia Cushamen, Reserva Napal, Vuelta del Río, Futa Huao (actual Provincia de Chubut, Argentina) y del valle del río Trancura (IX Región, Chile).


⁹ Si bien esta palabra aparece en algunos diccionarios traducida como *español*, en especial refiriéndose a los llamados conquistadores o blancos, su uso también sirve para denominar a las personas usurpadoras.

¹⁰ La obra de Ancalao integra diversas antologías como: “Taller de escritores. Lenguas Indígenas de América” (1997, Temuco, Chile), “La memoria iluminada. Poesía mapuche contemporánea” (2007, Málaga, España), “Mamihlapinatapai, poesía de mujeres mapuche, selknam y yámana” (2010, coedición Desde la gente y CCC), “Kümedungun - kümewirin. antología poética de mujeres mapuche siglos XX y XXI” (2011, LOM ediciones, Chile), “Patagonia, canto y poesía” (2014, CD, registros de cultura), “La frontera móvil” (2015, Barcelona), “Once poetas argentinos” (2018, Bogotá), “Zoque, maya, kaqchikel, guaraní, mapuzugun” (2018, Uruguay).

¹¹ La primera edición de autor de “Tejido con lana cruda” (2001) posee una “Carta prólogo” de María Elena Suarez, datada en Ushuaia, octubre de 1998, que no se incluye en la edición de El suri porfiado de 2010. El poeta e investigador Jorge Spíndola prologa *Mujeres a la intemperie. Puzomo wekuntu mew* (2009) con el texto “Mientras gire el tiempo azul”.

Fecha de recepción: 08 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre 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.



Lo importante es el contenido. Un recorrido de las expresiones artísticas en defensa del ambiente en la comarca andina del paralelo 42° 1960-2010

What is important is the content. A journey of artistic expressions in defense of the environment in the Andean region of parallel 42° 1960-2010

Resumen

En este olvidable otoño del 2021 quinientas familias acababan de ver destruidas sus utopías personales, y una sentida solidaridad se apoderó de *todos*. La reposición de un chelo quemado, una simple noticia publicada en Facebook, hizo evidente la potencia que la expresión artística tiene en la Comarca y se tiene de la Comarca. Esa misma expresión artística es una de las bases más genuinas de la conciencia ambiental local. Ese enunciado sobre el "lugar de la naturaleza" (Escobar, 2000), lentamente acumulado en las sucesivas capas migratorias que, a partir de los sesenta, convocaron a pintores, hippies, pacifistas, o simplemente a aquellos cuya búsqueda era huir de la maquinaria arrolladora de las grandes ciudades.

Buscamos hermanar los árboles quemados que intervenidos en arte hacen que las víctimas, esas lenguas quemadas, se perciban, al igual que muchos jóvenes de los sesenta y setenta, con la potencia de los sobrevivientes (Gagliano, 2021). Historias de vida, ingredientes del caldo primordial que se cuece en el caldero de la historia de ese lugar: "*la Comarca*", generando una síntesis entre arte y naturaleza. Síntesis puesta a prueba en los noventa con la intromisión del mundo *new age* y su carga de individualismo social, generándose una ruptura que nos muestra dos caminos diferentes de vivir la naturaleza.

Recorreremos este camino a través de entrevistas a personajes claves, en las búsquedas de los "historiadores de domingo" (Fernández y Dalla Corte, 2001) y las producciones artísticas que defienden la utopía de preservar el ambiente y del "buen vivir".

Palabras clave: Comarca Andina; resistencias ambientales; influencia de lo cultural

Abstract

This forgettable autumn of 2021, five hundred families had just seen their personal utopias destroyed, and a heartfelt solidarity seized everyone. The replacement of a burned cello, a simple piece of news published on Facebook®, made it clear the power that artistic expression has in the Comarca and that which is perceived about the Region. That same artistic expression is one of the most genuine bases of local environmental awareness. That statement about the "lugar de la naturaleza" [place of nature] (Escobar, 2000), has been

slowly accumulated through the successive migratory layers that, from the sixties, summoned painters, hippies, pacifists, or just those whose search was to escape from overwhelming machinery of the large cities.

We seek to bring together the burned trees that, intervened in art, are the victims, those burned lenga trees, are perceived like many young people of the 60s and 70s, with the power of the survivors (Gagliano, 2021). Life stories, ingredients of the primordial soup that is cooked in the cauldron of the history of that place: "La Comarca"; generating a synthesis between art and nature. Synthesis tested in the nineties with the intrusion of the new age world and its burden of social individualism, generating a rupture that shows us two different ways of living nature.

We will travel this trail through interviews with key figures, in the search for the "Historiadores de domingo" [Sunday historians] (Fernández and Dalla Corte, 2001) and the artistic work that defends the utopia of preserving the environment and of the "good living".

Keywords: Comarca Andina; environmental resistance; cultural influence

Introducción



Imagen 1. Incendio comarcal marzo 2021. Perfil.com - Weekend

En este olvidable otoño del 2021, aún humeaba la Comarca Andina cuando me interpela una propuesta de la revista *Heterotopías*¹, que me brindaba la posibilidad de abordar las relaciones entre estética, política y naturaleza.

Quinientas familias acababan de ver destruidas sus utopías personales, y una sentida solidaridad se apoderó de todos. Una simple noticia publicada en Facebook (la reposición de un chelo y un violín a dos hermanas que los habían perdido en el incendio)

hizo evidente la potencia que la expresión artística ha tenido en la historia de la Comarca y cómo esa misma expresión artística es una de las más genuinas de la conciencia ambiental.

No sabría decir por qué, pero en mis esfuerzos de disipar el humo y las tristezas por las pérdidas de ilusiones –las ambientales y las materiales– leyendo esa noticia se me reveló la imagen del Bosque Tallado del Cerro Piltriquitrón y con ella, la estrecha relación entre creación artística y defensa de la naturaleza que existía en la Comarca.

Un enunciado desde lo cultural sobre el “lugar de la naturaleza” (Escobar, 2000), lentamente acumulado en las sucesivas capas migratorias que a partir de los sesenta convocaron a pintores, jóvenes en búsqueda existencial, pacifistas, o simplemente a aquellos cuyo objetivo era huir de la maquinaria arrolladora de las grandes ciudades.

Traían sus cargas ideológicas, comunistas y anarquistas de exilio interior, gandhianos con las heridas de la segunda guerra, jóvenes acomodados que recibieron su bautismo existencial en París del 68, en las imágenes de Vietnam y en la crisis del petróleo. *Hippies*, como se auto-perciben, *Jippis* como los denominan los viejos pobladores.

El presente artículo es un intento de aproximación al necesario inventario de artistas plásticos reconocidos, rockeros, *luthiers*, actores de ópera rock que nos conduce a los bosques quemados que, intervenidos por escultores, hacen que las víctimas, esas lenguas, se perciban, al igual que muchos jóvenes de los sesenta y setenta, con la potencia de los sobrevivientes (Gagliano, 2021). Reconstruir los ingredientes culturales metidos en el caldero de la historia de ese “lugar” conocido como El Bolsón. En ese imaginario que permea los folletos turísticos baratos o las costosas guías de viaje que atraen a los extranjeros, está El Bolsón de los *hippies*.²

En ese potaje, lentamente cocido a lo largo de estos cincuenta años, iremos descubriendo esa génesis de conciencia ambientalista que impregnó a la Comarca Andina, se expandió primero por Chubut y luego iluminó las luchas ambientalistas nacionales.

Se intenta destacar la profunda relación entre arte y política, intentando no quedar atrapados en vocabularios profesionales (Richard, 2021). Por ello cuando resaltamos que lo importante es el contenido no queremos desmerecer la forma, no es este un escrito sobre lo artístico, sino, como plantea Ana Longoni: “...tiene que ver con la idea de desbordamientos, es decir, con las contaminaciones, las intersecciones, las mutuas redefiniciones que entre el arte y la política se producen en momentos históricos cruciales” (Longoni, 2010).

El camino que elegimos: recorrer a través de entrevistas a personajes claves, protagonistas de su tiempo y de las comprometidas búsquedas de los “historiadores de

domingo” (Fernández y Dalla Corte, 2001) las producciones artísticas que defienden la utopía de preservar el ambiente y el “buen vivir”.

Utopía resistente que tiene fecha de presentación en público en 1983 con la resistencia al dique sobre el Río Epuypén (Blanco, 2015) y que se fortaleció y enriqueció con la lucha contra el “Basurero” Nuclear en Gastre en 1986 (Rodríguez Pardo, 2006).

Los noventa y sus cambios nos muestran “senderos que se bifurcan” entre la utopía activa de los sesenta y el individualismo neoliberal. Un sendero se abre a nuestra izquierda, en él se vuelve a marchar a Gastre nuevamente en 1996, a luchar por la protección de los bosques de lenga en el Alto Río Senguer en 1999 o a oponerse a la megaminería del pueblo de Esquel en el 2001. En ese camino descubrimos una profunda imbricación desde los primeros paisajistas, a la Feria Artesanal de El Bolsón, el encuentro de artesanos de Epuypén, las puestas en escena de la Murga Guacha, los temas de Piedra Bocha, las esculturas del Bosque tallado y, ya en nuestro siglo, el apoyo comarcal al plebiscito de Esquel contra la megaminería, las marchas del orgullo gay que se ambientalizan resistiendo la mega urbanización para ricos que la empresa “Laderas S.A”, ligada al magnate Joe Lewis en 2017, intentó llevar adelante en el Cerro Perito Moreno (Llosa, 2016).

El otro sendero, el que se abre a nuestra derecha rehúye de lo colectivo, se ocupa más de lo individual, de la autoayuda, de la vida sana, de la comida naturista, del paisaje a proteger por mi propio interés personal.

Por qué lo cultural

Este es un trabajo de historia ambiental³ reciente que se asienta en testimonios orales. Pero ¿por qué detenernos en el aspecto cultural de las resistencias? No es que descreamos de la materialidad de los conflictos, de hecho, trabajos anteriores sobre los conflictos socio ambientales recorrían esos aspectos (Mendes y Blanco 2005). Pero esta explicación se nos hacía insuficiente, pues invisibiliza la lenta resignificación de la naturaleza (Escobar, 2000) en la Comarca Andina. Se hacía necesario poner en discusión las “cuestiones relacionadas con el significado, o [así cómo] la falta de significado, de expresiones como «recursos y servicios ambientales» para las diferentes culturas, con la «constructividad social o las reinenciones de la naturaleza” (Wagner, 2014, p.44).

Martínez Alier propone:

establecer una conexión entre ambos estilos, ya que los diferentes actores de los conflictos ecológicos distributivos, con sus diferentes dotaciones de derechos y poder, ponen en duda y desafían las reivindicaciones de otros, apelando a distintos lenguajes de valoración, dentro de su amplio repertorio cultural. (Wagner, 2014, p.44)

Esa integración de la materialidad con la perspectiva constructivista se ha ido elaborando sobreponiéndose a las diversas “geografías imaginarias” que conviven sobre el espacio patagónico (Livon-Grossman, 2004). Movimiento pendular que unas veces está ubicado en ese desierto a ocupar/desarrollar, y otras veces en un lugar incontaminado, prístino, que hay que preservar. Es sobre este lado del péndulo donde se asienta la resignificación comarcal a través de las expresiones artísticas de sus vecinos.

De primigenios a primordiales

(...) los Primigenios fueron miembros o servidores de un grupo de seres conocidos como los Dioses Arquetípicos. Los Primigenios cometieron algún tipo de terrible blasfemia; la naturaleza de ese crimen no está clara, quizás practicaron la magia negra o robaron los escritos sagrados, o tal vez incluso atacaron su hogar. Fuese cual fuese la razón, los Dioses Arquetípicos o Primordiales expulsaron a los Primigenios y los aprisionaron en diversos lugares de nuestro mundo, en las estrellas e incluso en otras dimensiones.
(<http://elhorrorcosmico.blogspot.com/2012/06/primigenios.html>)

La Comarca Andina del Paralelo 42 se extiende paralelamente a la cordillera e involucra dos provincias, Chubut y Rio Negro. A inicios del siglo XX, con la entrada de pobladores chilenos y un pequeño grupo de extranjeros del hemisferio norte, la comarca comienza a desarrollar una producción diversificada de autoabastecimiento. Se generó un cierto excedente para abastecer la meseta cercana, donde el clima imposibilitaba la diversificación. Así se convirtió en un pequeño centro cerealero y se instalaron molinos para producir harina que se vendería tanto en la meseta como en Chile. De alguna manera, el aislamiento y las relaciones fronterizas que caracterizan toda la cordillera patagónica tiene por efecto que la dinámica económica y poblacional se organice sin buscar la unión típica con los centros del norte. Se asentará en el intercambio con sus vecinos trasandinos y con las poblaciones originarias de Cushamen y Ñorquinco.

La única respuesta estatal durante las primeras décadas del siglo a este proceso migratorio, fue consolidar un mensaje anti chileno a través de sus distintas oficinas gubernamentales, en las escuelas, los inspectores de tierras o la policía territorial. Un discurso coherente y sin fisuras estigmatizó a los primeros pobladores trasandinos por dos vías, su nacionalidad o su condición de originarios, mostrándonos “el papel histórico del Estado como forjador de alteridades y desigualdades a lo largo de la historia [que] es muy poco reconocido” (Segato, 2002).

Así se fue configurando el lugar de inferioridad que se terminó imponiendo a los primeros pobladores chilenos u originarios, que, según la ideología construida desde el poder, eran más foráneos que los europeos (Elías, 2003). Una construcción de sentido que se profundiza a partir de 1930 con la definición del límite con Chile, y el desembarco masivo de nuevas instituciones estatales, el reordenamiento del territorio a través de la mensura de las tierras y la creación del Parque Nacional Lago Puelo.

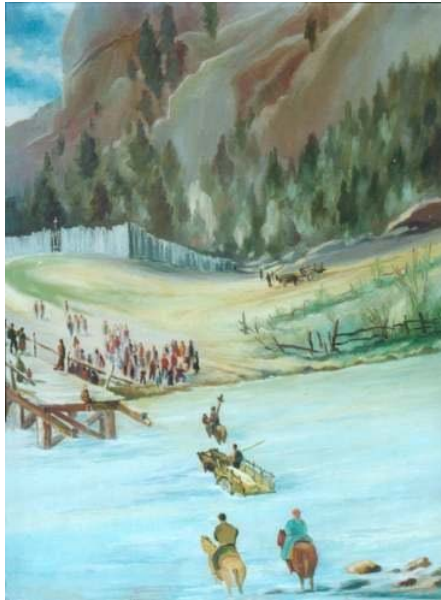
En un período de 30 años, que va de 1930 a 1960 se produce la definitiva reconfiguración del discurso legitimador del pasado histórico; así la condición de “pioneros”, llegados desde Europa mayoritariamente después de 1930 desplazarán a la de “primeros pobladores”, chilenos, en la construcción de la memoria histórica de la Comarca Andina⁴.

La fijación de los pasos aduaneros, la presión que ejercían los adjudicatarios de lotes mensurados alambrando sus tierras, limitando el pastaje de animales, y las mayores trabas para criar y comercializar ganado a Chile, impulsaron a muchos pobladores de origen chileno a seguir el camino de las familias que, tempranamente, se habían trasladado a Segundo Corral y Llanada Grande, en territorio del país vecino.

A fines de los años treinta una nueva actividad de escala, la explotación maderera, reconfiguró en parte la Comarca Andina. Aprovechando la creciente demanda del mercado de Bariloche el poder económico de los pioneros se fue consolidando a través de las compras de mejoras a pobladores chilenos y a adjudicaciones en ventas hechas de manera acelerada.

Los antiguos pobladores, olvidados de la historia oficial comarcal, demorarán casi 50 años en reclamar su participación en la historia del poblamiento y sus derechos como ciudadanos a través de sus descendientes argentinos (Crespo y Tozzini, 2003). La llegada de los hippies, como veremos, ayudó en parte a la deconstrucción del discurso dominante de los pioneros.

Los precursores. Los artistas plásticos en busca de un lugar



<http://www.elbolson.com/elbolson/arte/artistas/Molins,%20Javier.htm>

Imagen 2. José L. Chatruc. *Rumbo al Cementerio [óleo]* Fotografía gentileza de Molins, Javier.

A mediados de los cincuenta e inicios de los sesenta un pequeño, pero potente, núcleo de artistas plásticos se asientan en la Comarca Andina; se suman a los ya instalados como Venzano u Horacio Guasco. Entre 1958 y 1965 llegan Katalenic de Croacia, Paterlini y Chatruc de Bolívar (prov. de Buenos Aires), ambos alumnos del taller de Urruchúa⁵ (Otone, 2003), Levi Freiztav y Horacio Cruz de Buenos Aires (Molins, 2021).

En general estos pintores eran paisajistas de distintos estilos pero que dan cuenta del entorno natural de ese momento. “Paterlini era anarquista, panadero de profesión. Que se juntaba con otros vecinos de espíritu revolucionario como el Dr. Fattorini que era del partido comunista” (Molins, 2021). Pero es en torno de Chatruc que se gestó un primer movimiento artístico local, su casa y su galpón cobijaron a jóvenes artistas. Actuó como una suerte de patriarca cuidador de los recién llegados (Molins, 2021).

El Dr. Venzano, por su parte, tuvo dos grandes aportes a la construcción de la historia paisajística comarcal en su aspecto plástico; sus pinturas reflejaban el pueblo en la década del cincuenta. Pero tan importante como sus pinturas fue su aporte al “descubrimiento” del entorno natural de la Comarca; hizo, con un teodolito comprado en un remate del Banco Hipotecario, la cartografía de El Bolsón; como aviador y a pedido del gobierno obtuvo fotografías aéreas; como andinista describió los senderos, con trazados hechos a mano alzada, verdaderos mapas de los lugares que podían recorrerse en los alrededores de El Bolsón. Finalmente, dejó un gran número de testimonios de cumbres,

invitando así a ser imitado por otros, fue el artífice del senderismo comarcal que hoy invita a cientos o miles de viajeros a recorrerlos.

Estos artistas definen, en la reconstrucción visual del entorno, las líneas que anteceden a las realizaciones del Bosque Tallado y los trabajos de los muralistas del siglo XXI.

Un párrafo especial merece la figura de Katalenic, impulsor de un camino que vincula la producción artística con un profundo sentido humanista que estará en los cimientos de la cosmovisión de la Comarca. Se tornará guía espiritual de un grupo de jóvenes comarcales, será el artífice de la búsqueda de "un camino espiritual despojado de todo materialismo".

Vivía en una cabañita con lo mínimo, era tremendo, también tenía un pasado europeo: venía después de la guerra, era croata, él pintaba con el estilo de los Balcanes. ¿Viste?, muy hermoso, hay algunas pinturas de él en la casa de la cultura, la que está al frente de la plaza de la virgen, está una que se llama "La danza de Kali" que es impresionante (...) era un tipo muy estricto, era un "Yogui", tenía discípulos acá, varios que lo seguían. (Molins, 2021)

Los "jippies". Sobrevivientes de un mundo no tan feliz

Estoy cansado...

A pesar de que tengo sólo 20 años de vida sobre este planeta, soy un ser humano cansado. Estoy cansado de la gente que justifica la matanza de otra gente en nombre de la Libertad, la Democracia, el Socialismo o cualquier otra Gran Palabra. Estoy cansado de que mi planeta sea abusado por gente que no puede vivir sin matar por las armas o el hambre. Estoy cansado de los que no se animan a decir lo que piensan o sienten y viven una vida falsa y cobarde. Estoy cansado de la gente que cree que tiene el derecho de decir que otros son inferiores. Estoy cansado de los que hablan de progreso y no aprenden a amar y comunicarse. Me tiene podrido una civilización que ha hecho que los seres humanos odien a otros seres humanos, ha prohibido a los hombres dormir en cualquier parte de su Planeta, ha obligado a todos a vivir una vida triste, rutinaria, encerrados en sí mismos y en sus casas como en trincheras. Y me pregunto, a los 20 años, si los adultos que fabricaron esto esperan que les crea o les tenga fe.
(Manifiesto redactado por Pipo Lernoud que se repartió en la Plaza San Martín el 21 de setiembre de 1967)

A mediados de los años sesenta, un número pequeño de migrantes de las ciudades grandes, mayoritariamente de Buenos Aires, fue instalándose en la región, generando una nueva configuración del ambiente societal.

Había algo sociológicamente hablando, debe tener un nombre de esas cosas que suceden en diferentes lugares del planeta al unísono, simultáneamente se dan similares acontecimientos como una eclosión de algo que está latente colectivamente, manifestaciones de algo colectivo, siempre son unos pocos los que dicen vamos a explorar el Amazonas u otra cosa, pero después de eso vienen los demás. Creo que eso es un movimiento que tiene que ver con el cansancio del ser occidental, digamos del mundo occidental, haber pasado la primera y segunda guerra, las expectativas de progreso, las expectativas en cuanto a la revolución socialista (Entrevista a Adriana Otone, 2002)

Con el correr de los años este nuevo grupo irá construyendo una imbricación de lo ecológico con lo social, lo económico y finalmente con lo político. Esta nueva configuración acrecentó, por una suerte de retroalimentación los imaginarios instalados de la Patagonia como un territorio de enormes bellezas naturales, de paisaje prístino a ser preservado y amigable para la vida cotidiana, en comparación con la deriva que habían tomado los grandes conglomerados del centro de la Argentina.

Es imposible dar cuenta del fenómeno sin contextualizarlo en la historia global. Como señala Eric Hobsbawm (1997), en esa década, a los primeros desencantados de posguerra se suma la creciente insatisfacción de los jóvenes para con el proyecto de sus mayores. Primero se dio en EE. UU., donde la juventud no veía con naturalidad los contingentes de cadáveres que regresaban de las guerras en Vietnam y Camboya. De igual manera, en Europa, las juventudes francesas hicieron una lectura distinta de los fenómenos coloniales y poco a poco fueron sumándose a las causas descolonizadoras de Sartre, Fanon y otros exponentes de la filosofía de izquierda, o a las miradas existenciales de pensadores como Camus. Figuras como Fidel Castro y el Che Guevara, generacionalmente mucho más próximos a su edad que la gerontocracia que gobernaba en Europa desde fines de la segunda guerra mundial, atrajeron su atención. La adopción de modos y gustos, anteriormente territorio de los grupos marginales, como los negros y su música, o los gustos de las clases más pobres por parte de los jóvenes, estalló en Gran Bretaña, y se expandió como reguero de pólvora por el mundo occidental. El estallido fue casi en simultáneo en París, Italia, Hungría o México a fines de los años sesenta e inicios de los setenta. Este es el contexto a tener en cuenta para analizar el fenómeno que atravesó la Comarca Andina.

Como sostiene el reconocido ambientalista Lucas Chiappe (2001):

...[era] una cuestión de ir tomando conciencia desde muy jovencitos y de estar empapados en esta especie de ideología hippie desde principios de los sesenta que nos llevó a viajar durante muchos años con mi compañera ...siempre en una especie de búsqueda constante de valores y de ese sentido común aparentemente

tan perdido en esta civilización, en esta cultura actual tan antropocéntrica. (Entrevista a Lucas Chiappe, 2001)

A fines de los sesenta, parte del elenco de la ópera rock *Hair* desembarcó en la Comarca Andina, casi en paralelo hubo un primer intento de vida comunitaria del músico de rock Miguel Cantilo⁶ en la zona de Las Golondrinas, en Lago Puelo (Cantilo, 2000).

En pocos años, dos grupos que intentaban llevar adelante una vida comunitaria basada en compartir espacios comunes y autosustento se instalaban en la Comarca. La de La Isla en Mallín Ahogado, y la del Arca en Cerro Radal (Matamala, 2012).

Esta última impulsada por los esfuerzos de Katalenic, en su búsqueda de dar contención y un norte formativo a su grupo de seguidores, fue él quien invitó a Lanza del Vasto⁷, discípulo de Gandhi, promotor de la "No Violencia" y la vida en comunidad, a visitar la Comarca. Había sido amigo personal de Lanza en Europa. Ambos coincidían en su admiración por Gandhi.

Lanza era un hombre simple y práctico. Consideraba que los caminos espirituales estaban ligados al hacer concreto. Por eso durante el campamento de tres días que se organizó en el camping municipal La Alegría, además de momentos de formación, ceremonias ecuménicas de meditación. Dedicó momentos al trabajo manual... Fue a partir de ese encuentro que un grupo fundó la Comunidad del Arca de la Comarca Andina, que se asentó durante un tiempo en el Paraje Cerro Radal. El grupo propuso una modificación en las normas de vida de los miembros, se generaron espacios comunitarios junto a los de intimidad. Se incorporó la oración en determinadas horas del día, momentos definidos a través del sonido de un gong. La educación de los niños, los juegos, la música y el amor a la naturaleza eran objetivos que se perseguían. (Matamala, 2012)

Descubrimos en los migrantes un canon de lecturas comunes, desde los poetas malditos con Micheaux y Artaud a los espiritualistas rusos como Gurdjieff⁸ o Ouspensky⁹, los pacifistas como Silo¹⁰, los cultores de la desobediencia civil siguiendo a Thoreau¹¹, los de la vida en la naturaleza con las enseñanzas de Seymour¹² y Schumacher¹³, los artistas rebeldes y los aficionados al ácido como Huxley¹⁴ y O'Leary¹⁵ (Cantilo, 2000).

La presencia de este grupo, en un principio, fue tolerada e incluso vista con simpatía por los vecinos, que veían con asombro sus vestimentas y formas estéticas. Incluso los ayudaban en su vida cotidiana, les alquilaban lugares para vivir o les señalaban tierras fiscales con posibilidades de ocupar libremente y solicitar los permisos necesarios de ocupación. La Gendarmería, por otro lado, en los primeros tiempos dejó hacer, pero los cambios políticos a partir de la muerte Perón en 1974 hicieron que empezara a desconfiar de este grupo, en especial por ligarlos al consumo de drogas (Cantilo, 2000).

De a poco se fue haciendo evidente que la vida campesina era mucho más compleja que la soñada cuando los larguísimos y lluviosos inviernos los ponían en situaciones complicadas por falta de calefacción o comida. Ante esto, muchos decidieron rescatar sus habilidades ensayadas en Plaza Francia y las enseñanzas de Lanza del Vasto y se volcaron a las artesanías. En el verano de 1978, en el boulevard que está al lado del Banco Nación, se instala lo que se transformará en un ícono de El Bolsón, la Feria Regional (Matamala, 2012). La feria elaboró un reglamento que implicaba la revisión de las artesanías que se vendían, definió la condición de artesanía como creación y opuesto a la producción en serie. Los alimentos también debían ser artesanales y no podían comercializarse alimentos o bebidas de origen industrial. Estos criterios fueron reforzados en la reglamentación que en 1988 se fijó para el encuentro de artesanos de Epuén, que en pocos años tuvo reconocimiento nacional.

La instalación de la feria sumó la competencia económica al soterrado cuestionamiento que los *hippies* hacían a los pioneros por sus históricas formas de comerciar con los paisanos a través de cuentas corrientes sin precios y bajas cotizaciones de los “frutos del país” que los paisanos entregaban. (Entrevista a Sabatier, 2017). La extrema “familiaridad” que tenían los *hippies* con los primeros pobladores y la “falta del respeto” al lugar social que los pioneros se habían adjudicado, y que los “jippies” desconocían, aumentó sus diferencias. Es que estos habitantes urbanos, algunos con apellidos poderosos como Cantilo, Benegas, Bacigalupo, no estaban dispuestos a rendirles pleitesía a los pioneros (Cantilo, 2000).

La Feria es, como señalamos, el inicio de un fenómeno creciente de conflictos entre los “hippies” y los pioneros. Por la preservación del espacio de poder en la escala social local, por diferencias en cuanto a las formas comerciales que los pioneros habían impuesto a la comunidad, y también por cuestionar el creciente clima “desarrollista”, poniendo en cuestión, tempranamente, las políticas a seguir sobre el uso de los bienes naturales: el bosque, la tierra y el agua. Esta tensión va a estallar con la resistencia a la construcción del dique en Epuén, a partir de 1983 (Blanco, 2015). Un acontecimiento que será un antes y un después en la historia comarcal. Hallará su fundamento en el encuentro síntesis entre tres pasados: las tradiciones mapuches de respeto a la tierra; el apego a los valles productivos de los campesinos de origen europeo; la defensa de la naturaleza y la desconfianza al progreso de los *hippies*.

A futuro, la resistencia al dique de Epuén generará un aprendizaje significativo, será antecedente y a la vez incentivo para los sucesivos conflictos socio ambientales en Chubut (Mendes y Blanco, 2005), potenciados casi inmediatamente con la resistencia al repositorio nuclear de Gastre.

Una ruptura: La comarca andina en el mundo de los noventa

La explicación es obvia: El jardín de los senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos.
(Jorge Luis Borges: El jardín de los senderos que se bifurcan)

A fines de los años ochenta una serie de hechos impactará de manera decisiva en la historia local. La caída del Muro de Berlín tendrá –con su correlato de imposición de la visión neoliberal como fin de la historia– una profunda penetración en nuestro país.

Las concepciones hegemónicas neoliberales, como sostiene Pierre Rosanvallon, son acompañadas por una deriva hacia un individualismo social un: "... signo de la entrada en una nueva era de lo social, donde el imperativo individualista de la igualdad ante el derecho tiende a prevalecer sobre la noción de defensa de los intereses colectivos" (Rosanvallon, 1995, p.61)

Una "nueva era" diseminada a través de una gran maquinaria comunicacional, acompaña las políticas privatizadoras aplicadas por el gobierno de Carlos Menem (1989-1999). Estas producirán un impacto enorme en la Patagonia que, durante gran parte del siglo XX, había estado sostenida por la presencia de las empresas públicas. Los estados provinciales debieron asumir los costos de la transferencia de escuelas, entre otros servicios, obligándolos a efectuar fuertes ajustes en sus gastos públicos, profundizando la crisis socio económica.

La Comarca Andina poco a poco se encuentra con un movimiento migratorio doble, sectores urbanos del norte del país y población desplazada de la meseta. Avanzada la década, este proceso se vio acelerado ante la realización del asfalto que unió a la Comarca con Esquel y Bariloche, por la superación del aislamiento que el ripio imponía a los movimientos cotidianos. Poco a poco se produjo un doble pasaje, el de la vida con la naturaleza a una versión "country club" de la valorización inmobiliaria, y su contracara, la ocupación por gente sin recursos de la ribera de los ríos o las plantaciones de pinos.

Los nuevos migrantes con recursos se instalan en las zonas rurales cerca de los cascos urbanos, desarticulando las zonas productivas, no centran su futuro en el autoabastecimiento, no buscan la desconexión con la sociedad de consumo. Son profesionales, comerciantes que deslocalizan la administración, grupos que buscan

“seguridad” y un entorno paisajístico más ameno. Mayoritariamente, se re-vinculan y re-valorizan con la versión idílica del pasado de los “pioneros”.

El paisaje de pronto es un valor inmobiliario, puede sintetizarse en el spot publicitario de la Inmobiliaria Ricardo Rubio¹⁶, que se emite en radios locales desde hace muchos años: “Preservar el paisaje es proteger el valor de su propiedad”.

La valorización inmobiliaria profundiza una grieta económica entre los que tienen tierra o dinero para comprarla, y los hijos de antiguos pobladores o migrantes pobres, que ven día a día alejarse la posibilidad de tener un lugar propio. El paisaje como mercancía se transforma en un enemigo para los sectores populares (Monteleone, 2021).

Este sendero tiene su punto de partida cultural en el encuentro comarcal de la Nueva Era en 1990. María Inés Rodríguez, docente que participó (2021), cuenta que:

En octubre del noventa en el camping la Chacra en 3 días nos juntamos cerca de 1000 personas de acá, del resto del país y del exterior. Vino gente de Chile, vino Charles Petersen de Escocia¹⁷, con sus danzas circulares, vinieron partidarios de Fabio Zerpa, visitantes de Ganimedes. Había una serie de talleres propuestos que todos tenían que ver con una alternativa al sistema, habíamos pasado la gran crisis del 88, yo creo que eso fue lo que determinó de alguna manera buscar ese encuentro. Los más se juntaron a escuchar pero digamos hay una posibilidad de la salvación individual, que era una de las líneas de la *new age*. Acá de un grupito, los sectarios “viste”. En cambio, otros que derivaron en la preocupación de la totalidad, no sólo de la persona y de lo social, sino además en relación con el ambiente, yo pienso que se fue yendo por etapas. (M. Inés Rodríguez, 2021)

El encuentro estaba allí, frente a los senderos:

Lo que pasa es que, por ahí la misma acción, el mismo hecho “ponele” hacer pan con harina orgánica le interesaba tanto a los de la *new age* más sectarios como a los de un abordaje más social, a veces la misma acción puede ser interesante para diferentes grupos y ahí es donde nos mezclamos digamos ¿no? Pero después bueno hay que tener cuidado porque uno puede quedar pegada en cosas que no me interesa quedar pegada. Esta gente toma raíz prestada: viene un chaman van, viene un maestro mapuche van, porque no tiene conexión con su propia raíz entonces toman raíz prestada. (M. Inés Rodríguez, 2021)

Un grupo avanzó por el camino de lo individual, los talleres de reflexión holística, de alimentación saludable, libros de autoayuda, de autoconciencia, los ovnis. Proliferaron los grupos de Danzas circulares, se armó el centro local de la *Life quality Project Italia. IRECA energía cósmica aplicada*¹⁸. Esa ruptura con lo colectivo separó las aguas. Rodríguez (2021) continúa la entrevista dando cuenta de esa separación:

No nos podemos recortar y pensar: “Voy a estar mejor yo. Yo solo”. Hay cosas que uno hace por supuesto para estar mejor, pero eso tiene que ir de la mano de la responsabilidad por todos los seres: las plantas, las piedras, los insectos también sufren, no tienen palabras para decirlo lo dicen de otra manera, lo expresan ¿no? Y es nuestra responsabilidad cuando pensamos en salud, pensar en una salud de toda la trama en la que estamos inmersos ¿no? de toda la trama. Esas propuestas de auto-ayuda así separadas del resto, la propia ayuda, pero para uno, estaban ligadas con la *new age*, que era como la posición de “nos salvamos un grupito”. Más ligados a mejorar materialmente, con un foco muy individual.

Podemos rastrear allí el inicio de los centros holísticos, de medicina natural, de los almacenes naturistas. La estética y las producciones de estos grupos refieren al ámbito de lo privado. Esta característica no impide que se pongan en sintonía con los viejos resistentes, cuestionando proyectos ambientalmente peligrosos, pero su preocupación por la preservación del ambiente está directamente vinculada a la protección de su privacidad en el mejor de los casos, y en el peor, de su inversión.

El otro sendero, por el contrario, está ligado a la tradición de los sesenta, a la condensación de sentido que se produjo en EpuYén, está dispuesto a ganar la calle y no abandonarla. Los hitos más sobresalientes de este sendero los expresa la *Murga Guacha*, cuyas puestas en escena muestran el repudio contra el repositorio nuclear, el ajuste social, los proyectos mineros, la venta de lagos y gigantescas extensiones a ricos extranjeros.



Imagen 3. *Murga Guacha*. Fotografía aportada por Jorge Leibiker

Bergero y Litbiket (2010) en su trabajo de investigación aportan información significativa sobre el espíritu del grupo:

La Murga Guacha, a través de sus espectáculos, apuntó siempre a una crítica social clara y con propuestas murgueras para la reflexión grupal sobre la realidad... decíamos y ahí estábamos otra vez, definiéndonos en un proceso de espejos, encontrándonos en el sentir murguero, repensando la realidad y acompañándonos. ¿Cuál es el tema que nos atraviesa hoy? ¿Qué pensamos? ¿Qué haríamos para cambiar lo que no queremos? (p.10)

...las temáticas abordadas tienen que ver con una realidad inmediata vivida por la comunidad como conflictiva y que La Murga Guacha recrea con ironía, humor, propuestas, arte y belleza (p.12)

...La Murga Guacha del Río Quemquemtrey no sólo desarrolla una tarea artística sino que participa a pleno en las grandes marchas por los derechos humanos y la multiplicidad de injusticias que nos identifican con los reclamos del campo popular y del que formamos parte activamente (p. 15)

Un recorrido por las síntesis argumentales de los espectáculos de la murga da cuenta de su potencia. Entre 1995 y 2009, la murga sale a luchar contra el basurero nuclear en Gastre, contra las nuevas inversiones ilusorias, celebra la utopía de la libertad; se enfrenta a los avances del magnate Joe Lewis y su primer intento por construir un aeropuerto y luego por hacer un mega-loteo; celebra sus diez años de existencia y se atreve a reconstruir la historia local desde su particular mirada a través de su espectáculo *Historias y Leyendas Bolsoneras*. En el 2009 la murga planifica la reconstrucción de su memoria y el 24 de marzo arriba a la biblioteca para cerrar la “Marcha por la Memoria y la Justicia”.

También en el “afuera” un grupo de escultores locales organiza *la intervención del bosque quemado* en la década del ochenta, en el cerro Piltriquitrón, creando el Bosque Tallado. Marcelo López en 1998, junto a colegas de la zona, logró reunir los fondos suficientes para realizar el primer encuentro nacional de escultores en el cerro Piltriquitrón, el objetivo: propiciar el intercambio de experiencias creadoras, enriquecer el patrimonio artístico y cultural de la región, y dotar de nueva vida a los árboles quemados por la negligencia humana.

El resultado fue contundente sumando cinco encuentros en total, en poco más de 10 años. Escultores locales y de todas las provincias, e incluso del extranjero, realizaron un total de sesenta obras declaradas patrimonio cultural y turístico de la provincia de Río Negro y de interés nacional, provincial y municipal.



Imagen 4. Bosque Tallado. Aportadas por Marcelo López

Ya en el siglo XXI la Comarca se ve atravesada por las luchas por la diversidad, contra los mega loteos, la megaminería, las violencias sobre los cuerpos, los femicidios. Hacen su aparición en el espacio público *los muralistas*. Ejemplo de esa producción artística de denuncia son los murales, en la Plaza Pagano de la ciudad de El Bolsón, que nos interpelan sobre el femicidio de Otoño Uriarte, y los que hacen referencia a la violencia institucional por los asesinatos: del maestro Fuentealba en Neuquén, realizado en Epuypén; o, el varias veces vandalizado, mural del joven Santiago Maldonado, cuya muerte es atribuida a la Gendarmería, en Lago Puelo. Simultáneamente se suceden las marchas por los asesinatos en una dependencia policial del Coco Garrido en El Bolsón. Por el citado Santiago Maldonado en Cushamen que en un confuso operativo de la gendarmería fue asesinado –su cuerpo estuvo varios meses desaparecido y finalmente fue encontrado flotando en el Río Chubut en una zona rastrillada con anterioridad–; también por el del joven Rafael Nahuel, asesinado con un disparo de la prefectura Naval por la espalda en el Lago Mascardi. Estos dos últimos asesinatos fueron motivados por los intentos de desalojo de recuperaciones territoriales mapuches.

Las marchas se suceden, multitudinarias, que acompañadas por tambores murgueros, *no son solo marchas*, sino verdaderas puestas en escena de las luchas.

En el 2008 se creó el grupo *Puertas Abiertas al Sur*, por la Diversidad Sexual. Según explican sus referentes, Nadia Brunstein y María Eugenia Rival (2009):

Nos conformamos en junio de 2008 con el objetivo de formarnos y comenzar a trabajar en nuestra localidad por los derechos de las personas no heterosexuales, en un principio comenzamos trabajando mujeres lesbianas, pero con la intención de que se sumasen gay, bisexuales, intersexuales, heterosexuales, transgéneros, travestis, transexuales, cualquier persona que estuviese interesada en acompañarnos en nuestra lucha, sin interesar su sexo o género. Fue así que poco a poco al grupo se integran más mujeres, bisexuales y algunos chicos gay (p.1)

...Su principal objetivo es: ...la visibilidad, como modo de lograr un cambio de conciencia en la sociedad primero y luego en el Estado. [...] Intervenimos el espacio público de distintas maneras: asistiendo a Seminarios, articulando acciones con otros grupos, estamos subsidiadas por el Fondo de Mujeres del Sur, editamos un

audiovisual que expone la mirada del grupo, participamos en espacios radiales.
(p.3)

Se organizan los *festivales* en los eneros de los años 2009 al 2014. Luego, un grupo más autogestivo tomó la posta y continuó con los festivales. Es en el año 2017, que el cierre del festival coincide con la *Marcha en Defensa del Agua y la Tierra*, generándose una multitudinaria manifestación que atravesó las calles de El Bolsón oponiéndose al proyecto "Laderas del Cerro Perito Moreno", del magnate Joe Lewis; un loteo de 1000 parcelas en el inicio de la cuenca, que abastece al Mallín Ahogado y al El Bolsón, poniéndola en riesgo. Y en este inventario, por la potencia que adquirieron y su vinculación con las luchas socio ambientales, no puede dejar de mencionarse al *Centro Cultural Galeano y su carpa teatro*, que año a año reúne propuestas de artistas locales y nacionales.

Conclusión

Acompañando a las construcciones de los edificios comarcales que fueron mixturando la madera y la piedra de los primeros pobladores, los ladrillos cocidos de los migrantes mediterráneos, las construcciones en vidrio reciclado y barro de los *hippies* y ambientalistas de las últimas décadas hasta llegar a, algunas, fastuosas construcciones en seco de *siding* y aluminio con vidrios térmicos de los más acomodados neo rurales del siglo XXI, se fue construyendo una cultura "ambientalista" que no se limitó a las expresiones socio políticas; las manifestaciones artísticas acompañaron comprometidamente el proceso de lucha por la preservación del entorno, por el respeto de las minorías, por la diversidad sexual, por las luchas feministas, y han iluminado las otras resistencias que se fueron dando en los últimos 40 años.

Hemos recorrido brevemente una historia de migrantes, que nos muestra a través de sus expresiones artísticas los indicios de los conflictos en torno a la posesión y el uso de ambiente común. Partimos de los primeros migrantes chilenos desplazados por los pioneros que reescribieron la historia a su favor, los *hippies* que cuestionaron el status social que esos pioneros se auto asignaron. Para finalmente encontrarnos a fines del siglo XX y las primeras décadas del XXI con un crecimiento poblacional vertiginoso, que dio lugar a nuevas interpretaciones del ambiente, poniendo en tensión el ambiente cordillerano como fuente de vida o como paisaje.

El recorrido de este proceso social se apoyó en las manifestaciones artísticas y organizacionales que han marcado la cuestión ambiental de la Comarca Andina. La pintura paisajística, las artesanías y su comercialización, la música, las obras musicales, las esculturas en madera, los murales, las publicaciones, acompañaron las experiencias de agricultura orgánica, bancos de semillas, festivales por la diversidad, marchas contra la

violencia institucional, etc. Todas estas expresiones deben ser tenidas en cuenta para entender las imbricaciones de las resistencias socio-ambientales, que tan fuertemente se han arraigado en Chubut y Río Negro, y que han sido un faro para otras resistencias tanto nacionales como internacionales.

Bibliografía

- Alimonda, H. (2011). La colonialidad de la naturaleza. Una aproximación a la Ecología Política latinoamericana. En Alimonda, H. (Coord). *La naturaleza colonizada. Ecología Política y Minería en América latina* (pp 21-60). Buenos Aires: CLACSO.
- Bergero, V. y Leibiker, J. (2010). *20 años de murga guacha en el Bolsón de la Patagonia. Informe Final de la investigación* (inédito). Río Negro: Instituto Superior de Formación Docente Continua de El Bolsón.
- Blanco, D. (2015). Una experiencia temprana de ecología política. Epuyén. Un valle dibujando su propio destino. 1987-1991. Recuperado de http://www.sustentabilidades.usach.cl/sites/sustentable/files/paginas/03_0.pdf
- Blanco, D. (2018). La tierra pública en el Departamento Cushamen, Chubut. Ocupación, distribución y uso a lo largo del siglo XX. En Blanco, G. (Edit). *La tierra pública en la Patagonia. Normas, usos, actores sociales y tramas relacionales* (pp. 244-269). Rosario: Prohistoria.
- Borges, J. L. (1944). *Ficciones*. Buenos Aires: Sur.
- Brunstein, N. y Rival, M. E. (2009). Construyendo incidencias. Puertas Abiertas al Sur por la Diversidad Sexual. Río Negro, Argentina. Trabajo presentado en I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos. Teorías y políticas: desde el Segundo Sexo hasta los debates actuales, 29 y 30 de octubre. Recuperado de: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/i2009/eje5/Brunstein.pdf>
- Cantilo, M. (2000). *¡Chau Loco! Los hippies en la Argentina de los setenta*. Buenos Aires: Galerna.
- Catania, O. y Sales, F. (2004). *El Bolsón de Antes*. El Bolsón: Edición de los Autores.
- Crespo, C. y Tozzini, M. A. (2009). Entrar, salir y romper el cristal. Demandas territoriales y modalidades de clasificación en Lago Puelo, Patagonia, Argentina. Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, 23(40), 55-78. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/6475>
- Elias, N (2019) Ensayo acerca de las relaciones entre establecidos y forasteros. Revista Española de Investigaciones Sociológicas, 104(03), 219-251. Recuperado de: http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_104_121167912840686.pdf

- Escobar, A. (2000). El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo? En Lander, E. (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 68-87). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Fernández, S. y Dalla Corte, G. (2001). Límites Difusos en la Historia y el Espacio Local. En Fernández, S. y Dalla Corte, G. (Comp.). *Lugares para la Historia. Espacio, Historia Regional e Historia Local en los estudios contemporáneos* (pp. 209-245). Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Foucault, M. (1967). De los espacios otros "Des espaces autres", Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo. Recuperado de: file:///C:/Users/lucre/Downloads/foucault_de-los-espacios-otros.pdf
- Gagliano, R. (comunicación personal, Julio 2021). Carta al autor.
- Hobsbawm, E. (1997). *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: CRÍTICA.
- Lernoud, A. (1967). Texto del manifiesto redactado por Pipo Lernoud que se repartió en la Plaza San Martín el 21 de setiembre de 1967. Recuperado de <http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/decada-del-60-hippies-festival-pinap-09.htm>
- Livon-Grossman, E. (2004). *Geografías imaginarias. El relato y la construcción del espacio patagónico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Longoni, A. (2010) Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, 1 (1). Recuperado de: https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4278/pr.4278.pdf
- Lovecraft, H. P. (s.f.). Horror cósmico. Recuperado de <http://elhorrorcosmico.blogspot.com/2012/06/primigenios.html>
- Lugones, D. (2021). *Lo que aparece em el viento que silba ló que escucha*. El Bolsón: Ediciones El Bolsón.
- Llosa, C. (2016). La integración de la Patagonia al mercado. El caso de El Bolsón, Río Negro ¿Del desenclave zonal al enclave turístico? *Theomai*, 34, 152-171. Recuperado de: http://revista-theomai.unq.edu.ar/NUMERO_34/11.Llosa.pdf
- Matamala, J. D. (2012). *Mitos y Leyendas de El Bolsón*. San Luis: Ediciones Chapingo.
- Mendes, J. M. y Blanco, D. (2005). Aproximaciones al análisis de los conflictos ambientales en la Patagonia. Reflexiones de historia reciente 1980-2005. *Ilé*. Anuario de Ecología, Cultura y Sociedad. 5(5), 231-242.
- Molins, J. (2021). Artistas plásticos em El Bolsón. Recuperado de <http://www.elbolson.com/elbolson/arte/artistas/Molins,%20Javier.htm>

- Monteleone, A. (2021). *Acceder al Paraíso. El paisaje como mercancía inmobiliaria en la cordillera patagónica. El caso de la localidad de Lago Puelo, provincia de Chubut*. Quilmes: Ediciones Theomai.
- Politis, A. F. (2016). Las tomas de tierra y el mercado inmobiliario informal en El Bolsón (2003-2011). Un abordaje a partir de las restricciones habitacionales, la especulación inmobiliaria la capitalización política. (Tesis de Grado). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1343/te.1343.pdf>
- Richard, N. (2021). *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020*. Buenos Aires: CLACSO.
- Rodríguez Pardo, J. (2006). *En la Patagonia No. Crónica de la epopeya antinuclear de Gastre*. El Bolsón: Proyecto Lemu-Grupos de Amigos del Libro.
- Rosanvallon, P. (1995). *La nueva cuestión social*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Segato, R. (2002). Identidades políticas y alteridades históricas. *Revista Nueva Sociedad*, 178, 104-125. Recuperado de https://static.nuso.org/media/articles/downloads/3045_1.pdf
- Valverde, S. (2012). Do Deserto à Fronteira: conformação do Estado-Nação: pioneiros, povoadores e indígenas na Patagônia Setentrional, Argentina. En: Machado de Oliveira, T. C. y Trincherro, H. (Orgs.). *Fronteiras Platinas: território e sociedade*. (pp. 107-131). Dourados: Editora UFGD.
- Wagner, L. S. (2014). *Conflictos socioambientales. La megaminería en Mendoza, 1884-2011*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Fuentes entrevistadas

- Blanco, Daniel (2001). Entrevista a Alvarez, Tato [Cinta de video]. Investigación personal. Lago Puelo, Chubut.
- Blanco, Daniel (2001). Entrevista a Chiape, Lucas [Cinta de video]. Investigación personal. Lago Puelo, Chubut.
- Blanco, Daniel (2002). Entrevista a Leitbiker, Jorge [Cinta de video]. Investigación personal. Lago Puelo, Chubut.
- Blanco, Daniel (2002). Entrevista a Otone, Graciela [Cinta de video]. Investigación personal. Lago Puelo, Chubut.
- Blanco, Daniel (2016). Entrevista a Sabatier, Raquel. [Cinta de audio]. Investigación personal. Lago Puelo, Chubut.

Blanco, Daniel (2021). Entrevista a Alvarez, Mario [Cinta de audio]. Investigación personal.
Lago Puelo, Chubut.

Blanco, Daniel (2021). Entrevista a Molins, Javier [Cinta de audio]. Investigación personal.
Lago Puelo, Chubut.

Blanco, Daniel (2021). Entrevista a Rodríguez, María Inés [Cinta de audio]. Investigación
personal. Lago Puelo, Chubut.

Blanco, Daniel (2021). Entrevista a Toledo, José [Cinta de audio]. Investigación personal.
Lago Puelo, Chubut.

Imágenes

Imagen 1. Incendio comarcal marzo 2021, Weekend. Recuperado de
<https://weekend.perfil.com/noticias/informativo/incendios-forestales-nuevos-focos-desatan-el-alerta-en-chubut-y-rio-negro.phtml>

Imagen 2. José L. Chatruc. *Rumbo al Cementerio* [óleo 120 x 85cm]. Fotografía gentileza
de Molins, Javier. Disponible en Artistas plásticos en El Bolsón
<http://www.elbolson.com/elbolson/arte/artistas/index.htm>

Imagen 3. *Murga Guacha*. Fotografía aportada por Jorge Leibiker.

Imagen 4. Bosque Tallado gentileza Marcelo López.

Referencias

¹ Foucault (1967) define a las heterotopías como "lugares otros", como especies de lugares que están fuera de todos los lugares. Cada heterotopía tiene un funcionamiento preciso y determinado en la sociedad, y la misma heterotopía puede, según la sincronía de la cultura en la que se encuentra, tener un funcionamiento u otro.

² Según el portal Welcomeargentina.com, El Bolsón es la segunda ciudad más hippie de la Argentina <https://www.welcomeargentina.com/blog/2016/10/las-3-ciudades-mas-hippies-de-argentina.html>

³ Historia ambiental: es el estudio de las interacciones entre sociedades humanas y el medio natural a lo largo del tiempo, y de las consecuencias que de ellas se derivan para ambos, incluyendo las interacciones naturales mediadas por los humanos, y las interacciones humanas mediadas por la naturaleza (Alimonda, 2011, p.32).

⁴ Los "pioneiros" –atributo muito vinculado a povoadores de origen europeio– foram exaltados, e outras como a de "primeiros povoadores" ou "povoadores" que contribuíram para ocultar as transcrições "indesejadas" para ditas construções hegemônicas (Valverde, 2012).

⁵ Demetrio Urruchúa (1902-1978) fue un artista plástico argentino reconocido internacionalmente por frescos y murales.

⁶ Miguel Cantilo (Buenos Aires, 5 de noviembre de 1949) es un músico argentino que formó parte del dúo Pedro y Pablo en los comienzos del rock de Argentina. A partir de 1971, el sello discográfico comienza a rechazar temas de Cantilo propuestos para el segundo disco, como "En este mismo instante" o "Catalina Bahía", por lo cual cambian al sello Trova y graban en 1972 el segundo LP llamado "Conesa". Los temas antes censurados fueron luego canciones emblemas del dúo y, en el caso de "Catalina Bahía", se convirtió en un auténtico himno de fogón. En 1973 graba su primer LP solista llamado Miguel Cantilo y Grupo Sur, y en 1974 graba "Apóstoles", junto a Durietz y a otros músicos de La Cofradía de la Flor Solar, aunque este álbum no aparecería hasta 1981 por razones de censura. Entre 1977 y 1981 Cantilo vive en España. A su regreso y hasta nuestros días sigue componiendo y editando una numerosa discografía.

⁷ Lanza del Vasto, tiene en un viaje iniciático a la India un encuentro decisivo con Gandhi, que le da un nombre nuevo: Shantidas, servidor de paz. Toda su vida queda marcada por la no-violencia, no como un mero ideal moral sino como un resorte de transformación espiritual y social. De regreso a Francia, Lanza publica en 1943 *La Peregrinación a las fuentes*, que relata su viaje y le da celebridad. Tiene el gran proyecto de fundar una “orden gandhiana de Occidente” de inspiración cristiana, abierta a todo hombre de buena voluntad. Mas los años de guerra le obligan a tener paciencia. En 1948 funda la Comunidad del Arca (“l’Arche”) a la cual se consagrará durante treinta y tres años, impartiendo por el mundo entero un mensaje de sabiduría y de paz. Muere en España el 5 de enero de 1981 a los ochenta años.

⁸ George Gurdjieff nació a finales del siglo XIX. Una personalidad misteriosa y carismática, con un agudo sentido crítico, y una elevada cultura tradicional, acaparó la atención de muchos, guiándolos hacia una posible evolución espiritual y humanitaria. Falleció el 29 de octubre de 1949 en Neuilly-sur-Seine, Francia.

⁹ Ouspensky nació en Moscú en 1878. En 1908 dará conferencias públicas sobre sus viajes y su continua búsqueda de lo milagroso. Fue seguramente el más emblemático alumno de Gurdjieff, a quien conoció en Moscú, en la primavera de 1915. Sin embargo, a partir de 1918, la relación entre ambos fue menos intensa. Se radicó en Inglaterra, donde escribió sus trabajos más importantes e intervino en la creación del Instituto Gurdjieff.

¹⁰ Silo, seudónimo de Mario Luis Rodríguez Cobos (Mendoza, 6 de enero de 1938–Mendoza, 16 de septiembre de 2010), fue un escritor argentino y fundador del Movimiento Humanista. Aunque él se definía como escritor, muchos de sus lectores lo consideran un pensador.

¹¹ Henry David Thoreau (Concord, Massachusetts, 12 de julio de 1817–6 de mayo de 1862) fue un escritor, poeta y filósofo estadounidense, Uno de los padres fundadores de la literatura estadounidense, es también el conceptualizador de las prácticas de desobediencia civil.

¹² John Seymour (Londres, 12 de junio, de 1914 - 14 de septiembre, de 2004, Condado de Wexford, Irlanda) fue una influyente figura del movimiento de autosuficiencia. Un defensor de la independencia, responsabilidad personal, autosuficiencia, jovialidad (alimento, bebida, bailando y cantando), horticultura, cuidado de la Tierra y el suelo.

¹³ Ernst Friedrich "Fritz" Schumacher (16 de agosto de 1911 – 4 de septiembre de 1977) fue un intelectual y economista que tuvo una influencia a nivel internacional con un trasfondo profesional como estadístico y economista en Inglaterra. Sus ideas se volvieron bien conocidas en la mayor parte del mundo angloparlante a través de su libro *Lo Pequeño es Hermoso – Un estudio de economía como si la gente importara* (1973).

¹⁴ Aldous Leonard Huxley fue un escritor y filósofo británico que emigró a los Estados Unidos. Miembro de una reconocida familia de intelectuales, es conocido por sus novelas y ensayos, pero publicó también relatos cortos, poesías, libros de viajes y guiones.

¹⁵ Timothy Francis Leary, Ph.D. (n. 22 de octubre de 1920, en Springfield, Massachusetts, Estados Unidos – 31 de mayo de 1996, Los Ángeles, California, Estados Unidos) fue un escritor, psicólogo y entusiasta de la investigación y uso de drogas psicodélicas. Fue un famoso proponente de los beneficios terapéuticos y espirituales del uso del LSD.

¹⁶ Empresa inmobiliaria establecida en la Comarca Andina del Paralelo 42, que opera tanto en Rio Negro como en Chubut.


¹⁷ Charles Petersen, originario de EE. UU., vivió 12 años en Escocia como miembro de la Comunidad Findhorn, un centro de educación holística, donde coordinó programas experimentales para visitantes y miembros. Ha practicado las *Danzas Circulares del Mundo* en Europa, EE. UU. y Sudamérica.

¹⁸ Página web IRECA <https://docplayer.es/117008944-Life-quality-project-italia-ireca-energia-cosmica-aplicada.html>

Lo gestiona la Asociación Sur, firmantes del comodato con la provincia por la cual se les otorgó el derecho a realizar actividades artísticas en lo que fuera el edificio de la Escuela de Bellas Artes de El Bolsón, cerrada en el ya descrito ajuste estructural de la economía argentina impulsado por el gobierno del presidente Menem en los noventa. En el curso de los años la Asociación resistió varios intentos de quitarles el edificio.

Fecha de recepción: 08 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre 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.



Hacer presencia: Regina José Galindo, 'Tierra'
Making presence: Regina José Galindo, "Earth"

Resumen: En *Tierra* (2014), la artista guatemalteca Regina José Galindo se encuentra desnuda junto a un foso cada vez más amplio. Realiza un evento relatado por sobrevivientes de genocidio en el juicio del ex dictador Efraín Ríos Montt. El testimonio cuenta cómo las personas fueron obligadas a cavar un pozo masivo y luego pararse frente a él, para facilitar su ejecución y entierro por las fuerzas armadas. En esta acción de arte, Galindo capta la violencia histórica del biopoder desde la conquista hasta el presente. Utilizando la metodología de la propia actuación, "Hacer Presencia" separa la tragedia interminable en tres escenarios aislados (pero internamente contiguos) que se fusionan casi imperceptiblemente de la conquista, el colonialismo, la colonialidad en curso y el imperialismo. ¿Qué hace o transmite la actuación? ¿Es la actuación en sí misma una forma de testimonio? El arte desde el espacio de la muerte muestra el ahora y siempre de la práctica criminal, como genocidio y como ruina ambiental.

Palabras clave: Regina José Galindo; performance; Guatemala; extracción; feminicidio

Abstract: In *Earth* (2014), Guatemalan performance artist Regina José Galindo stands naked next to an ever-widening pit. She performs an event recounted by survivors of genocide at the trial of the ex-dictator Efraín Ríos Montt. The testimony tells of how people were forced to dig a massive pit and then stand in front of it, to facilitate their execution and interment by the armed forces. In this one art *acción*, Galindo captures the historical violence of biopower from the conquest to the present. Using the methodology of the performance itself, chapter 4 separates the never-ending tragedy into three isolated (but internally contiguous) scenarios that meld almost imperceptibly from conquest, colonialism, ongoing coloniality, and imperialism. What does the performance do or transmit? Is the performance itself a form of testimony? Art from the space of death shows the now and always of criminal practice, as genocide and as environmental ruin.

Keywords: Regina José Galindo; performance; Guatemala; extraction; femicide



[IMAGEN, Regina José Galindo. *Tierra*. 2013. Cortesía de la artista]

En la foto la vemos, una mujer diminuta, desnuda y que está de pie mientras metódicamente una retroexcavadora cava una fosa a su alrededor. En el video escuchamos el sonido de la máquina antes de poder verla, y la enorme garra se estrella contra la tierra agarrando enormes bocanadas, girando, sacudiéndose ruidosamente y lanzando la tierra hacia un lado, para luego frenéticamente volver a girar y a cavar cada vez más cerca del pequeño cuerpo. La fosa se hace más profunda. La máquina gruñe, zumba y destruye justo atrás de ella, al frente y por su lado.

La simplicidad y el poder de la pieza son impresionantes. El frágil cuerpo humano parece a la vez central e incidental. La materialidad tenaz de la tierra, tan verde y rica se desmorona bajo la garra. Un suave golpe de viento le empuja el pelo sobre la cara. Ella sigue de pie, silenciosa, enraizada como un árbol. Podría ser un árbol o una roca, una forma indistinguible de materialidad que obstruye a la máquina. Su cara inmutable, sus ojos abiertos, pestañeando, pero sin moverse. Respira hondo, como si estuviera tratando de mantenerse tranquila. Pero vemos los músculos de su cuello contrayéndose.

La retroexcavadora se tambalea cada vez más cerca, la fosa se abre cada vez más ancha y profunda ante ella. Ella ve su muerte segura, se da cuenta, pero no se derrumba ni flaquea. Aparte de la dolorosa y vulnerable materialidad de su cuerpo, ella no tiene defensa alguna, solo su actitud levemente desafiante de dignidad humana y de resolución frente a la devastación. Ella puede formar parte del mundo material que está bajo amenaza, pero como ser humano se aferra a la humanidad que la distingue de los árboles y las rocas. ¡Presente! demuestra su actitud. ¡Presente! aquí como un acto de resistencia en la cara del poder que destruye, resuena como un grito de guerra mudo. ¡Presente! pero totalmente sola. La máquina parece inhumana e inabordable, como si estuviera simplemente haciendo su trabajo al escavar la tierra sobre la que ella, casualmente, está parada. Pero podemos ver a un hombre en la cabina de los controles. Presente siempre con, hacia y entre otros, aun cuando ese otro esconda su cara.

La fuerza de la performance depende de asimetrías en términos de proporciones y escalas, la pequeñez del ser humano, la vulnerabilidad de la tierra, la magnitud del crimen. En contraste a la violencia sin tregua, inestable y mecanizada, el campo ha sido domesticado. Allá, los apoyos materiales para la vida aparecen intactos. La vida, aparentemente, continúa.

La única cosa que se mueve es la enorme retroexcavadora sacudiéndose hacia delante y hacia atrás. Incluso la cámara se mueve de manera mínima. Cada vez más aislada, ella ahora está de pie, abandonada, en una minúscula isla de tierra. La fosa tiene ahora muchos metros de profundidad y está claro que nunca podrá salirse. Es solo cuestión

de tiempo. Esta performance—en el sentido de arte-acción— de Regina José Galindo dura una hora y media; el video entero como treinta y cinco minutos.

¿Dónde estamos? ¿Dónde está el espectador, el testigo, el transeúnte, el activista que tal vez intervendría?

“¿Cómo mataban?”, preguntó el fiscal.

“Primero le decían al operador de la máquina que cavara una fosa. Luego los camiones llenos de personas se estacionaban delante del pino y una por una las personas iban acercándose. No les disparaban. La mayoría de las veces las atravesaban con las bayonetas. Les rasgaban el pecho con ellas y los lanzaban a la fosa. Cuando la fosa estaba llena, la pala de metal descargaba tierra sobre los cuerpos” (Testimonio dado durante el juicio contra el general Efraín Ríos Montt y Mauricio Rodríguez Sánchez).

Entre marzo de 1982 y agosto de 1983, la dictadura militar de Efraín Ríos Montt de Guatemala promulgó una política de “tierra quemada” contra su población maya. El mandato de los militares era “indio visto, indio muerto”¹. Más de doscientas mil personas fueron asesinadas, la mayoría maya. Otro millón de personas fueron desplazadas entre 1960-1996.

Más tarde, la comisión de la verdad de la ONU encontró que, entre los años 1981 y 1983, el Estado fue responsable por actos de genocidio en cuatro regiones de Guatemala. Durante ese periodo, en los pueblos de quiché mayormente ixil, entre un 70 y un 90 por ciento de las comunidades fueron aniquiladas (Mac Lean, *et al.*, 2013, p.1).

Ríos Montt fue el primer jefe de gobierno del mundo en ser condenado en su propio país por genocidio y crimen contra la humanidad². Lo sentenciaron a ochenta años de cárcel. Diez días después, su condena fue revocada.

No obstante, la artista guatemalteca Regina José Galindo decide no incluir ni el testimonio ni el juicio en su performance de video *Tierra*. Solo un pequeño grupo de espectadores y tres cámaras de video fueron testigos del evento en vivo en el 2013 en *Les Moulins*, Francia. Le pregunté a Galindo por qué no les mostró el testimonio a los espectadores. “Nunca hablo ni doy información”, dijo. “Ni lo vuelvo didáctica; yo solo acciono”³.

¿Qué es lo que hace o transmite esta acción? ¿Qué denuncia? ¿Qué expone o atestigua? Galindo está presente, pero ¿presente frente a qué, a quién o con quién?

Por supuesto estoy de acuerdo con Galindo cuando dice, “la obra tiene varios significados”. Como todo performance, la pieza simultáneamente trabaja diferentes niveles expresivos, comunicativos y políticos. Su austero acto de estar ¡presente! provoca lo que

Nicholas Bourriard podría llamar una serie de “encuentros” [“el arte es un estado de encuentros”] con otros artistas, otros públicos y otros momentos históricos y políticos (Bourriard, 2002, p.18). La performance puede exponer la atrocidad a la luz, desprovista de las especificaciones del cuándo, quién o dónde. La violencia también desnuda el cuerpo bajo ataque de todos los particulares —ella está de pie como una trémula materialidad corpórea que, sin embargo, reclama presencia—. La obra, claramente arraigada en la historia de Guatemala bajo Ríos Montt, trasciende los particulares para presentar la exterminación como una constante. Performance desde el espacio de la muerte, muestra el ahora y el siempre de las prácticas criminales, como el genocidio y la ruina ambiental, en Guatemala y más allá. La performance se equilibra sobre el filo entre lo “poético” y lo “histórico” como lo diferencia Aristóteles: “La poesía es más filosófica, y más seria que la historia ya que la poesía habla sobre las universalidades, y la historia sobre las particularidades” (1987, p.41). La formulación estética de la acción, simple pero rigurosa, de Galindo permite que resuene en una multiplicidad de niveles —el particular y el así llamado universal—.

Podemos entender su estar de pie en medio de la fosa en expansión, como una reflexión sobre la condición existencial humana: el pozo de desesperación está ahondándose, la inevitabilidad de su destino, el más profundo e indescriptible silencio y aislamiento. La misma tierra se derrumba a su alrededor. La antigua tragedia griega, una particular forma estética, trata sobre relaciones asimétricas de poder —Edipo enfrentando su inexorable destino. Antígona yendo a la cueva a encontrar su muerte: “Viva, voy a las tumbas de los muertos/ ¿Qué ley divina he transgredido?” (Sófocles, 1914, líneas 1058-9). El antiguo baile/drama de los Maya K'ich'e *Rabinal Achi* (o Baile del Tun) muestra a los guerreros enemigos como mellizos. Los dos usan máscaras casi idénticas, dos figuras que reflejan al otro en palabra y movimiento⁴. Violencia y guerra, en la tradición del altiplano maya requiere de una suma atención a nuestro otro, como parte de uno mismo. El ser irrespetuoso con nuestro enemigo destruye nuestra propia integridad. Los esquemas altamente codificados dentro de los cuales las confrontaciones existen limitan la violencia, protegiendo a los individuos involucrados contra volverse monstruos, asegurando la estabilidad y la continuidad social.

Tierra tiene resonancia gracias a la terrible imagen del humano enfrentando la destrucción segura. La devastación de la tierra, la violencia, y la injusticia parecen ser condiciones existenciales constantes. Sin embargo, quiero frenar por un momento esta resonancia universalista, para resaltar la urgencia de la intervención artística en un momento histórico específico en respuesta a las políticas de exterminación. En el 2013,

como hemos dicho, Ríos Montt fue juzgado y condenado por genocidio. Después de una intensa manipulación política, un alto tribunal revocó la decisión y la mandó de vuelta a un tribunal menor donde se estancó. Los cargos y el expediente quedaron suspendidos entre el olvido y la reactivación. El tiempo se agotó —Ríos Montt murió en 2018 a los noventa y un años, habiendo evadido la condena—.

Galindo interviene con *Tierra*.

Enfrentando el bloqueo político de una respuesta jurídica, aún antes de la muerte de Ríos Montt, ella responde. Galindo está de pie, decidida, una víctima/testigo muda que ve lo que está pasando y no puede hacer nada para prevenir lo inevitable. La propia tierra, como la de los mayas, está siendo removida bajo sus pies. A diferencia de Antígona, la autoconsciencia de su predicamento no se expresa en palabras. ¿Qué he hecho? No hay ni un interlocutor, ni un coro pronunciando ni respondiendo a la pregunta: ¿Por qué? Ella no ha hecho nada para merecer su demolición, excepto existir. Ahora la violencia parece incidental —ella, a diferencia de Antígona—, ni siquiera puede ser calificada como una “víctima” individualizada. En la antigua tragedia griega, las víctimas normalmente mueren en manos de sus parientes, pero esta muerte anónima la despoja de parientes y, con virulencia racista, destaca el parentesco étnico como el motivo para la exterminación: “indio visto, indio muerto”. La intensa subjetividad y capacidad de decisión y acción demostrada por Antígona, parece imposible para la figura muda y anónima de Galindo. La retroexcavadora de la colonización occidental continúa erradicando y abandonando la misma posibilidad de nombrar y cuidar a las víctimas. La corporalidad de Galindo, aunque obstinadamente material también representa el cuerpo colectivo que necesita desaparecer para que la modernidad pueda llegar. Ella está de pie, en la tierra, un impedimento al “progreso”, el sinónimo de muchos líderes latinoamericanos con la modernidad⁵. En esta versión del progreso, la tierra también está ahí para ser explotada. La performance, a este nivel, es muy literal. Los combatientes ya no se enfrentan honorablemente, como en *Rabinal Achi*. Los asesinos esconden sus caras detrás de la mecanización de la “tarea”. Nadie es culpable. Los líderes se esconden atrás de sus amnistías auto-concedidas y sus abogados altamente remunerados. La separación entre el que da la orden para la violencia y el que la cumple elimina todo sentido de responsabilidad personal. La grandeza de estas obras tempranas, la exquisita danza que enfatiza las implicaciones morales y las repercusiones sociales de causar la muerte de nuestro “otro”, ha desaparecido dejando solo víctimas silenciosas, fosas comunes y crímenes no examinados. Los asesinatos quedan sin castigo, la justicia bloqueada. A nadie aparentemente le importa lo suficiente como para ponerle fin a esta calamidad.

Incluso cuando las obras que pongo en conversación con *Tierra* se centran en la muerte —la muerte injusta, la muerte honorable, la muerte no reconocida—, *Tierra* actúa desde el mismo espacio de la muerte. No se sabe nada sobre Antígona después de que entra en la cueva (hasta que por otros sabemos de su muerte); Cawek, el guerrero derrotado de *Rabinal Achi* se arrodilla para ser sacrificado, aceptando la muerte como una respuesta apropiada a sus belicosas transgresiones. En *Tierra*, el cuerpo desnudo, anónimo y vulnerable de la mujer espera con estoicismo ser devuelta a la tierra, no con el entierro respetuoso, cariñoso, que normalmente se usa para acompañar la muerte natural, sino que con la estocada brutal de la garra de metal. Su postura me recuerda las palabras de la comandanta Ramona, dirigente del levantamiento Zapatista en Chiapas, México, en 1994: Qué importa que nos maten, “ya estamos muertos. No significamos absolutamente nada” (Subcomandante Marcos, 2001, p.6). La protagonista de Galindo habita el mismo espacio de los “ya muertos”, pronunciados socialmente muertos mucho antes que los gobiernos se deshicieran de los cuerpos. Ella no es nada. Nadie, Ninguno. Su cuerpo frágil, levemente magullado es desechable; las sobras de lo político en la acepción del término de Chantal Mouffe como la “dimensión ontológica del antagonismo” (2013, p.12). Lo político se ha vuelto asesino. La cara de la persona en la cabina de la retroexcavadora puede cambiar, pero la máquina asesina continúa moviéndose hacia adelante. Galindo elige ese lugar para asumir su postura frente a la catástrofe, haciendo visible la constante demolición como una práctica política racional y estratégica.

II El espacio de la muerte

En esta performance Galindo captura la violencia histórica del biopoder desde los tiempos de la Conquista hasta el presente. Esta afirmación es amplia, lo sé, pero espero demostrarla sin presentar una visión general cohesiva de la historia política del área, sino que presentando escenarios que se repiten⁶. Así como *Tierra*, el carácter constante de la violencia puede entenderse como una performance continua. Otra forma de entenderlo es como fotogramas animados que hacen parecer una acción continua. Usando la metodología de la misma performance, separo la interminable tragedia en tres breves escenarios aislados (pero en su interior adyacentes), que se funden casi imperceptiblemente, desde la conquista, al colonialismo, de la colonialidad al imperialismo.

Escenario I

“Entraban en los pueblos, no dejaban niños y viejos, ni mujeres preñadas ni paridas que no desbarrigaran o hicieran pedazos, como si fueran unos corderos metidos en sus apriscos... [ellos] riendo y burlándose [todo el tiempo]”, en 1542 el sacerdote dominicano

Bartolomé de las Casas le escribe una advertencia al rey de España Felipe II sobre las atrocidades que se cometían en las Américas (Las Casas, 1992, p. 15). Los españoles, primeros extractivistas, en los nuevos territorios buscaban oro y otros recursos de valor; las personas eran consideradas desechables —podían ayudar a los conquistadores a encontrar riquezas o (literalmente) convertirse en alimento para los perros⁷.

El texto de Las Casas, traducido inmediatamente a todos los idiomas más importantes de Europa, fue extensamente leído como un ejemplo temprano de la Colonia. Las relaciones asimétricas dieron a los conquistadores poder absoluto sobre lo conquistado, fortaleciendo su sentido de omnipotencia, afirmando su derecho de violar todo mandato moral y legal. Las Casas cuenta sobre las atrocidades con un afán testimonial y la esperanza de que:

el reconocer la verdad hará al lector más compasivo con las penurias y el predicamento de estas pobres e inocentes personas, y lo obligaría (al lector) a adoptar una actitud más severa y crítica hacia la abominable codicia, ambición y brutalidad de sus opresores españoles (Las Casas, 1992, p.125)

El europeo, el sujeto del conocimiento, vuelve todo lo demás en el objeto del conocimiento (Quijano, 2007, p.172). La anulación de la reciprocidad y de la relacionalidad tiene devastadores efectos. No puede haber una intersubjetividad, ni un reconocimiento de conectividad humana, sujeto a sujeto. El abandono de la capacidad humana de reconocer y confirmar al otro como participante de un espacio vital compartido y complejo, es lo que hace el “sistema del terror.”

Aunque Las Casas “ganó” el debate con Sepúlveda en Valladolid acerca de si los indígenas tenían alma y derecho a un trato digno, el resultado no tuvo aplicaciones prácticas para las comunidades indígenas que entraban en contacto con los europeos. Los mecanismos de control de la población, que Foucault asocia con el biopoder, ya empezaban a tomar forma en el siglo XVI: los humanos podían ser comprados y vendidos, despojados de sus nombres, sus parentescos, sus prácticas religiosas, sus lenguas, ser relocalizados y obligados a trabajar hasta morir. La subjetividad humana estaba dividida entre “gente de razón”, el sujeto hispanizado, Cartesiano, autorreferente “*Cogito ergo sum*” y las “personas sin razón”, los pueblos indígenas y africanos relegados al estatus legal de “menores”.

Escenario II

En 1982 justo al final de la dictadura de Ríos Montt, Rigoberta Menchú, la voz testigo de *Yo, Rigoberta Menchú*, cuenta cómo su madre fue secuestrada, torturada, violada y usada por el ejército guatemalteco como carnada para atraer a sus familiares y así

capturarlos a ellos también. La descripción es demasiado dolorosa para describirla aquí. Después de que su madre murió, Menchú nos dice:

[los soldados] estaban cerca de ella, comiendo, y si me perdonan los animales, no creo que ni los animales actuarían así, como esos salvajes del ejército. Después, los animales se comieron a mi madre, perros, zopilotes que hay por aquí y otros animales también. Se quedaron cuatro meses, hasta que vieron que no quedaba ni un pedazo de mi madre, ni siquiera sus huesos quedaban, entonces se fueron (Menchú, 1985)⁸.

Una vez más, este escenario presenta las mismas características dominantes: las fuerzas armadas, representativas del más alto poder del país, reducen a la mujer indígena a ser carnada y objeto sexual. Al torturarla también torturan a la familia que tiene que mantenerse lejos aun cuando ella sufre. Los militares usan las relaciones afectivas para destruir la misma relacionalidad —buscando destruir a la madre y a todos sus parientes—. ¿Cómo podría la familia imaginarse el poder rescatarla? Ella era otra de los “ya muertos”. ¿Será que existe un mejor ejemplo para lo que Mbembe llama “la instrumentalización generalizada de la existencia humana y la destrucción material de los cuerpos y las poblaciones humanas?” (Mbembe, 2003, p.14). La madre de Rigoberta Menchú, como muchas antes y después de ella, fue comida por perros. El testimonio de Menchú se convirtió en un clásico instantáneo —ampliamente leído y adoptado como texto en escuelas superiores y universidades—. La propia Menchú ganó el Premio Nobel de la Paz. Algunos lectores claramente tenían “más compasión por los sufrimientos y el predicamento en el que se encuentran esas pobres e inocentes personas” como quería Las Casas, pero la destrucción de las comunidades indígenas continuó sin tregua hasta mucho tiempo después de la firma de los Acuerdos de Paz de 1995, y [sigue] hasta el presente⁹.

Las actuales olas de violencia en Guatemala empezaron con el golpe de Estado de 1954, apoyado por la CIA, contra Jacobo Arbenz, el presidente progresista elegido democráticamente, que había tratado de controlar a la *United Fruit Company* y legislar una reforma agraria. En respuesta a la Guerra Fría, los Estados Unidos aumentaron su apoyo al ejército guatemalteco, y capacitaron a sus oficiales (incluyendo a Ríos Montt) en la infame Escuela de las Américas.

Volviendo al presente —a la era de la posdictadura—, la violencia ha sido privatizada e incluye muchos actores corporativos, estatales y no-estatales. La exterminación de cientos de miles de mayas y la expropiación de tierras ha dejado que muchas de ellas, consideradas ancestrales, quedaran libres para ser apropiadas [por cualquiera]. En Guatemala hay una larga historia de expropiación de tierras y explotación

de humanos (Grandin, 2000, p.11). Compañías mineras canadienses, con capital francés, ahora extraen los recursos, palada tras palada. La performance de Galindo sutilmente revela las redes y prácticas que crean y sostienen esta continua violencia, incluyendo las recientes políticas neoliberales que facilitan las dictaduras y, lo que algunos han empezado a llamar, las “dictablandas” (poder blando en vez de poder duro), como las de México y ahora Guatemala.

Durante siglos, aquellos que han estado en el poder, han expulsado a las comunidades indígenas de [sus] tierras ricas en recursos naturales. La conquista se convirtió en colonialismo, el colonialismo en colonialidad, y la dictadura en la así llamada, democracia. Los nombres simplemente distraen por un momento la atención de las constantes y brutales prácticas. *Rabinal Achi* lo dejó en claro: la humillación y la degradación de nuestro oponente, ahora coincidente con la violencia indiscriminada, destruye el futuro de la fábrica social.

Regina José Galindo de pie e inmóvil al borde de esa fosa, conecta estos varios momentos y prácticas. La performance exige la rigurosa práctica física de la quietud. La quietud requiere un enorme esfuerzo muscular. La “quietud” como nos recuerda Nadia Seremetakis, “es el momento cuando los enterrados, los desechados y los olvidados escapan a la superficie social de la consciencia...” (citada en Lepecki, 2006, p.15). Esa quietud invoca todos estos pasados. Como en *Edipo*, “es precisamente la repentina y paradójica aparición de un patrón conectando el pasado lejano con el presente lo que le da tanta fuerza al movimiento de los eventos” (Aristóteles, 1987, p.118). Los escenarios son casi intercambiables.

Aun así, los “muertos” que vemos continúan respondiendo, ¡presentes!

III Arte desde el espacio de la muerte, necroarte

¿Cómo interpretar las relaciones de poder asimétricas de una forma más directa o simple? “¿No te das cuenta?”, la performance podría preguntarnos. O mejor, ¿dónde estamos nosotros, los espectadores, para dar testimonio de esta atrocidad? La performance puede sacar la atrocidad a la luz, presentarla desnuda de las especificaciones del cuándo, quién, dónde. ¿Cuál es nuestra respuesta?

El cuerpo de Galindo se enfrenta a una enorme fosa, el mismo vacío de lo político que niega el reconocimiento de las personas indígenas. Sola, a excepción de la tenebrosa figura del que maneja la retroexcavadora, su mirada (lo que es común en el trabajo de Galindo), resiste el contacto humano. Ella no lo mira ni le ruega que se apiade de ella. Ella no mira hacia dentro, ni demuestra rastros de subjetividad individual. ¿Para qué comunicar

una sensación de interioridad, de humanidad o una esperanza de conectividad que por siglos le ha sido negada? Ella tampoco busca reciprocidad ni reconocimiento del espectador. ¿Qué espectador? Ella acepta su condición como un “nada”¹⁰. Su rostro impasible acentúa, más de lo que esconde, su vulnerabilidad humana aun cuando no puede tener la esperanza de lograr una exigencia moral sobre otros, como era la visión de Levinas (1991, p.197). La performance, como el contexto de Guatemala, niega la posibilidad del “espacio de aparecer” como argumentó Hannah Arendt, “del actuar y hablar juntos...” (Arendt, 1959, p.178). No hay un juntos, un espacio compartido para una conexión o para un reconocimiento empático.

No parece haber nadie ahí para atestiguar. Doscientos mil asesinados. ¿Quién estaba ahí para denunciar y exigir el fin del genocidio? Nadie. Los espectadores no están. La violencia destruyó a las víctimas, los testigos, la audiencia (lo que los zapatistas llamarían “sociedad civil”). Esta performance pone en relieve la crisis de atención e interés que he identificado a través de varios escenarios. A nadie parece importarle. Ni individualmente, ni colectivamente, ni políticamente. A nadie nunca le han importado estas poblaciones.

Galindo está de pie sola. Nadie se presenta como testigo de la violencia.

¿Cómo representar la continua aniquilación sin evacuar la co-presencia que garantiza el contrato de performance? La performance, casi por definición, depende de espectadores para estar completa. Su apariencia en el video de su performance es alienante y, para muchos, desmoralizador. Como espectador es difícil sentir placer en esta performance. Este trabajo cae fuera de la forma de estética trágica de Aristóteles, que nos permite sentir placer por el dolor de otros. Contrario a un trabajo que nos llena de lástima y miedo, *Tierra* de Galindo desestabiliza al espectador y niega el ser “nosotros”. Es verdad, esta es una obra de arte. Galindo no va a morir en esa fosa. Pero al representar la muerte de la intersubjetividad, la protagonista se niega a sí misma y, por extensión, a la audiencia. ¿Cómo puede un escenario que la aniquila a “ella” validarnos a nosotros? La interrelacionalidad ha fallado. Esta performance se basa en la falla de reconocer a algunos humanos como humanos, la falla de la empatía. ¿Cómo pueden los espectadores convertirse en un “nosotros” sin alguna forma de reconocimiento compartido? La base de la solidaridad se ha desmoronado bajo nuestros pies, trayendo con ello una soledad muy profunda.

Aparentemente nada puede hacerse para evadir la devastación.

Y, sin embargo, ella hace algo. En la cara del “nada puede hacerse”, ella ejerce su opción. Se queda de pie, inmóvil. Nos facilita el verlo. No **con** ella tal vez, pero **a través** de

ella. De nuevo, la “falla” logra exponer el rol del espectador dentro de la naturaleza continua de la devastación.

La performance de Galindo frente a la cámara es de otro linaje estético, ahora en la práctica contemporánea de performance. Artistas como Francis Alÿs, Ana Mendieta, Guillermo Gómez- Peña, The Yes Men, Deborah Castillo y otros, intervienen usando video por varias razones, incluyendo estrategias de circulación, público destinatario, cobertura política, autoprotección, reflexión filosófica y estética.

El video de esta acción tiene vida propia. Aun cuando no es equivalente al acto, tampoco es simplemente su documentación. La performance continúa actuando sobre muchos de los que han visto el video o solo las fotografías. La imagen de la vulnerable mujer al borde del abismo se queda con nosotros, no porque documenta el horror del evento (como un testimonio de masacres). Se queda porque en cierta forma sabemos que es verdad, ya sea porque entendemos que el video muestra prácticas de feminicidios que continúan, violencia contra comunidades indígenas y/o políticas extractivistas. Encapsula la imagen de un no-sujeto desechable, que no le importa a nadie y que nadie reconoce. Prácticas criminales, como desapariciones, son difíciles de ver directamente. Ocurren por los márgenes de la vista pública y son visibles, como mucho, a través de actos de performance o de documentación.

Al mismo tiempo, el video reclama su estatus como artefacto archivístico. Nos recuerda que algunos videos también son “verdaderos” en otro sentido. La imagen de Ríos Montt enfrentándose a sí mismo cuando joven en un video de Pamela Yates (*Judging a Dictator*), durante su juicio indica que el arte, en este caso la filmación de un documental, también puede ser evidencia que se sustente en un tribunal. Los videos y testimonios documentados de las víctimas siendo lanzadas a la fosa, también son parte del archivo de registros. Sin embargo, yo argumentaría que esto no es una performance de archivo. No revela una transacción o evento puntual, como una masacre específica. Aunque representa testimonio, el trabajo no es directamente sobre atestiguar o presenciar. En cualquier caso, Galindo no referencia el detallado testimonio que la inspiró. Más bien su meta en este trabajo parece más amplia, de más envergadura, más sobre encarnar la ferocidad del país, la violencia sin fin aparente dirigida a la mujer, a las personas indígenas, a los indefensos, al medio ambiente. Sus gestos minimalistas despersonalizan la masacre específica para exponer el continuo tráfico de armas, drogas, recursos y personas. La desaparición y el descartar poblaciones constituyen un evento transnacional financiero sin fin.

Sin embargo, *Tierra* también es una obra de arte de un artista importante. Ha sido exhibido en el Tate, el Guggenheim, MoMA y otros importantes museos del mundo. El video

de la performance “en vivo” circula, separado de la presencia física del artista y del contexto que la generó. La performance está congelada, es ahora un *original*. Las galerías y los museos pueden comprarla. La performance corporal, la resistencia física y la energía requerida de Galindo para estar parada por una hora y media frente a la retroexcavadora, se ha convertido en algo diferente —un producto cultural universalmente inteligible que circula exitosamente por el mercado del arte—. Las personas probablemente asumen que el video se refiere a una violencia u otra, pero otra vez, ¿quién sabe? ¿A quién le importa?

A Galindo le importa.

No importa dónde ella se presente, este trasfondo político informa su trabajo. Ella cuenta haber estado trabajando en una oficina cuando supo que Efraín Ríos Montt iba a presentarse de candidato a la presidencia de Guatemala en las elecciones de 2003, a pesar de que la constitución prohíbe la participación de antiguos dictadores o líderes de golpes de Estado en el proceso democrático. Ella dice que salió del trabajo y se fue a su casa, se encerró en su cuarto y gritó y pataleó. Al poco tiempo, durante una de sus horas de almuerzo, se puso un vestido negro largo, muy simple, y cargando una cuenca llena de sangre humana en las manos empezó a caminar lentamente. Cada algunos minutos metía sus pies dentro de la cuenca. Así caminó todo el trayecto desde la Corte Constitucional al Palacio Nacional en Ciudad de Guatemala. Cuando se detuvo frente al Palacio Nacional, la visión de los militares parados afuera la incitó tanto, que se les acercó con la misma expresión determinada e implacable que vemos en su rostro en *Tierra*, y puso la cuenca con sangre a sus pies. Después se lavó los pies, se cambió de ropa y volvió al trabajo. La hora de almuerzo de Regina José Galindo. Esta pieza se titula *¿Quién puede borrar los rastros?* (2003).

Cuando el autor guatemalteco Francisco Goldman en una entrevista le preguntó a Galindo qué era lo que su pobre país había hecho para merecer tanta tragedia, ella respondió:

¿Me preguntas qué hizo Guatemala para merecer todo esto? Tal vez una mejor pregunta sería: “¿Qué hemos dejado de hacer? ¿Por qué hemos sido tan asustadizos y hemos tolerado tanto miedo? ¿Por qué no nos hemos despertado y reaccionado? ¿Cuándo vamos a parar de ser tan sumisos?” (Goldman, 2006).

Para Galindo la diferencia entre artistas y activistas es que los activistas protestan por asuntos específicos y evalúan la eficacia de que el acto en sí puede o no cambiar el resultado de la causa. Como artista ella reclama el derecho de reflexionar sobre estos asuntos de una forma más personal, más idiosincrática. Ella no pretende que su trabajo

tenga peso testimonial. No tiene la ilusión de cambiar la situación política o lograr que a las personas les importen las atrocidades que parecen estar tan lejos. Pero hace todo lo que está en su poder para que la situación se haga pública de la manera más poderosa posible¹¹. Creo que ella estaría de acuerdo con Ricardo Domínguez cuando dice que “los activistas quebrantan la ley, mientras los artistas teátricamente cambian la conversación, al perturbar la ley” (Domínguez, 2012).

Entonces, ¿cuál es la fuerza política y la eficacia de la performance de Galindo? A lo mejor ninguna. Ella ciertamente no se llamaría a sí misma una denunciante. ¿Acaso su estar de pie y desnuda frente a la fosa abierta comunica algo que no se sabía antes? Tal vez, dice Galindo, es suficiente que la performance estimule a los espectadores a reflexionar sobre el asunto. Para ella, esta modesta meta es suficiente. Pero necesita hacer algo. El 8 de marzo de 2017, Día Internacional de la Mujer, escenificó *Presencia*, una performance durante la cual recita los nombres de las víctimas de feminicidios:

Patricia, Saira, María de Jesús, Cindy, Sandra, Carmen, Ruth, Mindi, Florencia, Kenia, Velvet, Flor de María, Karen. Todas con proyectos de vida, familia, trabajo y sueños. Todas silenciadas, arrebatadas de la forma más violenta que existe, contra su voluntad. Todas asesinadas en Guatemala. Heridas, humilladas, torturadas y asesinadas por la sola razón de ser mujer¹².

Galindo se pone sus ropas, dice sus nombres, quiere reconocer sus vidas y sus muertes, “sus cuerpos ya no están aquí, pero siguen en la memoria, en sus vestidos, en sus objetos”¹³.

Algunos dicen que no hay nada que las personas puedan hacer para cambiar el mundo, o incluso para cambiar la situación inmediata. Hay muchas razones por las cuales no actuar: no son de este país, o de esta comunidad, y así más. ¿Cómo se atreve alguien a involucrarse en los asuntos de otras personas? ¿Las estará explotando? ¿Apropiándose de su dolor, de sus historias? ¿Es ético esto? Las asimetrías del poder dejan a otros sintiéndose impotentes.

¿Quién es capaz de enfrentar el poder militar con éxito? ¿O las inequidades económicas tan profundamente arraigadas? Pero para personas como Galindo, que sienten la necesidad de intervenir, estas excusas no tienen peso. La respuesta no es sí, pero qué puede hacerse, y cómo hacerlo de una forma poderosa, responsable y ética.

Cuando las personas se lamentan que no hay “nada que pueda hacerse” sobre alguna situación horrorosa u otra, yo sugiero que vayan a decirle eso a Regina José Galindo.

Bibliografía

- Arendt, H. (1959) *The Human Condition*. New York: Doubleday Anchor.
- Aristóteles (1987) *The Poetics of Aristotle*. Traducción y comentario de Stephen Halliwell. London: Duckworth.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Traducción de Simon Pleasance y FONZA Woods con Mathieu Copeland. Paris: Les presses du reel.
- Domínguez, R. (2012) "Poetry, Immigration and the FBI: The Transborder Immigrant Tool", Entrevista por Leslie Nadir, *Hyperallergic*, julio de 2012. Recuperado de: <http://hyperallergic.com/54678/poetry-immigration-and-the-fbi-the-transborder-immigrant-tool/>.
- Franco, J. (2013) *Cruel Modernity*. Durham, NC: Duke University Press.
- Goldman, F. (2006) "Regina José Galindo," Artists in Conversation, *BOMB Magazine*, 1 de enero de 2006. Recuperado de: <http://bombmagazine.org/article/2780/regina-jos-galindo>
- Grandin, G. (2000) *The Blood of Guatemala: A History of Race and Nation*. Durham, NC: Duke University Press.
- Las Casas, B. (1992) *Short Account of the Destruction of the Indies*. Edición y traducción por Nigel Griffin. Londres: Penguin Books.
- Lepecki, A. (2006) *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London, NY: Routledge.
- Levinas, E. (1991) "Exteriority and the Face". *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Traducido por Alphonso Lingis, 187-240. Dordrecht: Kluwer Academic.
- MacLean, E. Roberts, S. Eisenbrandt, M. Doyle, K. and Burt, J. M. (2013). *Judging a Dictator: The Trial of Guatemala's Ríos Montt*. New York: Open Society Justice Initiative. Recuperado de: <https://www.opensocietyfoundations.org/sites/default/files/judging-dicator-trial-guatemala-rios-montt-11072013.pdf>.
- Mbembe, A. (2003) "Necropolitics". Traducido por Libby Meintjes, *Popular Culture*, Volumen 15, núm. 1, invierno 2003: 11-40.
- Menchú, R. (1985) *I, Rigoberta Menchú, an Indian Woman in Guatemala*. London: Verso.
- Mouffe, Ch. (2013) *Agonistics: Thinking the World Politically*. London: Verso.
- Quijano, A. (2007) "Coloniality And Modernity/Rationality", *Cultural Studies*, 21, nos. 2-3: 168-78.
- Sófocles (1914). "Antigone", *The Harvard Classics*. Recuperado de: <https://www.ohio.k12.ky.us/userfiles/1153/Classes/7790/antigone.pdf>.

Subcomandante Marcos (2001) *Our Word Is Our Weapon: Selected Writings*. Editado por Juana Ponce de León. New York: Seven Stories Press.

Tedlock, D. (2003) *Rabinal Achi: A Mayan Drama of War and Sacrifice*. Oxford: Oxford University Press.

Referencias

¹ “En el testimonio que impactó al juzgado y a la Nación, Hugo Ramiro Leonardo —un exsoldado que sirvió como mecánico en una brigada de ingeniería—, trabajaba durante 1982 y 1983 en varias instalaciones militares de la región ixil, testificando por videoconferencia que Tito Arias —el nombre de guerra del presidente Pérez Molina— ordenó a sus soldados que quemaran y saquearan los pueblos, y más tarde ejecutaran a las personas que escapaban hacia la montaña. En su respuesta pública, el presidente negó las acusaciones. Leonardo testificó: “Lo que yo entendí de las órdenes fue: “indio visto, indio muerto” (Mac Lean *et al.*, 2013, p. 5) Esta y todas las citas en inglés han sido traducidas por Ana Stevenson.

² “Esta fue la primera convicción por genocidio de un expresidente en una corte doméstica, en vez de internacional, en el mundo” (Mac Lean *et al.*, 2013, p. 3)

³ Correo electrónico personal: “No mostré el testimonio cuando lo hice. Yo nunca hablo ni doy información ni lo vuelvo didáctico, solo acciono. El trabajo tiene varias lecturas”. 7/16/14.

⁴ Las palabras de los dos guerreros van en paralelo; uno habla, el otro repite lo que dijo y agrega una nueva línea; el primero repite eso y agrega una nueva línea: “Que el Cielo y la Tierra esté contigo/ valiente hombre/ prisionero/ cautivo... ¿Estás arrancando, frente a la violencia/ frente a la guerra?” (30). Ellos bailan y Cawek responde: “Yo soy valiente/ Soy un hombre/ di tus palabras, señor. ‘¿Qué lugar has dejado frente a la violencia/ frente a la guerra?’. Di tus palabras, señor./ ¿Soy valiente?! ¿Soy un hombre?! ¿Se arrancaría un hombre de valor frente a la violencia/ frente a la guerra? Sin embargo, esto es lo que tus palabras dicen, señor” (Tedlock, 2003, p.31)

⁵ En *Cruel Modernity*, Jean Franco (2013) formula la apremiante pregunta de “por qué, en América Latina las presiones de la modernización y la seducción de la modernidad llevan a los Estados a matar” (p. 2). Su libro es un estudio extenso de los factores que contribuían a las formas en las que los gobiernos “marginalizan los pueblos indígenas y negros” y “crean un clima donde la crueldad es permitida en el nombre de la seguridad nacional” (p.2).

⁶ Para una historia de Guatemala hasta 1954, ver Greg Grandin (2000).

⁷ Las Casas escribe que para alimentar a los perros, los españoles “siempre han tenido un suministro de nativos listos, encadenados y arreados como vacas cualesquiera. Ellos los mataran y descuartizaran cuando lo necesitaban”

⁸ Rigoberta Menchú, “Kidnapping and Death of Rigoberta’s Mother”. Versión editada del capítulo del libro *I, Rigoberta Menchú, An Indian Woman in Guatemala*. Verso, London, 1985.

⁹ Los hechos históricos que rodean los crímenes que dejaron a doscientos mil muertos en Guatemala comienzan a salir a la luz ahora que los archivos de la dictadura han sido recuperados. Kate Doyle, director del Proyecto Guatemala del *National Security Archive*, y Kirsten Weld en *Paper Cadavers: The Archives of the Dictatorship in Guatemala* cuentan cómo encontraron pilas de papeles amarillentos y mohosos, abandonados en un galpón que había sido usado como un centro para encarcelar y torturar. A diferencia de las dictaduras en Argentina y Chile, el ejército guatemalteco ni se preocupó en destruir la evidencia. ¿A quién le importa? calcularon.

¹⁰ Comandante Ramona, “ya estábamos muertos. No significábamos absolutamente nada” (Subcomandante Marcos, 2001, p.6)


¹¹ “Cambiar el mundo o tener objetivos tan amplios y ambiguos quizás sí sea demasiado para mis expectativas, pero la injusticia y tratar de modificarla es una lucha continua para mí”. Correo electrónico personal, 9/4/14.

¹² “Todas ellas con un proyecto de vida, familia, trabajo, sueños. Todas ellas fueron silenciadas, arrebatadas de las formas más violentas de esta tierra, en contra de su voluntad. Todas ellas fueron asesinadas en Guatemala. Lesionadas, humilladas, torturadas, asesinadas por la exclusiva razón de ser mujeres”. “Presencia: Un proyecto de Regina José Galindo”, Siglo 21, marzo de 2017 (Sin autor). <http://www.s21.gt/2017/03/presencia-proyecto-regina-jose-galindo/>.

¹³ “Regina José Galindo: ‘quiero ponerme en los vestidos de las otras’”, “sus cuerpos dejaron de estar acá, pero ellas permanecen en las memorias, en sus vestidos, en sus objetos”. Prensa comunitaria, 6 de marzo de 2017 (sin autor). <http://www.prensacomunitaria.org/regina-jose-galindo-quiero-ponerme-en-los-vestidos-de-las-otras/>.

Fecha de recepción: 08 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre 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.



**Cartografías disidentes:
Otras rutas para el arte contemporáneo
Dissenting cartographies:
Other routes of contemporary art**

Resumen

Pensar desde "otro lado" es un ejercicio que tiende a iluminar zonas muchas veces descuidadas para permitir que surjan nuevas perspectivas y con ellas otras configuraciones del mundo que habitamos. Es desde esta posición que nace BIENALSUR y es esta mirada indisciplinada la que guía la selección de artistas y obras que conforman cada edición a partir de la implementación de otras prácticas y dinámicas de trabajo orientadas a desactivar las inercias instituidas. Este ensayo pivotará entre una breve selección de obras, que conforman la cartografía de la actual edición 2021, y la cartografía alternativa que se va trazando en el territorio a partir de las dinámicas colaborativas en red que establecemos, y el ejercicio de una práctica curatorial marcada por la investigación. Con las obras de las artistas elegidas, la cartografía disidente y la relectura de archivos y documentos gráficos, se busca desactivar las inercias de pensamiento y desmontar los relatos canónicos: esta es una invitación a iluminar otros futuros desde nuevas perspectivas

Palabras clave: arte contemporáneo; cartografías; perspectivas anticanónicas

Abstract

Thinking from "another side" is an exercise that tends to illuminate areas that are often neglected to allow new perspectives to emerge and with them other configurations of the world we inhabit. It is from this position that BIENALSUR was born and it is this undisciplined gaze that guides the selection of artists and works that make up each edition, starting with the implementation of other work practices and dynamics aimed at deactivating the inertias instituted. This essay will pivot between a brief selection of works, which make up the cartography of the current 2021 edition, and the alternative cartography that is being traced in the territory from the collaborative network dynamics that we establish, and the exercise of a curatorial practice marked by the investigation. With the works of the chosen artists, the dissident cartography and the rereading of archives and graphic documents we invited to deactivating the inertias of thought and dismantling the canonical accounts: this is an invitation to illuminate other futures from other perspectives.

Key words: contemporary art; cartographies; anti-canonical perspectives

Pensar desde “otro lado” es un ejercicio que suele alumbrar zonas muchas veces desatendidas para dejar emerger nuevas perspectivas y con ellas otras configuraciones de mundo que habitamos. Es desde esta posición que nace BIENALSUR y a su vez es esta mirada indisciplinada la que guía la selección de artistas y obras que integran cada edición a partir de poner en marcha otras prácticas y dinámicas de trabajo¹ destinadas a desactivar las inercias instituidas dentro del sistema de lo que se conoce como el “circuito internacional del arte”.

Desde el Sur del Sur, en distintas ocasiones los artistas eligieron cuestionar las posiciones preestablecidas y los mapas fueron en esa acción objeto de revisión y rediseño. Pensando el Sur, Joaquín Torres-García, dio quizás una de las primeras señales en este sentido con su mapa invertido.

Hace unos años, otro artista, Charly Nijensohn un artista que elige sitios de naturaleza extrema para situar su mirada insiste en que: “si estamos en el Polo norte, cualquier paso que demos será hacia el sur”. El relativismo está instalado. El sur no es necesariamente un punto cardinal sino más bien un lugar desde donde pensar: un sitio de enunciación que en el momento en que lo expresamos connota aquello que decimos. En este sentido, pensar desde el sur es equivalente a pensar desde otro lado: un ejercicio que reside en la base de este ensayo destinado a trazar otras dinámicas para y desde el arte contemporáneo.

A partir de un presente que demanda una revisión radical y desde una perspectiva crítica, quienes hacemos BIENALSUR buscamos ejercer la (in)disciplina, pensar desde el presente e interrogar con el arte contemporáneo distintos conjuntos patrimoniales, colecciones, repertorios de imágenes, documentos, archivos, con el propósito de contribuir a abrir otras vías para una lectura de algunos aspectos de nuestro tiempo y con ellas dar espacio a otras miradas, incluir otros actores y hacer del lugar del arte un sitio para el pensamiento.

Este ensayo pivotará entre una breve selección de obras, que integran la cartografía de la actual edición 2021, y la cartografía alternativa que se va trazando en territorio a partir de las dinámicas colaborativas y en red que establecemos, más el ejercicio de una práctica curatorial signada por la investigación.

Dentro de la cartografía de cada edición se establecen kilómetros que renombran y resitúan espacios y a partir de ellos y de los lazos conceptuales entre los proyectos radicados en cada sede, se trazan rutas que van cocriendo territorios y poniendo en relación lugares y comunidades. Esta estrategia simbólica da lugar a visualizar otras vías dentro de este vasto relato curatorial multisituado.

Las artistas seleccionadas para este ensayo –que forman parte de distintas exposiciones de la actual edición 2021– eligieron mapas, bibliotecas, archivos para presentar ante el espectador el desafío de mirar y volver a ver, de preguntarse sobre aquellos datos, hechos, imágenes e imaginarios que suelen darse por sentados. En suma, para desmontar los presupuestos que rigen las lógicas cotidianas en razón de elementos residuales, o no tanto, de procesos culturales (y políticos, siempre) del pasado.

En este sentido, es el propósito de este ensayo invitar a suspender por un rato los saberes que permiten sostener las certezas con las que se transita para pensar –con estas obras en las que resuenan pasados diversos– las condiciones de nuestro presente. A través de las obras de las artistas elegidas, las cartografías disidentes y las relecturas de archivos y documentos gráficos conducen a desactivar las inercias del pensamiento y desmontar los relatos canónicos. En suma, son una invitación a alumbrar desde otras perspectivas, otros futuros.

Cartografías indisciplinadas

Entre los instrumentos de control, los mapas han ocupado históricamente un sitio clave al representar espacios y territorios, y señalar posiciones que se imprimieron en el imaginario de occidente como verdades indiscutidas, *objetivas*, que permiten identificar aspectos del mundo a partir de convenciones naturalizadas que, por tanto, no se reconocen habitualmente como tales. Ofrecen una realidad –en palabras de Estrella de Diego (2008)– domesticada, que encierra, quizás como toda domesticidad, complejas dimensiones de lo real².

Entonces, ¿qué ocurre cuando desde una mirada alternativa se revisan o dislocan estas convenciones? Y ¿qué pasa cuándo sobre ellas se muestran otros datos o recorridos que usualmente no aparecen?

Al observar los circuitos internacionales de arte ritmado en su diseño por eventos, como la Bienal de Venecia o San Pablo por mencionar a las más antiguas y de mayor impacto en nuestra región, o las grandes ferias –Basel, Fiac, Arco y algunas más–, emergen rápidamente lógicas y dinámicas que replican las de la circulación de otros bienes.

Como se mencionó más arriba, Joaquín Torres García en 1935 afirmaba: “ahora ponemos el mapa al revés y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición y no como quiere el resto del mundo” (Torres García, 1984, p.193), un gesto drástico que buscó abrir perspectivas nuevas dentro de la escena sudamericana.

Hoy, desde posiciones conceptuales radicales, numerosos artistas construyen mapas que son un indicio de las vías alternativas que pueden dar lugar a lo que llamamos cartografías disidentes, atravesadas por distintas conflictividades.

¿*Quién fue?*, la obra elegida para abrir esta zona del ensayo pertenece a Graciela Sacco quien solía plantear este tipo de obras que necesariamente involucran al espectador de una forma directa. En este caso, entre imagen y texto la incomodidad surge de inmediato. La pregunta resuena en cada uno de los que se enfrentan a la obra que, por su carácter gráfico y el montaje en secuencia, repone la situación de muro urbano, destino original de este trabajo. Pensada entre un grupo de cartografías disidentes, esta obra reenvía la pregunta a la historia, se vuelca sobre aquellos responsables del orden mundial y lo pone en cuestión.

Seis cuadernos de páginas blancas delicadamente ilustradas son el espacio en donde Paola Monzillo ofrece una colección de imágenes precisas en su capacidad evocadora de las diferentes formas de representación del planeta que distintas sociedades y épocas se fueron dando. La variedad de este recorrido contribuye a ampliar perspectivas: desde la cosmogonía hindú de la tierra sostenida por elefantes que están a su vez sobre una tortuga gigante y la representación del cielo y la tierra en el antiguo Egipto, pasando – entre muchas más– por unas en las que el globo terráqueo se muestra flotando en el espacio.

Junto a estos cuadernos que ofrecen un registro *objetivo* de las distintas aproximaciones a posibles representaciones del mundo, se revela otra configuración, singular, íntima que enlaza materialmente elementos de texturas y cualidades distintos: una almohada apoyada en el suelo tiene bordado un texto: “El territorio que habito”, y éste, a su vez se proyecta en decenas de hilos sobre el muro para dibujar el perímetro de un planisferio. “Esta materialidad compartida de las palabras con el mapa, vinculan la almohada a la pared, transformando dos abstracciones en un cuerpo”, señala Paola.

Como contrapunto respecto de ese amplio repertorio de figuraciones, Agustina Woodgate presenta otras alternativas: en vez de trazar líneas que ordenan mundos, las borra. Lija insistentemente la superficie de mapas de hule y globos terráneos –aquellos dispositivos que solían usarse en las escuelas–, elimina fronteras, nombres, huellas de los sistemas que regulan las lógicas de esas convenciones. El resultado: superficies tersas, de tonos atenuados, como si una neblina blanquizca lo cubriera todo. En suma, se trata de nuevos mapas, que abren entre muchas otras, dos perspectivas posibles: una, aterradora, en la que desaparecieron todas las indicaciones orográficas, de presencia de agua o

vegetación, por ende, un mundo vacío, inhabitable; otra, que por la ausencia de divisiones o señales políticas se ofrece como un horizonte donde imaginar nuevas experiencias.

Entre la imaginación, el sueño y la pesadilla, el borramiento esperanzador o atemorizante que atraviesan las cartografías de Monzillo y Woodgate, el trabajo de Voluspa Jarpa introduce otros mapas que presentan aspectos negados a la memoria colectiva: los movimientos de personas que fueron exhibidas en los zoológicos humanos. Trasladadas del sur hacia el norte, de las periferias colonizadas a las metrópolis coloniales, los representantes de las distintas comunidades fueron sometidos a la mirada de científicos que ensayaron teorías que sirvieron para cimentar las desigualdades, la dominación y el racismo. Pero no solo fue esta la mirada que degradó a mapuches, onas y otros colectivos, también fueron convertidos en espectáculo masivo para la burguesía europea. Las interferencias gráficas de Jarpa se ejercen sobre los mapamundis que en distintos momentos de la historia buscaron revelar el aspecto del mundo y, sobre todo, delimitaron los territorios coloniales.³

Sus cartografías dejan al descubierto otras capas del proceso colonial iniciado en el siglo XVI y reactivado con las reglas del capitalismo industrial a partir del siglo XIX, aquellas que muestran las maneras en que se manipularon las conciencias y con ellas las representaciones de un nosotros y unos otros que justificaron el expolio y la dominación.

El ensayo de investigación que realiza Voluspa sitúa en el planisferio las ciudades en las que se llevaron a cabo un tipo singular de exhibición: los zoológicos humanos. Práctica de afirmación colonial y delineamiento del racismo, llevada a cabo en Europa, a partir de 1815 y hasta 1958.

A partir de identificar las ciudades sede de los zoos humanos, identifica también los sitios de origen de esos sujetos expuestos, señala los flujos de circulación forzada de esas poblaciones desde Patagonia u otros confines hasta la variedad de ciudades europeas que los *alojaron*. Su trabajo pone en evidencia la gestión sostenida de una política colonial que buscó con este tipo de prácticas afirmarse en el *sentido común* de la sociedad europeo-occidental a partir de la construcción de las nociones de exótico, salvaje, finalmente de otro diferente al que sería legítimo someter.

Como contrapunto a este señalamiento de la artista chilena, el trabajo Barbaros de Cristina Piffer, que integra la muestra *Después de Babel*⁴, pone a la par una serie de palabras que, en distintas épocas fueron utilizadas para distinguir y excluir personas dentro de la sociedad. Así: INDIO, BÁRBARO, EXTRANJERO, APÁTRIDA, SUBVERSIVO, TERRORISTA, constituyen una serie de apelativos que definen las condiciones de exclusión. La materialidad elegida –impresión serigráfica con estarcido de sangre bovina

sobre vidrio– afirma el sentido de denuncia de este trabajo y lo muestra conceptualmente en diálogo con el de Jarpa, ya que ella no solo trabaja con mapas, también construye un vasto archivo de imágenes y textos con los que produce una serie de dispositivos que presentan la información recogida ante el espectador.

Un enorme gráfico cruza dos variables: tiempo y espacio para presentar visualmente la secuencia de los años que van entre 1815 y 1958 –período en el cual se llevó adelante la exhibición de seres humanos en el formato de zoológicos o ferias de curiosidades– y las ciudades en las que estas exposiciones tuvieron lugar –europeas de variada localización y características, entre las que se advierte una recurrencia de algunas como Londres, París, Berlín, Bruselas–.

Justamente es en Bruselas en donde tiene lugar en 1958 el último zoo humano. Vale la pena detenerse en este dato un momento. Esta exposición internacional fue la primera en realizarse después de la Segunda Guerra Mundial, en tiempos de la Guerra Fría.

Si este tipo de encuentros buscaron desde sus orígenes presentarse como un modelo a escala del orden mundial y cada país participante intentó situarse con la imagen que deseaba proyectar y a la vez responder a lo que los demás esperaban, esta exposición intentó poner en juego una imagen superadora de la humanidad después de que se revelaron y comenzaron a juzgarse –un proceso que no acaba aún– las atrocidades y complicidades ocurridas durante la segunda guerra.

El leitmotiv de la exposición era el progreso de la humanidad. Su icono, el Atomium, representación de un cristal de hierro ampliado 165 mil millones de veces. Resulta difícil imaginar en una misma exhibición esta enorme escultura que alude a las conquistas humanas en términos de producción de conocimiento y desarrollo tecnológico, con la presentación de un conjunto de personas, de un grupo de otros, en un zoo humano.

Cómo explicar esta convivencia irreconciliable si no es con la fuerza de las posiciones coloniales y la incapacidad de las sociedades de internalizar todo aquello que se había expresado diez años antes, en 1948 en la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Cómo poner en un mismo relato histórico todo esto, a lo que podemos sumar que ese mismo año de 1958 se establece también en Bruselas la sede de la naciente Comunidad económica europea.

Las publicaciones que Jarpa releva, entre otros Darwin y Gobineau, el archivo que construye a partir de distinto tipo de documentación ligada a los grupos de personas exhibidos, las características de los sitios, las publicidades y todo tipo de material relativo a estos eventos en el espacio de exposición, permiten identificar muchos de los discursos

que de manera residual (o no tanto) siguieron operando en las construcciones socio-culturales de algunos sectores como los que llevaron adelante esta Exposición Universal.

Pero, si las cartografías revisitadas por las artistas elegidas –Voluspa entre ellas– asumen formas y proyectan ideas que los mapas convencionales no ofrecen, es necesario señalar que con los archivos ocurre algo similar.

Los recursos visuales son en este caso la clave para situar a esta exhaustiva investigación de la artista chilena en el espacio del arte contemporáneo. Indaga y asocia imágenes (carteles, caricaturas, filmaciones, fotos, postales, dibujos científicos) y textos (ensayos científicos, filosóficos, periodísticos) de diferentes épocas con los que ofrece distinto tipo de obras. Su objetivo: provocar un choque de sentidos con los que, como mínimo, instalar el extrañamiento.

Sobre una pared pintada de rojo se aloja un conjunto de espejos dorados del tamaño aproximado de la página de un antiguo manual. Modulando el espacio, cada una de ellas lleva impreso un fragmento de texto (en inglés, alemán, portugués, francés, castellano) procedente de los libros que cimentaron el discurso racista: “La sangre europea modificó la naturaleza africana”, una entre otras sentencias que –impresas en los espejos– reflejan a quien las lee. Una estrategia cercana a la que Piffer usa en sus 300 actas, obra producida en el marco de BIENALSUR 2017 y presentada nuevamente en 2021 en *Después de Babel*. Este trabajo presenta replicadas en 255 láminas de metal plateadas y caladas, sobre una mesa de vidrio y acero, las actas de bautismo de indios, relevadas en la isla Martín García en donde funcionó entre 1870 y 1890 un campo de reclusión indígena. A esta isla se trasladaron de manera forzada centenares de mujeres, hombres, niños que fueron capturados por el ejército nacional en campaña contra el indio destinada a *conquistar el desierto*. La figura legal esgrimida fue que se los trasladaba “en calidad de indígenas a disposición del estado dada su condición de tal” (Papazian y Nagy, 2010 cit en Qualina, 2017). Prisioneros en la isla muchos murieron de viruela, otros fueron explotados en trabajos diversos, todos fueron evangelizados. Desarraigados y expoliados de sus tierras, forzados a evangelizarse, las actas se leen como registro burocrático de estas acciones que el sistema del estado nación tendió a naturalizar como necesarias para su integración.

La estrategia de que el espectador se vea reflejado en lo que lee se encuentra en las propuestas de ambas artistas y reenvía a su vez a la elegida por Sacco, ligadas todas a involucrar a quien se acerca a las obras de forma directa y potente moviéndolo a desestabilizar las posibles certezas o inercias del pensamiento con las que llegó ante ellas.

Volviendo a Jarpa, infografías murales, enormes mapas que muestran las proporciones reales de cada zona del planeta sobreexponiendo las distorsiones normalizadas en los sistemas cartográficos más usados (*Google* incluido). En ellos, los hilos en tensión convergen de las *periferias* hacia Europa visibilizando otras formas de la hegemonía. La edición de un video documental que integra fotos y fragmentos fílmicos históricos pone el acento en el público que asiste a estos singulares zoos. Una estrategia que sitúa nuevamente al público en el lugar incómodo de ver al otro para verse a sí mismo.

Finalmente, las pinturas. Enormes cuadros monocromos en variados matices de azul reponen con la caricia de la pincelada y la materialidad blanda que va dando forma a las imágenes, la humanidad de quienes fueron motivo de fotos, postales, caricaturas. Esas personas sufrieron distintas instancias de codificación y deshumanización. La de los científicos fue quizás la más compleja ya que fue la que terminó proveyendo recursos *objetivos* para justificar el racismo. Aquí la pintura de Jarpa reduce su tamaño para retratar esos rostros de quienes fueron fotografiados de frente y perfil, medidos en sus proporciones, clasificados y estudiados para pasar a integrar una galería de sujetos que ocuparon las carpetas de estudio de la misma forma que los insectos fueron clavados con alfileres en el tablero del entomólogo.

Apelando a un espectador activo, la propuesta de Jarpa invita a recorrer, analizar, indagar en la información ofrecida, ordenar la secuencia de imágenes y ponerlas en relación y, sobre todo, desactiva los saberes aprendidos, las lógicas instituidas y desmonta la perspectiva colonial para abrir paso a nuevas perspectivas críticas que arrojan luz sobre el presente.

Y nuevamente, Graciela Sacco. Un trabajo de la serie *Bocanada*, que inició a mediados de los noventa como interferencia urbana, reactivándola en distintas coyunturas socio histórico políticas y que fue creciendo para asumir diversos formatos. Entre ellos, la mesa en la que un planisferio empavonado de betunes deja entrever continentes, países, y claramente las posiciones relativas de norte y sur. Sobre ese campo de batalla, en Sudamérica, un tenedor clavado apresando un sello postal que replica la serie gráfica *Bocanadas*, marca con su presencia una zona de conflicto. La estampa con la boca abierta, reclamante, subraya dramáticamente la violencia del gesto latente en la presencia del tenedor clavado⁵.

"Como al comercio no le importan las fronteras nacionales y el fabricante insiste en tener el mundo como su mercado, la bandera de su país debe seguirlo y las puertas de las naciones que le están cerradas deben ser derribadas". A partir de esta cita del geógrafo y teórico social David Harvey⁶, la artista brasileña Mira Flores construye su obra en busca de

afirmar visualmente con su mapa que una de las preocupaciones centrales del capitalismo es poner al mercado por encima de cualquier otro interés. Así, a través de la costura de cientos de etiquetas de bienes de consumo, produce un textil al que define como Mapa Mundi, ya que se trata de una cartografía en la que convergen la geografía, la ideología y la política.

La cubana Glenda Leon, aporta sus Formas de salvar al mundo cuya propuesta nº10 está dada por un planisferio de bordes negros impresos sobre un pizarrón blanco con las divisiones políticas dibujadas con fibra. Al costado, un borrador de fieltro completa la invitación que la obra hace al público como estrategia para salvar al mundo: borrar las fronteras. Es curioso advertir cómo funciona este trabajo que integra la exposición “Entre nosotros y los otros: Juntos aparte”⁷ ya que podría imaginarse un espectador que de un gesto intentara borrar todas las fronteras. Sin embargo, se observa una actitud tímida, cautelosa, de borrado por áreas sin llegar a alcanzar siquiera un continente entero, como si este gesto simbólico pudiera realmente ocasionar algún efecto en el orden real.

Deseo cerrar este itinerario a través de artistas y obras que ensayan desde un giro cartográfico y archivístico señalamientos de cara a contribuir en el rediseño de una mirada crítica, con un proyecto colectivo virtual vigente en la presente edición que se exhibe como un caso virtuoso en términos de articulación entre proyecto artístico y las dinámicas que establece la plataforma que –a modo de *work in progress*– diseña BIENALSUR.

A partir de marzo de 2020 y con un encierro virtualmente global debido a la pandemia de Covid19, y entre las numerosas estrategias de resistencia que artistas, intelectuales, en fin, que cada uno fue ensayando para sobrellevar la inesperada y desconcertante situación de emergencia que vivimos, en abril de ese año la artista francesa Natacha Nisic inicia una convocatoria abierta a artistas que desearan integrar una incipiente plataforma que creó bajo el título de *The crown letters*. En simultáneo, y dado que habíamos compartido otros trabajos años antes, me escribió contándome las características del proyecto que estaba iniciando e invitándome a darle un vistazo. La invité a presentarlo en el llamado abierto internacional que para cada edición convocamos, cosa que hizo. El tiempo, las lecturas y consideraciones del consejo curatorial llevaron a la selección de este proyecto que semana a semana crecía en número de participantes y en propuestas de cada una de las artistas que lo integraba.

Comenzaron a mejorar las condiciones globales, pero *The crown letters project*⁸, lejos de diluirse, siguió sostenidamente y con más fuerza ya que se había establecido como lugar de encuentro semanal en donde compartir desde la cotidianidad hasta los proyectos y derivas del pensamiento. Entre tanto, el equipo de BIENALSUR siguió trabajando para

alcanzar en cada sede las condiciones de posibilidad que permiten estar desplegando de manera física, presencial y activa esta tercera edición. En este marco, y después de haber integrado este y otros proyectos que asumieron formato solo virtual, a la sede virtual de BIENALSUR (la única que está en todos los kilómetros o que no registra número de kilómetro)⁹, volvimos a sentarnos (zoom mediante) con las *Crown letters* (como identificamos rápidamente a este colectivo) para invitarlas a imaginar una versión física, material, presencial del proyecto en el marco de las exposiciones programadas dentro del eje curatorial modos de habitar. De estas conversaciones surgió el formato mural de *The crown letters* que exhibe a modo de gráfico de barras (en el que cada columna representa una semana), las imágenes que identifican cada uno de los proyectos que fueron sumándose a esta activa plataforma dándole otra visibilidad y contribuyendo a materializar a la manera de un archivo del presente, el día a día de estas más de setenta semanas de pandemia.

Por otra parte, el diálogo entre las *Crown letters* y quienes pensamos la curaduría de BIENALSUR, llevó a que Manuela Morgaine, una de sus integrantes, retomara uno de los lemas de nuestra plataforma con el que buscamos tender puentes en un mundo que construye muros, para comenzar el desarrollo de la convocatoria *Erase borders* dentro del espacio de *Crown Letters*. La sinergia entre uno y otro proyecto queda expuesta junto a la necesidad de dar una resolución simbólica a problemáticas contemporáneas con la convicción de que el arte debe intervenir en ellas con sus propias herramientas y lógicas.

Para seguir pensando...

La construcción de un nosotros está atravesada por las marcas de inclusión y exclusión que la definen. Como toda construcción socio-cultural es, además histórica. Pero, ¿cuál es el alcance de esas construcciones? ¿En qué medida ideas y prácticas que identificamos como del pasado persisten de manera latente en el presente, como agazapadas, a la espera del momento apropiado para volver a jugar en la superficie?

Esas tensiones entre lo residual y lo emergente son las que se debaten en la construcción de la hegemonía que, como sabemos, negocia continuamente con ambos flujos para sostenerse.

Allí la razón de este tipo de reflexiones desde el espacio del arte contemporáneo. Si hay una pregunta latente a lo largo de este ensayo es: por qué cartografías y archivos en el proyecto creador de un conjunto de artistas; o, inclusive, por qué insistir con la marcación del sur como sitio de enunciación de quienes pensamos y producimos en el marco de este proyecto, creo que la respuesta se va dando en el recorrido.

Elegimos desplegar una política del arte que trabaja desde el presente, que busca sondear e intervenir no solo la superficie, sino también en las capas de pasados diversos y sus resonancias en la actualidad. Por eso, entre las pinturas de Jarpa se encuentra el retrato de Camilo Catrillanca: la primera víctima en noviembre de 2018 de los levantamientos populares en Chile, quien recibió un disparo por la espalda de un carabiniero. Camilo era un joven mapuche de 23 años que como otros miembros de su comunidad luchaba por la reivindicación de los derechos civiles. Era nieto del líder histórico de la comunidad mapuche e hijo del presidente de esa comunidad. La inclusión de este retrato a gran escala reclama desde el presente una revisión de las formas en que se gestiona la memoria y con ella una relectura crítica de los mecanismos y lógicas normalizados con los que transitamos física y conceptualmente nuestro mundo.

En fin, el recorrido por la cartografía de BIENALSUR, siguiendo a su vez los gestos de apropiación de mapas y archivos de las artistas citadas que hoy se retiene como ensayo en este artículo, forma parte de un proyecto más amplio que enlaza ensayos que, como estos localizados en Málaga, Buenos Aires, París, Canarias, Montevideo, Córdoba y varios sitios más, buscan desocultar realidades, descolonizar miradas e invitar a recrear otros circuitos y dinámicas para el arte contemporáneo que favorezcan el pensar nuevamente qué sociedad habitamos y cuál queremos construir.

Bibliografía

- Diego, E. de. (2008). *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de occidente*. Madrid: Siruela.
- Torres García, J. (1984). "La Escuela del Sur" (1935) en: *Universalismo constructivo*, Madrid: Alianza.
- Qualina, F. (2017). Cristina Piffer. Serie Argento, 300 actas. Recuperado de <http://cristinapiffer.com.ar/obras/21/>
- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama.

Referencias

- ¹ Ver bienalsur.org.
- ² Además, entre las publicaciones con las que dialogar este texto elijo citar la de Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama.5
- ³ Pérez Rubio, A. (edit.) (2019). *Voluspa Jarpa*, Altered views. Chile: Antena. Esta publicación recoge la presentación realizada por Jarpa con curaduría de Pérez Rubio para la 58 Bienal de Venecia. Allí presentó por primera vez su proyecto del Museo Hegemónico cuyo proceso de investigación y desarrollo tuvo continuidad en la muestra de presentada en La Térmica (Málaga, BIENALSUR) entre julio y noviembre de 2021 con curaduría de Diana Wechsler cuyo libro-catálogo se encuentra en proceso de edición.

⁴ *Después de Babel*, un proyecto de Barbara Cassin, co-curado por Marina Aguerre con la colaboración de Leandro Martínez Depietri en MUNTREF Centro de arte contemporáneo, Km0 de BIENALSUR.

⁵ Wechsler, D. (2015). *Graciela Sacco, nada está donde se cree*. Buenos Aires: eduntref-ediciones Larriviere.

⁶ citado por Mira Flores, en la construcción de la presentación conceptual de su propuesta *Mapa mundi* realizada para el llamado abierto internacional hacia BIENALSUR 2021 (14/02/2020 al 15/06/2020). Proyecto que fue seleccionado por el consejo curatorial y que integra la exposición *Desde el otro lado, derribando fronteras* que con curaduría de Diana Wechsler se presenta en la Fundación Francis Naranjo, Palmas de Gran Canaria, España agosto-octubre BIENALSUR2021.


⁷ Km0 de BIENALSUR, Muntref Centro de arte contemporáneo, co-curaduría de Alex Brahim, Diana Wechsler y Benedetta Casini.

⁸ The Crown Letter: <http://crownproject.art>, última consulta 31 de octubre 2021.

⁹ Sede virtual BIENALSUR: <https://bienalsur.org>, última consulta 31 de octubre 2021.

Fecha de recepción: 08 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre 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.



ECOPERFORMANCE: RUMO À SIMBIOCENA ECOPERFORMANCE: TOWARDS THE SYMBIOSCENE

Resumen

Este artículo aborda la *ecoperformance*, un concepto de artes escénicas acuñado por la coreógrafa brasileña Maura Baiocchi y formulado en colaboración con el director de teatro alemán Wolfgang Pannek. En la primera parte del artículo, introduce el tema, detallando los objetivos, cronograma y resultados del *1er Festival Internacional de Ecoperformance*, un proyecto concebido por Baiocchi y producido en marzo de 2021 por el grupo que fundó, Taanteatro Companhia. La segunda parte del artículo contextualiza el concepto de ecoperformance en el ámbito de la trayectoria artística de la coreógrafa y de un recorte de sus creaciones conceptuales (tensión, ecorporalidad, esquizopresencia), constitutivas del *taanteatro* o *teatro coreográfico de tensiones*. En su tercera parte, y a partir de las consideraciones conceptuales precedentes, el artículo esboza la propuesta de una reorientación de las artes escénicas: su salida de una *antropo-escéna* hacia una *simbio-escéna*.

Palabras clave: taanteatro; ecorporalidad; ecoperformance; anthropo-escena; simbio-escena

Abstract

This article approaches *ecoperformance*, a performing arts concept coined by the Brazilian choreographer Maura Baiocchi and formulated in collaboration with the German theater director Wolfgang Pannek. In the first part the article introduces to this subject by detailing the goals, the program and the results of the *1st International Ecoperformance Festival*, a project conceived by Baiocchi and produced in March 2021 by the group she founded, Taanteatro Companhia. The second part of the article contextualizes the concept of ecoperformance within the scope of the choreographer's artistic trajectory and a set of her conceptual creations (tension, ecorporeality, schizopresence), constitutive of *taanteatro* or *choreographic theater of tensions*. In its third part, and based on the preceding conceptual considerations, the article outlines the proposal for a reorientation of the performing arts: its departure from an *anthroposcene* towards a *symbioscene*.

Keywords: Taanteatro; ecorporeality; ecoperformance; anthroposcene; symbioscene

O 1º Festival Internacional de Ecoperformance

Diante das ameaças às condições de vida no planeta Terra do século XXI – aquecimento global, perigo nuclear, poluição de terras e mares, hiper-população, pandemias, concentração de renda, polarização social, racismo, violência pós-colonial e neo-liberal nos territórios físicos e virtuais, emergência de regimes de extrema direita, etc., etc.– e faces aos desafios eco-políticos e sócio-econômicos no sentido de enfrentar e encontrar soluções práticas para deter essa avalanche apocalíptica de problemas, a Taanteatro Companhia realizou de 16 a 19 de março de 2021 o *1º Festival Internacional de Ecoperformance*.

Idealizado pela coreógrafa brasileira Maura Baiocchi, fundadora-diretora da Taanteatro Companhia e produzido e organizado por Wolfgang Pannek, codiretor do grupo, o festival integrou a programação do projeto *Taanteatro 30 Anos*. Contou ainda com uma equipe de curadoria composta por Mônica Cristina Bernardes, Jorge Ndlozy e Baiocchi e com a colaboração do N'Me –Núcleo de Estudos sobre Metodologias de Pesquisa em Artes da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP)–, sob a coordenação de Wladimir Mattos e Rodrigo Reis Rodrigues.

O processo autofinanciado de produção iniciou-se em setembro de 2020, provocado pelo isolamento social imposto pela pandemia de Covid-19 e imbuído da missão transcultural de reunir artistas dos mais variados lugares do mundo empenhados na investigação das interações performativas entre o corpo e o meio ambiente. Em sua primeira edição, o festival recebeu submissões de cinco continentes. Selecionou 34 vídeos-performances com duração entre 2 e 26 minutos, produzidas, em sua maioria, entre 2019 e 2021, por artistas e vinte e dois países¹, sobretudo mulheres², provenientes das artes performativas e visuais³. Ao longo de três dias, o festival apresentou essas obras categorizadas como *Eco[po]éticas* e *Eco[po]éticas em Processo* para destacar a confluência do poético e do ético no fazer ecoperformativo e para indicar a abertura da programação à uma pluralidade de propostas com distintos graus de elaboração artística. Por consequência, a agenda do evento incluía os trabalhos de artistas e coletivos experientes e profissionalmente consolidados ao lado de estudantes e profissionais em início de carreira. Apresentava obras produzidas com tecnologia de ponta e com equipamentos caseiros. Um encontro online entre a/os artistas encerrou a programação no quarto dia do festival.

Os obras exibidas pelo festival foram filmadas em ambientes dos mais diversos: apartamentos, casas, escritórios, terraços, estúdios de arte, quintais, prédios e sinagogas abandonados, sítios e fazendas, em cavernas, quedas d'água, córregos, rios, salinas, mangues, praias, montanhas e planaltos. A programação convidou o público à uma viagem intercontinental virtual. Seu roteiro geográfico incluía o interior da Província de Córdoba, na Argentina, e o Distrito Marracuene da província de Maputo, em Moçambique, na costa leste da África. Entres os destinos europeus contava com o Estreito de Vistula Spit na costa do Mar Báltico, na Polônia e pela Península Lista no Sul da Noruega. Passou por Ottawa e Ontário, no Canadá, retornou ao Sul das Américas ofereceu a oportunidade de perder e reencontrar-se nas lonjuras da Chapada dos Veadeiros, em Goiás, e dos Territórios Indígenas Pankararu, Xukuru e Kapinawá, em Pernambuco, Brasil. À essa diversidade geográfica correspondia uma gama igualmente variada de temáticas, linguagens performativas e tratamentos artísticos em torno do encontro, da separação ou fusão entre corpo e meio ambiente, civilização e natureza; da evocação da receptividade sensível do corpo e do resgate da memória ancestral; das possibilidades de uma militância eco-artística contra a destruição ambiental e seus processos e agentes e por meio da invenção de novos modos de convivência e interação como as geografias e seus habitantes. A inquietação adolescente face à pandemia global e *um mundo-em-estado-de-pausa* em *WHILE WE WAIT*; a dissolução do limite entre corpo e paisagem em *SKIN*; a crítica ao agronegócio através de *um ato de interferência na paisagem* da Mata Atlântica em *Trans-plante*; o grito em defesa da natureza exterior e interior em *Antes que los pájaros*; o convite a um cinema-dança do devir-mundo em *être chat*; a (des)continuidade entre o a organicidade do corpo e o inorgânico em *Alumínio*; a problematização dos incêndios florestais em Córdoba na performance-pintura *Incendio en Falda del Carmen*; a meditação coreográfica zen sobre o surgimento do imprevisto em *Areia e pedras*; a descoberta de uma *ecologia do lugar* nos micro-gestos de *Clepsidra*; o protesto performativo-documental contra o desmatamento em *Grande Perche*; a evocação da memória ancestral como antídoto contra as angústias da mundialização em *Deus nos acudi*; o *pas de deux* com ovelhas em *OAT FLAKES*; a evocação de mitos antigos diante da domesticação tecnológica da natureza em *EcoPanFormance*; o choro libertador de um violino em *Enclosure of Land and Soul*; a reivindicação de uma animalidade pulsante em *A Mulher Besouro*; a investigação de *sistemas minimalistas repetitivos* do movimento em espaços naturais em *Relación IX: Elementales*; o questionamento do tratamento dos oceanos pelos seres humanos em *When Whales Wash Ashore*; a diálogo com os habitantes mortos e vivos de uma sinagoga

abandonada em *Działoszyce: Body, Song, Border*; a indignação em vista do descaso sócio-político governamental com os quilombos em *Yurusanaï*; a perplexidade diante o retalhamento de uma árvore centenária em *Goela*; a tensão entre o telúrico da natureza e a maquinaria da vida urbana em TRÍADA; a reflexão sobre o binarismo de gênero em *Terra Céu*; o ato de referência e gratidão ao planeta Terra em *Mother Earth Perdona*; o protesto-butoh contra a destruição de uma reserva florestal em *Sector*; o entrelaçamento com arredores multi-espécies através da audição em *Exercícios de escuta consciente, floresta*; o passeio sensorial e simbiótico por territórios sagrados indígenas em *GeoPoesis*; as relações de irmandade com árvores assassinadas em *Giishkiboojigananke*; a dança de conjugação do existente e do possível em *pE.HSen*; a imersão na intimidade do Cerrado em *Silêncio e Som*; a criação de poemas corporais em ambientes pandêmicos de isolamento em HAIKORPOS; a conversa eco-feminista com a mãe natureza em *Dialogus inter Feminas et Natura*; a reflexão nórdica sobre incertezas do tempo e do destino humano em *WEIRD DRAWN AT LAND*; o experimento corpóreo-visual sobre os efeitos do consumismo e do lixo plástico em *Asfixia*; a flutuação entre os estados humano e animal e memórias ancestrais em *Aonde Habitamos?*

Através da transmissão da programação (legendada em inglês) pelo canal YouTube do festival⁴ e por meio de seu website bilíngue⁵, as obras exibidas alcançaram um público internacional de 3000 pessoas. Como um todo, dada à escala, diversidade e ressonância de sua programação, o 1º Festival Internacional de Ecoperformance levou o engajamento da Taateatro Companhia em torno das relações entre as artes performativas e o meio ambiente à uma dimensão inédita.

Ecoperformance do ponto de vista da/os participantes do festival

Estimulada pela qualidade e diversidade das obras apresentadas e motivada pelo atitude propositiva da/os artistas, a Taateatro Companhia decidiu publicar um livro-catálogo sobre o 1º Festival Internacional de Ecoperformance. A publicação, atualmente em fase de edição, não somente documenta o festival, mas aprofunda e diversifica a reflexão e o debate através de artigos e depoimentos de da/os participantes sobre seus próprios trabalhos e aspectos conceituais e práticos da ecoperformance. Na intenção de compartilhar primeiras impressões dessa ressonância, antecipamos aqui, de forma sintética, alguns excertos⁶ dessas contribuições relativos à motivação, linguagem, recepção e função da ecoperformance, bem como à sua midiatização cinematográfica.

Hilary Wear, autora de *Giishkiboojigakananke*, opina que "'ecoperformance' poderia ser simplesmente uma maneira de descrever a vida diária no planeta." Da perspectiva da

palhaça do povo Ojibway, o festival contribuiu à "devoção à nossa *Mãe Terra*" ao focar em *Shkakimikwe*⁷, que "é o que é necessário, agora mesmo".⁸

De acordo com a canadense Kristina Watt, essa necessidade de uma mudança paradigmática e comportamental radical está refletida na ideia da *ecoperformance*. A diretora de *While We Wait*, acredita que esse conceito não somente desperta a percepção de um *desequilíbrio* na "relação entre humanidade e natureza", mas implica o apelo por uma "ação urgente"⁹ face à calamidade das atuais crises climática e sanitária.

A capacidade de conscientização, constatada por Watt, é igualmente ressaltado pelo Coletivo Mó. As autoras-performers brasileiras de HAIKORPOS encontram "afinidade com o conceito de 'ecoperformance'" por ele "afinar a percepção de que a existência humana compõe uma grande teia interconectada a todas as manifestações da vida na Terra".¹⁰

Aos olhos da artista plástica e performer húngara Monika Tobel, a percepção dessas afinidades afetivas contribui ao desvanecimento das "linhas que dividem natureza/cultura, humano/animal, masculino/feminino" para fazer surgir "um profundo reconhecimento de pertencimento", acompanhado por uma noção de "responsabilidade, uma necessidade de cuidado mútuo, que transforma o pessoal em político e vice-versa."¹¹

Essa conjunção dos momentos de conscientização, pertencimento, responsabilidade e (inter)ação explicam porque a violinista alemã Elisabeth Einsiedler, autora de *Enclosure of Land and Soul*, entende que "projetos culturais com o Festival de *Ecoperformance* da Taanteatro são de imensa importância pedagógica para a criação de oportunidades para expressar e tratar" dos desafios ambientais "no plano artístico".¹²

"Dentro da perspectiva da *ecoperformance*", e tendo em vista o tratamento e a transmissão cinematográficos do trabalho performativo do Grupo Totem, o diretor Fred Nascimento comenta o filme *GeoPoesis* como uma busca de *simbiose corpo-natureza* através da "retomada histórica de ligações ancestrais", do "mergulho sensorial e metafísico nas terras sagradas [...] dos povos indígenas de Pernambuco" e das "possibilidades tecnológicas contemporâneas"¹³ de mediatização.

Após participar do festival, Wojciech Olchowski, diretor de *SECTOR*, adotou o conceito de *ecoperformance* para apresentar sua "Coleção de *ecoperformances*"¹⁴ de vídeos imersivos. O cineasta polonês considera "o conceito muito inspirador", não somente "para descrever obras que investigam o jogo de tensões entre corpo e ambiente", mas também porque "a gravação de uma *ecoperformance* em formato de vídeo imersivo pode

(...) capturar a interação de um artista com o ambiente circundante da natureza”¹⁵ e tornar a paisagem não apenas um fundo, mas *um parceiro* do performer na performance.

Em seu artigo *Cenotáfio para o poço de Weird e três corpos-árvores desaparecidos*¹⁶, Rolf Gerstlauer e Julie Dind identificam uma determinada temporalidade do movimento como característica ecoperformativa. Para a dupla de cineastas-performers franco-suíços que participaram do festival com *Weird Drawn at Land*, são o *movimento lento* e o *tempo aleijado* (ou *autista*) –expressos nas *experiências primárias* da transmutação corporal e climática de uma *dança sem rumo*– o que torna sua etno-ficção “também uma verdadeira ecoperformance”. Segundo Gerstlauer e Dind, este movimento-tempo ecoperformativo foi tematizado pela cineasta Maya Deren, sendo o próprio “movimento-cinematográfico, como dimensão totalmente nova de movimento”(Deren, 2005)¹⁷. Um movimento não da dança, mas do filme, que ecoa na “reflexividade do observador que se reconhece ou que é afetado somente pela performatividade de um tempo aleijado projetado.” Em *Weird Drawn at Land*, o movimento-tempo da ecoperformance manifesta-se, de acordo com seus autores, em “dois modos” sucessivos: primeiramente, na “privacidade do ato” performativo ainda “sem uma linguagem” e, a seguir, na “lenta realidade artificial cinematográfica” desse ato “que cria movimento ou engajamento em termos de uma possível reflexividade, inspirando os espectadores a habitar um filme, uma terra ficcional”. Para o casal de artistas, o movimento duplo da “alquimia de transmutação entre corpos e matérias trabalhada no filme é a magia que faz o movimento da ecoperformance.” Da perspectiva da recepção, a ação dessa magia ecoperformativa sobre o corpo visa somente em grau menor os posicionamento do juízo racional, mas apela sobretudo à imaginação do público, no sentido de um “poderoso convite” dirigido ao desejo de “querer experimentar a própria terra” e de encontrar formas “de mover-se junto à terra”.¹⁸

Ecoperformance no teatro coreográfico de tensões

O direcionamento eco[po]ético da obra coreográfica de Maura Baiocchi antecede a formulação de sua abordagem performativa, o *taanteatro* ou *teatro coreográfico de tensões*, e a fundação da Taanteatro Companhia em 1991 em São Paulo. Suas “environment-performances” –*Isadora Duncan e o touro*, *Martha Graham na floresta* e *Pina Bausch dormindo* (1988)– realizadas em paisagens naturais, bem obras diversas de seu repertório coreográfico da virada dos anos 1980/90 dão testemunho inequívoco da vocação ambiental de sua arte, entre as quais os solos *Quando somem as borboletas – danças*

transparentes (1988) e *Himalaia* (1990). Em *Himalaia*, Baiocchi evocava uma entidade inspirada por experiências extáticas, o Feifei, habitante mítico das alta montanhas que desce de sua morada solitária das neves para manifestar, juntos aos humanos, sua revolta irada contra a destruição do planeta. *Quando somem as borboletas*, obra em homenagem ao ambientalista Chico Mendes¹⁹, tematizava a degradação e desalramento do meio ambiente expressos pelo desaparecimento dessas multicoloridas criaturas aladas e polinizadoras da paisagem. Em 1992, *Quando somem as borboletas* integrava a programação artística da *Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento* (Eco-92) em Brasília.

Com o termo *environment-performance*, Baiocchi antecipava uma prática-ideia (e vice-versa) que vinte anos depois chamaria de *ecoperformance*. Entre 2009 e 2010, durante a processo criativo do espetáculo *DAN-devir ancestral* e no contexto de inauguração de um novo ciclo de obras da Taanteatro Companhia destinado à investigação das tensões entre corpo, meio ambiente e ancestralidade, Baiocchi introduziu esse conceito no campo das artes performativas. Nos anos subsequentes, entre 2011 e 2019, a Taanteatro Companhia produziu quatro edições do *Fórum de Ecoperformance* realizadas no Brasil e na Argentina. Os fóruns reuniram artistas, produtores culturais e ambientalistas para investigar uma ótica tetrapilar de sustentabilidade –ecológica, estética, ética e econômica– e explorar temas-títulos sugestivos como *O meio ambiente é a gente*, *Ecologia e Artes performativas* e *El ambiente como performance*.²⁰

A compreensão dos aspectos teóricos e práticos da *ecoperformance* requer uma contextualização desse conceito no âmbito conceitual e metodológico do *taanteatro* (*teatro coreográfico de tensões*) e da trajetória da Taanteatro Companhia. A companhia foi fundada por Baiocchi em 1991, no mesmo ano em que o projeto *Taanteatro: uma pesquisa para a transformação da dança* recebeu o suporte das Bolsas Vitae de Artes. O projeto, fruto das práticas e investigações de Baiocchi no campo das artes performativas desde o final dos anos 1970, no Brasil e no exterior, fundamentava a investigação teatro-coreográfica no *princípio tensão* e na concepção do corpo como *pentamusculatura*. O taanteatro visava a autonomia da/o performer e uma dança por vir livre das imposições de códigos e linguagem formais preexistentes, mas orientada pela exploração simultaneamente lúdica e rigorosa dos potenciais corporais, da subjetividade, da história e da ancestralidade da/o artista. Desde o princípio, a *dinâmica taanteatro* buscava a mediação recíproca entre prática e teoria, a tonificação da anatomia afetiva da/o performer através da comunhão de suas faculdades motoras, sensoriais, imaginativas e cognitivas,

criatividade autoral e presença performativa. Por consequência, a dinâmica criada por Baiocchi relaciona 'conceitos que dançam' –*tensão, vontade de tensão, ent[r]je, pentamusculatura/ecorporalidade, esquizopresença*– com práticas corporais e processos poéticos: *Esforço, Caminhada, Caligrafia corporal, Abecedário sonoro* e os processos criativos *Mandala de energia corporal (MAE), Rito de passagem, Rito do xamã e [Des]construção de performance a partir da Mitologia [Trans]Pessoal*.²¹

Tensão

O *princípio tensão* pressupõe a existência de interrelações energéticas (tensões) entre todas as forças e formas da vida e da cena e postula tensão como condição necessária da criatividade. Como diferença de potencial, tensão relaciona, atravessa, mobiliza, articula e reconfigura a polifonia de ambientes, corpos e linguagens das artes performativas. Por este motivo, constitui seu denominador comum. Da perspectiva do taanteatro, a qualidade, eficácia e intensidade do encontro e da comunicação performativas resultam da capacidade de perceber, sintetizar e operar tensões. O taanteatro distingue três tipos básicos de tensão: *intratensões, intertensões, infratensões*.²² Essa tipologia abrange tensões no corpo, entre os corpos e sobre os corpos. Os três tipos de tensão são operadas simultaneamente em qualquer ação cotidiano e performativa.

Pentamusculatura / Ecorporalidade

A tipologia das tensões está intimamente vinculada à uma concepção energético-relacional do corpo, expressa nos conceitos de *pentamusculatura* ou *ecorporalidade*.²³ A ideia da pentamusculatura, detalhada por Baiocchi pela primeira vez em 1991, denota uma visão ampliada do corpo, um corpo como fenômeno tensivo cujos limites se estendem, em função de sua conectividade e porosidade aos limites da vida e do universo. Sob uma ótica prática, a pentamusculatura opera como conceito-guia na construção da anatomia afetiva do performer: de um lado, como via de conscientização do *corpo como meio ambiente* e, por outro lado, como meio de (auto)percepção do *corpo como elemento de composição do ambiente performativo*. Conforme sugere o nome, a pentamusculatura é composta por cinco musculaturas: as *musculaturas aparente, interna, transparente, absoluta e estrangeira*.²⁴ Essas musculaturas interconectadas, interativas e porosas conscientizam a/o performer da complexidade dos fatores de tensão que incidem sobre seu corpo e o processo de concepção, criação e apresentação de uma performance. Ao permeabilizar fronteiras rígidas entre o corpo e o meio ambiente, o conceito-metáfora da

pentamusculatura situa o corpo humano como um elemento importante da composição performativa, junto com outros elementos igualmente importantes. Através da conscientização da permeabilidade e do dinamismo do ambiente-corpo que se constitui por interação e interpenetração com outros ambientes e seus aspectos físico, temporal e espiritual, a pentamusculatura amplia e enriquece a noção do corporal e contribui para a superação do antropocentrismo das artes cênicas a favor de uma encenação de *atmosferas tensivas*; vai de uma *antropocena* rumo à *simbiocena*. Si o termo pentamusculatura sublinha a a diferenciação e a conectividade do corpo, o termo *ecorporalidade* aponta para a integração e composição das cinco musculaturas. Pentamusculatura e *ecorporalidade* são duas faces ou denominações do mesmo plano rizomático.

Ent[r]je

Os conceitos energético-relacionais de *tensão* e *pentamusculatura* respectivamente *ecorporalidade* situam o acontecimento performativo como um fenômeno de mediação e de composição entre as forças, formas e linguagens múltiplas que compõe, em sua mescla, um *ambiente* e uma *atmosfera de tensões*. Em outras palavras, o acontecimento performativo emerge do *ent[r]je*²⁵, isto é, da dinâmica dos atravessamentos relacionais mútuos e multi-dimensionais entre todos os elementos físicos e virtuais que povoam o tecido tensivo de uma cena. O *ent[r]je* compreende qualquer corpo como entidade processual, *entre* e *ente* ao mesmo tempo.

Esquizopresença

Tudo no taanteatro parte da tensão entre copresenças. Isso vale em particular para a presença cênica. Ela não é uma propriedade inata e imutável do corpo, mas a expressão qualitativa de uma potência relacional. Com o conceito da *esquizopresença*, o teatro coreográfico de tensões designa “um tipo de presença performativa não representativa-narrativa” (Baiocchi e Pannek, 2018, p.25) de inspiração nietzscheana-deleuziana. Esquizopresença pressupõe conexão com o plano ontológico do acontecimento performativo: seu *fluxo de tensões* (ou devir tensivo). É em função dessa conexão, que o performer se torna capaz de superar a representação e de criar o novo na figura de “signos sustentados por uma tensão vital-criativa entre forças e formas.” (Baiocchi e Pannek, 2018, p.26)

"A dimensão *esquizo* agrega à presença cênica uma fuga, não da forma mas de qualquer normatização formal, implicando a ruptura criativa com qualquer hiper-código ideológico, moral ou estético preexistente." (Baiocchi e Pannek, 2018, p.26)

Ecoperformance

É possível dizer que o trabalho de Baiocchi é guiado por uma ideia transcendental. No espelho da coreógrafa, e parafraseando Nietzsche, *o mundo é um fluxo de tensões*, e nada mais. E o corpo, respectivamente, o performer, um conversor, catalizador e difusor de energias. Essa imagem do mundo como um plano ontológico virtual de inter-relações energéticas ou de um *devir ent[r]je* acarreta consequências para as concepções do acontecimento e da presença performativos, além de pedir protocolos diferenciados de preparação da/o performer. Como conversor de energias, o performer precisa transcender os condicionamentos de sua personagem social, mas em função desse movimento de auto-superação, deve primeiramente adquirir uma consciência aprofundada de sua identidade social e ancestral. Daí o processo de *[des]construção da performance a partir da mitologia [trans]pessoal* (Pannek e Baiocchi, 2016)²⁶. que é sempre também uma *[des]construção* do performer. Daí o investimento na sintonização das faculdades xamânicas do performer, p. ex., através do *mandala de energia corporal* (Baiocchi e Pannek, 2013)²⁷ e do *rito do xamã* (Baiocchi e Pannek, 2018, p.75)

A performance como rito de transfiguração vai ao encontro do fluxo de tensões, da submersão no elemento dionisíaco. A partir da ideia que experiência verdadeira implica transformação, por contágio. A experiência performativa somente é transformadora se a performance implicar a transformação do performer. Em relação à ecoperformance, essa transformação e transfiguração depende da interpenetração entre corpo e paisagem. Corpo virá paisagem, paisagem vira corpo: corpo-paisagem. Eis dizer, invasão, extravasão, dissolução do sujeito, não a representação de um personagem ficcional, nem da/o performer sob seu aspecto social ou como foco da dramaturgia e objeto da recepção, mas antes, nas palavras de Artaud, sua explosão *sob dez mil aspectos*.

Ecoperformance não privilegia a representação de pessoas, o mergulho nos meandros de seus dramas identitários e sociais. Mas ela é capaz de fazer aparecer e de iluminar esses traços de identidade, esses condicionamentos individuais e conflitos coletivos no momento da morte simbólica do performer, na hora da imersão do corpo no plano sensorial e virtual do fluxo de tensões. Um plano em que as divisões entre sujeito e ambiente desaparecem, onde o ambiente deixa de ser entorno e o corpo deixa de ser

instrumento do sujeito racional. O ambiente, em sua complexidade animal, vegetal e mineral, se torna sujeito da cena, o entorno vira centro, mas por toda parte. Ecoperformance acontece quando as imagens habituais da ordem do real se dissolvem, no instante da liquidificação ou explosão dos espelhos.

Apesar de, ou melhor, justamente por causa dessa dissolução do individual no ambiental e da difusão do ambiental em cada corpo, a ancestralidade faz parte da ecologia da performance. O performer pertence -incluindo suas tomadas de posição críticas- a uma tradição de um ambiente social em que cresceu e que o habita em termos afetivos e culturais. Mas sua linhagem ancestral sempre mestiça participa via história e evolução de ordens sociais, biológicas e geológicas ao mesmo tempo mais abrangentes e diversificadas. Por este motivo, a temporalidade da ancestralidade, conforme concebida pelo taanteatro, não se resume a linhas de origem localizadas no passado, mas se desdobra num movimento aberto em direção ao futuro, numa ancestralidade a ser criada. A imersão ambiental da ecoperformance é também uma imersão num devir ancestral.

Dito de maneira tética:

A ecoperformance concebe ambiente e corpo como dimensões inseparáveis da vida e da criação performativa. O próprio corpo é um ambiente. -Na ecoperformance, o ambiente constitui um jogo vivo e interativo de presenças, forças e formas heterogêneas. - O performer não é o agente central mas um componentes importante desse jogo. -A ecoperformance experimenta interações ambientais como um acontecimento performativo expressivo e, ao mesmo tempo, se configura como processo ambiental. -A ecoperformance pode ocorrer em qualquer paisagem, natural, urbana e virtual. -A ecoperformance não idealiza as interrelações entre o ser humano e o meio ambiente. Ela pode questionar, criticar, reafirmar e transformar essas relações. -A/o ecoperformer se relaciona com o meio ambiente nos planos da intensidade e da informação. -A ecoperformance autêntica é inseparável da presença eco-ética e eco-poética do performer. -A presença eco[po]ética efetua-se a partir da percepção de uma (problemática) imanência mútua entre corpo e mundo e através da interação (motora, afetiva e cognitiva) entre a/o performer e um determinado ambiente performativo (natural ou não) com suas características orgânicas, inorgânicas e atmosféricas. Portanto, a ecoperformance não deve ser confundida com o posar auto-estetizante frente a entornos pitorescos e passivos. - A ecoperformance é de caráter político por problematizar e recriar as formas de convivência entre o ser humano e os ambientes naturais e culturais que habita. -A ecoperformance se indaga a respeito de sua 'pegada ambiental'.

O propósito do taanteatro –em termos de sua produção performativa prática e conceitual– foi sintetizado no prefácio do cientista de teatro alemão Hans-Thies Lehmann ao livro mais recente da companhia: "O trabalho do Taanteatro (...) é nada menos que a tentativa sempre renovada de promover uma nova "coexistência" do homem e da natureza. (...) um teatro radicalmente "verde" que formula uma crítica abrangente de nossa civilização." (Lehmann, 2020).²⁸

Da Antropocena à Simbiocena

Assim como todas as formas de vida, as artes são inevitavelmente influenciadas pelas *infratensões* determinantes de sua época. Desde o início da revolução industrial verifica-se, segundo Crutzen e Stoermer (2000)²⁹, um impacto sem precedentes de efeitos antropogênicos sobre a Terra. Esses efeitos –crescimento populacional exponencial, exploração mecanizada predatória de recursos naturais e poluição da biosfera– levaram nos últimos 250 anos à consolidação de um "papel central da humanidade na geologia e ecologia" (Crutzen e Stoermer, 2000, pp. 17-18) do planeta. De acordo com esse autores, a transformação tecnológica da Terra alcançou um nível de consistência crítica que justifica a introdução de uma nova designação para "a época geológica atual", o *Antropoceno*.

Seguindo o filósofo ambiental australiano Glenn A. Albrecht, o termo *antropoceno* não designa apenas a influência humana observada sobre as condições geológicas e ambientais, mas também diz respeito ao "paradigma de desenvolvimento capitalista que está no âmago do mal-desenvolvimento [e que] destrói os próprios alicerces de toda a vida na terra." (Crutzen e Stoermer, 2000, pp. 17-18) O *novo normal* do antropoceno, guiado pela antiga diretriz bíblica do "domínio humano do planeta" e turbinado pelo desenvolvimento tecnológico, implica, de acordo com Albrecht, "uma guinada apocalíptica nas relações entre a natureza e o ser humano". Um câmbio definido por uma "angústia planetária" (Albrecht, 2016)³⁰ acompanhada por "seus correlatos no sofrimento físico e mental humano" e pelo corrompimento capitalista de conceitos sociais constitutivos "como democracia, sustentabilidade, desenvolvimento sustentável" (Albercht, 2016). De acordo com o professor de estudos ambientais, o antropoceno que "nos coloca no caminho [...] da extinção" e sua superação demanda novas visões do futuro concretizadas por "um ato de criação positiva." Por este motivo, e no contexto de um "desenvolvimento conceitual inovador", Albrecht defende o conceito do *simbioceno* como designação para "próxima era na história da humanidade". Argumenta que a simbiose, "como um aspecto central do pensamento ecológico" [...] afirma a interconexão da vida e todas as coisas vivas", sem,

no entanto, ignorar a existência de conflitos intra e inter-espécie. Se o antropoceno parte do principio do domínio humano sobre a Terra, a ecologia do simbioceno pressupõe "a soberania da natureza [...] em todos os seus aspectos, ciclos e inter-relações", exigindo a coexistência "dentro dos limites da natureza [...] com todas as outras formas de vida" e em *benefício mútuo*.³¹

Antropocena

Dado que a modificação da Terra pela ação humana chegou ao ponto de pôr em risco as condições de sobrevivência não apenas da humanidade, mas da biodiversidade como um todo, cabe questionar de que maneira o campo intra-tensivo do antropoceno afeta a criação artística e se a mudança paradigmática, tão necessária aos modos de produção do capitalismo contemporâneo, deve se refletir também no câmbio das imagens, proposições e práticas que orientam as artes performativas. A urgência de encontrar uma resposta a essa questão passa a ter prioridade na medida em que a mera oposição discursiva contra as tendências dominantes de nossa época não garante, de maneira alguma, a isenção da arte da lógica interior do antropoceno, tanto no plano dos princípios criativos quanto em nível dos procedimentos de organização, comunicação, recepção e comercialização do trabalho artístico.

Inspirado pelo título do artigo de Albrecht –*Exiting the Anthropocene and Entering the Symbiocene*– a Taanteatro Companhia propõe a partida das artes performativas de uma *antropocena* em direção a uma *simbiocena*. Do ponto de vista do taanteatro, o antropoceno, como era geológica e socioeconômica, é expressão da cosmovisão do antropocentrismo refletido no campo das artes performativas como uma antropocena. O conceito de antropocena aqui esboçado diz respeito a ideia de um *theatrum mundi* concebido como dramatização dos empreendimentos e das transformações do espírito humano na história. Neste modelo de representação, o mundo e a natureza não passam de um entorno antagônico à aventura da auto-realização humana em direção a si mesma. Desprovidos de valor próprio, outros seres e outras coisas no mundo somente adquirem significado em relação ao *anthrôpos*. Como começo, meio e fim de uma narrativa de caráter tirânico, o protagonista humano exerce sua missão histórica através da transformação do conhecimento em ferramenta de dominação e exploração da Terra. A instrumentalização da natureza, sua degradação a um papel coadjuvante a serviço da humanidade, provoca, em última instância, a exaustão e extinção da vida terrestre e leva à tirania humana sobre um domínio abstrato em que a natureza se tornou obsoleta. O ser humano já não integra

o tecido vital da Terra; com protagonista de um *theatrum* já sem *mundi* ascende, numa guinada apocalíptica final, para o futuro luminoso de uma existência multi-planetária e aos paraísos transcendentais da inteligência artificial.³² Por fim, a antropocena culmina numa separação dupla: a separação do ser humano da natureza e de sua própria naturalidade.

A antropocena gira essencial e exclusivamente em torno do destino humano, um destino que dispensa primeiro a natureza e depois, por consequência, o ser humano. O niilismo antropocêntrico da lógica autorreferencial do antropoceno domina a dramaturgia e a mise-en-scène da antropocena. Como criador, mídia, sujeito e objeto do conhecimento, o protagonista humano assiste, estuda, critica e aplaude à sua auto-encenação e à exposição de seus propósitos, atos e conflitos interiores e sociais. À redução da natureza a entorno da ação humana no antropoceno, corresponde a subordinação do ambiente performativo e da polifonia de suas linguagens ao performer da antropocena. A tirania antropocêntrica –que afeta a concepção estética e os modos de produção do trabalho artístico– encontra sua expressão paradigmática no fenômeno do estrelato. Em oposição ao caráter coletivo da criação performativa e movido pela ilusão absolutista "la performance c'est moi", o estrelato coloca a obra de arte em segundo lugar para capitalizar e concentrar individualmente os lucros provenientes dos processos simbólicos, do reconhecimento midiático e dos recursos econômicos.

Ocorre que a missão da antropocena está condenada a falhar em função de sua própria lógica, por privar seu sujeito, preso num círculo de auto-devoração, a compreender, transformar e realizar a si mesmo em contato com o fora (inclusive o fora imanente ao próprio sujeito) e no âmbito de uma cosmovisão muito mais abrangente e desprovida da ilusão de poder de um agente central.

Simbiocena

A ideia da interrelação fundamental entre todos os seres vivos no âmbito soberano da natureza, básica à ecologia do simbioceno proposto por Albrecht, conecta-se sem maiores obstáculos com o ambiente conceitual formulado pelo teatro coreográfico de tensões, com exceção, talvez, de uma mudança de acento na formulação do *benefício mútuo* da coexistência simbiótica. As interações e diferenciações dos processos energéticos no interior do fluxo de tensões operam, em primeiro lugar, em benefício do *ent[r]e* e, por consequência, a favor das singularidades inter-relacionados.

A tensão como princípio energético das interrelações entre todos fenômenos orgânicos e inorgânicos em combinação com um conceito do corpo que se mistura por

porosidade com o cosmos –a ecorporalidade– e com uma ideia da presença performativa definida pela imersão no plano ontológico diferencial e criador do fluxo de tensões –a esquizopresença–, essa confluência de ideias acarreta quase inevitavelmente uma concepção descentralizada e desierarquizada de performatividade: a *ecoperformance*.

Se aceitamos os termos do antropoceno e do simbioceno como denominações de épocas geológicas inteiras, sendo uma delas real e a outra hipotética, então podemos, a partir de uma certa analogia metafórica, aceitar a antropocena e a simbiocena como categorias paradigmáticas que definem as orientações estéticas de suas respectivas épocas. A ecorporalidade e a *ecoperformance* pertencem então a uma nova categoria do performativo, uma categoria que abdicou da centralidade e exclusividade do *anthrôpos* como origem, tema, estrutura, parâmetro formal e finalidade absoluta da criação, apresentação e recepção do acontecimento cênico. Na simbiocena, o acontecimento performativo decorre da copresença e composição *entre* as forças e formas constitutivos da performance ou encenação de atmosferas tensivas. No acontecimento performativo da simbiocena, a produção simbólica não é reservada a protagonistas privilegiados e isolados, mas emerge de interações energéticas e simbólicas indissociáveis entre todos seus agentes naturais e culturais. Ao abdicar do antropocentrismo, a simbiocena deixa a obrigatoriedade da narrativa mestra da antropocena e de seus personagens para trás, abrindo-se à novas formas multiperspectivistas de dramaturgia que incluem não apenas as mais diversas perspectivas étnicas, culturais, sociais e individuais, mas também perspectivas além do demasiado humano –pontos de vista de animais, plantas e geológicas– decorrentes do encontro das forças mais diversas, não humanas e humanas.

É crucial sublinhar que a (difícil) saída da antropocena e do antropocentrismo não equivale à uma idealização ingenua de relações exclusivamente harmoniosas entre os corpos e meio ambientes. Ao contrário, a assimetria de forças da simbiocena prolifera em função de seu multiperspectivismo. Na simbiocena, conflito e colaboração coexistem como modos complementares de interações naturais e sociais: colaboração conflituosa, conflito colaborativo. Ao se afastar da antropocena –através da *transvaloração* de seus valores– a simbiocena se afasta também do modelo apocalíptico e transcendente do antropoceno. A simbiocena, em oposição à antropocena, celebra seu entrelaçamento essencial com a natureza e afirma assim seu estatuto como uma cena da imanência, *fidel à Terra*.³³

Bibliografía

- Albrecht, G. A. (2016). Exiting the Anthropocene and Entering the Symbiocene. En *Minding Nature*, 9(2), 12-16. Recuperado de <https://glennaalbrecht.wordpress.com/2015/12/17/exiting-the-anthro-pocene-and-entering-the-symbiocene-via-sumbiocracy-symbiomimic-ry-and-sumbiophilia/>
- Baiocchi, M. e Pannek, W. (2020). *Choreographic Theater of Tensions – Forces & Forms*. São Paulo: Transcultura.
- Baiocchi, M. e Pannek, W. (2018). *Taanteatro: forças & formas*. São Paulo: Transcultura.
- Baiocchi, M. e Pannek, W. (2013). *Taanteatro: MAE: Mandala de energia corporal*. São Paulo: Transcultura.
- Pannek, W. e Baiocchi, M. (Org.) (2016). *TAANTEATRO: [Des]construção e Esquizopresença*. São Paulo: Transcultura.

Referências

- ¹ Trinta por cento da programação do 1º Festival Internacional de Ecoperformance consistia em trabalhos brasileiros. O restante das obras era proveniente da Argentina, Bélgica, Brasil, Canadá, Colômbia, França, Alemanha, Grécia, Hungria, Marrocos, Moçambique, Holanda, Noruega, Polônia, Romênia, Rússia, Suíça, Holanda, Turquia, Reino Unido, EUA e Venezuela.
- ² Distribuição de autoria das obras do 1º Festival Internacional de Ecoperformance por gênero: autoras = 58,8 %; autoras e autores = 20,6 %; autores = 17,6 %; autoria não-binária = 2,9%.
- ³ A/os participantes do 1º Festival Internacional de Ecoperformance atuam nas áreas de cinema, fotografia, performance, dança, teatro, clown, música e pintura.
- ⁴ Canal YouTube do International Ecoperformance Festival - https://www.youtube.com/channel/UCMau0K7GKEzwNYqMA1lj_3Q
- ⁵ Website do Festival Internacional de Ecoperformance: <https://taanteatro.wixsite.com/ecoperformance>
- ⁶ Os excertos citados a seguir fazem parte dos depoimentos e artigos enviados à Taanteatro Companhia.
- ⁷ Shkakimikwe pode ser traduzido como Mãe Terra no idioma Anishinaabe (Ojibway) da América do Norte, Canadá Central.
- ⁸ Wear, Hilary. Em correspondência à Taanteatro Companhia em 18 de junho de 2021.
- ⁹ Watt, Kristina. A quest for balance in While We Wait. Em correspondência à Taanteatro Companhia em 21 de abril de 2021.
- ¹⁰ Coletivo Mó. Em correspondência à Taanteatro Companhia em 30 de abril de 2021.
- ¹¹ Tobel, Monika. Interconnectivity through performance and the importance of listening. Em correspondência à Taanteatro Companhia em 30 de abril de 2021.
- ¹² Einsiedler, Elisabeth. Enclosure of Land and Soul. Em correspondência à Taanteatro Companhia em 22 de abril de 2021.
- ¹³ Nascimento, Fred. GeoPoesis. Em correspondência à Taanteatro Companhia em 22 de abril de 2021.
- ¹⁴ Website do cineasta Wojciech Olchowski: <https://olchowski.wordpress.com/2021/05/23/ecoperformance/>
- ¹⁵ Olchowski, Wojciech. "Sector" - Ecoperformance Recording in Immersive Video Format. Em correspondência à Taanteatro Companhia em 23 de maio de 2021.
- ¹⁶ Cenotáfio para O poço de Weird e três corpos-árvores desaparecidos (Cenotaph for Weird's Well and T[h]ree Missing Bodies) é o título do artigo de Rolf Gerstlauer e Julie Dind para o livro-catálogo sobre o 1o Festival Internacional de Ecoperformance.

¹⁷ Deren, M. (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film*. McPherson & co.

¹⁸ Gerstlauer, Rolf e Dind, Julie. *Cenotaph For Weird's Well And T[h]ree Missing Bodies*. Em correspondência à Taateatro Companhia em 14 de maio de 2021.

¹⁹ Francisco Alves Mendes Filho, mais conhecido como Chico Mendes (1944 - 1988) foi um seringueiro, sindicalista e ambientalista brasileiro que foi assassinado por invasores de terras.

²⁰ O conjunto dos conceitos e das práticas do taateatro foi exposto nas publicações da Taateatro Companhia, entre os quais: Baiocchi, M. e Pannek, W. (2018). *Taateatro:forças & formas*. São Paulo: Transcultura.

²¹ O conjunto dos conceitos e das práticas do taateatro foi exposto nas publicações da Taateatro Companhia, entre os quais: Baiocchi, M. e Pannek, W. (2018). *Taateatro:forças & formas*. São Paulo: Transcultura.

²² Intratensões ocorrem no nível psicofísico e se manifestam na qualidade do estado corporal global. Intertensões ocorrem entre corpos e mídias de qualquer natureza. Infratensões provêm do campo político-sociocultural em forma de valores, crenças, tradições, linguagens, códigos e acontecimentos históricos. Além das intratensões, intertensões, infratensões, o taateatro distingue tensões pragmáticas, sintáticas, semântica e modais. A respeito dessa tipologia de tensões, consulte: Baiocchi, M. e Pannek, W. (2018). *Taateatro:forças & formas*. São Paulo: Transcultura.

²³ A respeito dos conceitos pentamusculatura e ecorporalidade, consulte Baiocchi, M. e Pannek, W. (2018).

²⁴ Musculatura interna designa tudo que existe debaixo da pele: músculos, ossos, órgãos, artérias, fluidos, células, etc. Musculatura aparente diz respeito a tudo que caracteriza a aparência do corpo: pele, cabelos, cores, formas, dimensões, marcas, incluindo figurinos e adereços em contato direto com o corpo. Musculatura transparente refere-se às funções da sensibilidade, consciência e cognição, incluindo o inconsciente, a imaginação, os sonhos, etc.. Musculatura absoluta refere-se à crença em uma realidade além de toda a existência particularizada como p.ex. na Física, à grandeza da Energia que permanece idêntica em meio a todas as transformações da matéria.

²⁵ A respeito do conceito do ent[r]e, consulte Baiocchi, M. e Pannek, W. (2018).

²⁶ A respeito do processo da [des]construção da performance a partir da mitologia [trans]pessoal, consulte Pannek, W. e Baiocchi, M. (Org.) (2016). *Taateatro: [Des]construção e Esquizopresença*. São Paulo: Transcultura.

²⁷ Para maiores informações sobre essa prática, consulte Baiocchi M. e Pannek, W. (2013). *Taateatro: MAE: Mandala de energia corporal*. São Paulo: Transcultura.

²⁸ Lehmann, Hans-Thies (2020). *A Radically "Green" Theater* em Baiocchi, M. e Pannek, W. (2020). *Choreographic Theater of Tensions – Forces & Forms*. São Paulo: Transcultura.

²⁹ Paul J. Crutzen e Eugene F. Stoermer. *The Anthropocene* (p. 17 -18). *Global Change Newsletter*. (2000). No 41. *The International Geosphere–Biosphere Programme (IGBP): A Study of Global Change of the International Council for Science (ICSU)*, 17 -18.


³⁰ Essa "angústia planetária se manifesta no aquecimento global, mudanças climáticas, clima irregular, acidificação dos oceanos, pandemias de doenças, ameaça e extinção de espécies, bioacumulação de toxinas e o impacto físico avassalador da expansão exponencial do desenvolvimento humano." (Albrecht, 2015).

³¹ O primado da ajuda mútua constitui para Albrecht o fundamento ético da matriz evolutiva pré-existente do simbioceno e garante, desde que "os processos que nutrem os ecossistemas e biomas forem identificados, protegidos e conservados, as espécies dentro desses ecossistemas saudáveis também florescerão", possibilitando a "integração total e harmoniosa da indústria humana e da tecnologia com os sistemas físicos e vivos em todas as escalas."

³² Veja, neste contexto, as promessas de futuro das empresa SpaceX (www.spacex.com) e deepmind (<https://deepmind.com>).

³³ No prólogo de *Assim falou Zaratustra* de Friedrich Nietzsche, Zaratustra apela ao povo de fugir das tentações da transcendência para continuar fiel à Terra.

Fecha de aceptación: 18 de noviembre 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.



Máquinas de pesadillas. Vivir en las fronteras

Nightmare machines. Living on the borders

Resumen

El calentamiento global ha desatado una vorágine de altas temperaturas, megasequías, inundaciones catastróficas, ríos contaminados y océanos acidificados. Debido a ello, millones de personas se ven obligadas a abandonar sus territorios acosadas por el hambre y la falta de oportunidades. Además, están las guerras, el narcotráfico y las múltiples formas de la violencia.

Este texto se propone reflexionar sobre los desplazamientos de migrantes principalmente en América Latina y el modo en que los lenguajes del arte contemporáneo dan cuenta de ellos (fotografía, cine, instalaciones, performances, arte popular). Vinculada al concepto lotmaniano de Semiosfera, tomaremos la categoría teórica de Frontera, sus discusiones y sus posibilidades de reflexión sobre problemáticas actuales.

Palabras clave: culturas; fronteras; desplazamientos; conflictos; ecoarte

Abstract

Global warming has unleashed a maelstrom of high temperatures, mega-droughts, catastrophic floods, polluted rivers and acidified oceans. Due to this, millions of people are forced to leave their territories haunted by hunger and lack of opportunities. Then there are wars, drug trafficking and the multiple forms of violence. This text aims to think about migrant movements mainly in Latin America and the way in which the languages of contemporary art account for them (photographs, cinema, installations, performances, popular art). Linked to the Lotmanian concept of Semiosphere, we will take the theoretical category of Border, its discussions and its possibilities of reflection on current problems.

Keywords: cultures - borders - displacements- conflicts - eco art.

*Una simple línea separa el mundo en dos orillas.
El hombre las sujeta con el llanto.
También con la alegría.
Gonzalo Vaca Narvaja*

Culturas en conflicto

Más que nunca somos conscientes de que el calentamiento global ha desatado una vorágine de altas temperaturas, megasequías, incendios, inundaciones catastróficas, ríos contaminados, volcanes en erupción y océanos acidificados. Sabemos también que millones de personas se ven obligadas a abandonar sus territorios acosadas por el cambio climático, el hambre y la falta de oportunidades, además de las guerras, el tráfico de personas y estupefacientes, y las múltiples formas de la violencia. Entre los factores de mayor violencia que obligan a los desplazamientos de las comunidades, se encuentran sin dudas los extractivismos. Saskia Sassen analiza el fenómeno en su complejidad y exhaustivamente:

Mientras la amplia mayoría de las personas desplazadas en todo el mundo siguen siendo expulsadas forzosamente de sus hogares por conflictos políticos nuevos o persistentes, también hay un aumento de los expulsados por desastres ambientales. Y factores como la pobreza y los conflictos políticos, de por sí capaces de impulsar dinámicas globales de expulsión, también intensifican el impacto de los desastres ambientales sobre los pobres del mundo. (2015,p.76)

¿Pueden las teorías y las prácticas artísticas no solo ayudarnos a pensar sino también a proponer soluciones en un momento en que las fronteras –fronteras naturales, fronteras culturales–, se han convertido en zonas de catástrofes ecológicas y humanitarias? Lugares espinosos donde las culturas distinguen lo propio de lo extraño, o mejor dicho de esos extraños cuya entrada no debe permitirse y, por lo tanto, esos bordes no devienen, como pensaron algunos teóricos, zonas de tránsito y confluencia de culturas. Lo que Lotman, al trabajar su categoría teórica de *semiosfera* (1996) definió como una “frontera semiótica permeable” señalando concretamente que

La cultura crea no solo su propia organización interna, sino también su propio tipo de... estructuras externas, dispuestas al otro lado de la frontera semiótica, y declaradas no-estructuras. La valoración de los espacios interior y exterior no es significativa. Significativo es el hecho mismo de la presencia de una frontera ...el espacio “no-semiótico”, de hecho, puede resultar el espacio de otra semiótica. (1996, p.73)

La categoría de frontera tiene una densidad teórica propia, pero debe pensarse en relación con el concepto de cultura entendida esta como un sistema complejo, una trama de prácticas, de imaginarios y de significaciones que implican disputas: de territorios, de ideologías, de memorias, de apropiación de símbolos, de creencias, de lenguajes, de estrategias y de luchas.

El concepto de *semiosfera* ([1984]1996) desarrollado por Juri Lotman por los años 80 para pensar el dinamismo de las culturas se centra justamente en la particularidad de sus fronteras y en las relaciones que distinguen lo propio de lo ajeno, ya sea esta otredad interna o externa a la propia cultura. Porque por ahí cerca nomás, digamos a la vuelta de la esquina, hay siempre otros y un mundo-otro.

Uno de los rasgos distintivos de la semiosfera –el carácter delimitado– indica la existencia de bordes o fronteras, es decir un espacio (físico, geopolítico y simbólico) donde se producen procesos de traducción e intercambios comunicativos y semióticos de todo tipo. Un lugar poroso que semiotiza e interpreta los textos de las otras culturas y los incorpora traducidos al universo propio. La construcción del *orientalismo*, es decir, la lectura que hace occidente del mundo oriental, es siempre un muy buen ejemplo. Admirado o demonizado, Oriente (y Medio Oriente) ha sido siempre para Occidente un afuera, un más allá, el mundo del Otro cultural. Porque el Otro aparece como una diferencia irreductible, como una *irrupción* que persiste solo en esta diferenciación.

Y este afuera puede ser tanto otra cultura como el mundo natural, este último entendido muchas veces como un espacio caótico e indescifrable, salvaje, bárbaro y, por lo tanto, posible de ser conquistado, apropiado, arrasado.

Son abundantes los ejemplos de nuestros días, pero como muy notable podemos citar el caso de la frontera aborígen en Brasil donde ocupantes recientes de estas tierras y deforestadores compulsivos hicieron una demanda contra los pueblos originarios alegando que la posesión se garantiza a quienes estaban en la zona al momento de la promulgación de la Constitución del año 1988. Luego de movilizaciones y demandas por parte de las comunidades, la Corte Suprema ha decidido “postergar” el juicio (diario *on line*, Infosiberia 26/08/21). Se verá hasta cuándo porque toda distracción es aprovechada para avanzar contra los derechos de muchos, incluidos los de la naturaleza. Cómo señala Eugenio Zaffaroni, “lejos de ser nuevo, el tema replantea la cuestión de los derechos de humanos y entes no humanos” (2012, p.23), aspecto fundamental y “problemático” este de los derechos y que merece ser tratado particularmente.

Es cierto que muchos teóricos han leído a las fronteras como lugares de enunciación políglotas, dialógicos y de creatividad. En estos términos se refieren Gloria Anzaldúa (1999) o García Canclini (2001) que, aun reconociendo las diferencias, asignan posiciones de sujetos beneficiados por sus “culturas híbridas”. Este impulso “básicamente benévolo” diría irónicamente Gayatri Spivak (2013) se desentiende del hecho de que las fronteras son también zonas de exclusión y de conflictos dado que todo diálogo es siempre asimétrico. Porque en la actualidad el que está hacinado en una frontera, en un campo de refugiados y

en las peores condiciones, el que es el extranjero, el desplazado, el hambriento, el perseguido, el asustado, el transexual, el sometido a los peores maltratos y las peores injusticias, no puede pensar en esa frontera como un lugar de diálogos e intercambios fructíferos, sino más bien como un borde filoso y cortante donde lo que corre peligro es su vida misma. Por lo tanto, se nos hace indispensable una teoría de la frontera que piense el conflicto, la construcción de diferencias, el avasallamiento de los derechos humanos, la separación manifiesta tanto en su concreción material, pero también simbólica, como lo es el muro, la pared, el vallado, el foso, el agua, el desierto, el alambre de púas.

En la actualidad las fronteras visibilizan las tres grandes crisis y conflictos del mundo: las crisis políticas, la crisis ecológica y las crisis de la pobreza y las migraciones constitutivas de las lógicas del fenómeno de acumulación del capital. Y no hay que hacer ningún gran esfuerzo para encontrar la estrecha vinculación entre los tres conflictos. Para decirlo en términos de Eduardo Viveiros de Castro, uno podría decir que las fronteras se han convertido en “máquinas de pesadillas” (2013, p.32).

Otro ejemplo actual para mostrarlo: el desplazamiento de los haitianos varados en el Tapón del Darién, ruta de migrantes en busca del sueño americano. La crisis política de este país, el reciente magnicidio, los terremotos y ciclones, el hambre y la pobreza, las mafias y los cárteles de drogas han hecho que, frente a la imposibilidad de entrar a Santo Domingo, el país vecino, los haitianos se lancen a cruzar el Caribe con la intención de llegar a Colombia y de allí pasar a Panamá y emprender a pie una casi imposible travesía hasta la frontera de México con Estados Unidos. Los que sobreviven al cruce del Caribe en precarios gomones quedan varados entre Capurgana y la selva. Recorren caminos peligrosísimos, muchos se resbalan, se despeñan, otros se pierden, otros se enferman y mueren. Es el único cruce terrestre a Panamá y la selva devora. Hay también africanos, colombianos, venezolanos e indígenas de diferentes etnias. Cruzar Centroamérica, llegar a México y de manera ilegal cruzar el río Bravo e ingresar a los Estados Unidos es, no solo arriesgar la vida, sino dar con el seguro destino de ser deportado nuevamente a su país de origen. “Prefiero que me maten antes de que me manden de vuelta a Haití” (Milenio CDM. 17 de septiembre de 2021), termina diciendo a un periodista un hombre que cuenta los infinitos sufrimientos vividos en la travesía y que ahora elige quedarse en México donde al menos lo han ayudado las Organizaciones para los Migrantes y donde tiene esperanzas de conseguir algún trabajo.

Está entre los millones de desplazados a los que alude un poema de Hugo Rivella: “Más de 200 millones de migrantes buscan una metáfora posible / un mundo que no sea murmullo ni espejismo / El pueblo al que ansío llegar se ha oscurecido, y no diviso lo que dejé atrás/ Errar / Migrar” (Del poemario: *Centro de tormentas*, s/f. inédito)

Infancia en movimiento

En junio de 2018 el fotógrafo John Moore tomó la imagen de una niña hondureña llorando mientras su madre era detenida después de cruzar la frontera entre México y EEUU. En 2019, esta fotografía titulada “Niña llorando en la frontera” ganó el Premio de la *World Press Photo* entendiendo que lo que se muestra es la violencia psicológica contra los niños. También de 2019 es la fotografía tomada el 24 de junio por la fotoperiodista Julia Le Duc, en la que un padre y su hijita de dos años yacen boca abajo en las orillas barrosas del Río Bravo, la cabecita de la niña metida dentro de la camiseta del hombre y un bracito alrededor del cuello del papá. Es el retrato de la desesperación de las horas posteriores de Oscar Alberto Martínez Ramírez, quien murió junto a su hija de 23 meses, Valeria, cuando intentaban cruzar desde México hacia Estados Unidos. El borde que acoge y entierra a tantos “espalda mojada”, a tantos excluidos.

Durante siglos, gran parte de la humanidad se ha dedicado a levantar muros. Algunos son simplemente muros, otros murallas, líneas fronterizas o fortalezas que fueron levantados para impedir o dificultar la entrada en un lugar determinado, para protegerlo de supuestas amenazas externas. Sin embargo, otros, por el contrario, fueron contruidos para evitar la salida, convirtiendo el territorio en una especie de cárcel colectiva. Otros se han convertido hoy en espacios emblemáticos de las contradicciones que encierran los procesos socio-económicos vinculados a la globalización, tales como la frontera México-Estados Unidos, que nos sirve habitualmente como «modelo emblemático». (Ribas Mateos, 2011, p.54)

Las imágenes, poderosas y perturbadoras, son una desoladora muestra del peligroso recorrido que los migrantes –casi todos mexicanos, guatemaltecos, salvadoreños, hondureños, dominicanos camino a los Estados Unidos, “la tierra de la libertad y la bonanza” (sic)– enfrentan en su paso y las trágicas consecuencias no sólo del viaje sino del encuentro con la policía fronteriza, las mafias o los “coyotes” armados que los cazan (literalmente) del otro lado. En este mismo momento, el tren llamado La Bestia cruza México como una bala, lleno de gente en condiciones infrahumanas, una caravana de 9000 hondureños a pie ha partido de su país rumbo al Norte y en un camión convertido en una trampa mortal se asfixian cerca de cien ilegales abandonados por quien los trasladaba. ¿Tienen esas imágenes el potencial de despertar la conciencia pública? Poderosas y perturbadoras, enfocan el profundo sufrimiento de las personas desplazadas, refugiadas y migrantes: historias dramáticas que a menudo son ensombrecidas aún más por el desprecio, los malos tratos, la xenofobia, el

abandono y las persecuciones. Y desnudan los mismos conflictos que sirven a los gobiernos para ocultarlos o ignorarlos.

Para nuestro cotidiano dolor, la miseria de los niños no ha acabado en el mundo, millones se desplazan de un lugar a otro, dentro y fuera de sus fronteras. En muchos casos viajan solos, sin nadie que les proteja y son objeto de explotación, abuso, tráfico de órganos, trata e infinitas formas de violencia. Son niños y niñas que forman parte de un movimiento mucho mayor de población migrante que tiene lugar en todo el planeta, aunque las imágenes que vemos a diario son las de las caravanas de a pie que atraviesan México para tratar de llegar a la frontera con Estados Unidos o las pateras cargadas de migrantes en el mar Mediterráneo o el Atlántico, salvados en el mejor de los casos, por barcos socorristas.

De allí el concepto de “Infancia en movimiento” que han acuñado las organizaciones humanitarias: designa a los miles de niños, niñas, adolescentes que emprenden una peligrosa travesía, muchas veces solos, empujados al camino por su misma familia para alcanzar el sueño de encontrar, con un poco de suerte, una tierra que les permita olvidar el sufrimiento. Todo sistema de protección parece estar fallando: las organizaciones no dan abasto, los gobiernos se desentienden, las mafias acrecientan sus ganancias (“la droga se vende una vez, una persona puede venderse hasta siete veces”, me dijeron en México ante mi desolación), los movimientos anti inmigrantes crecen y crecen con un espíritu xenófobo de razones simplificadas, pero en realidad muy complejas.

Si uno piensa en la cruzada actual de tantos niños del mundo puede partir de aquellos apropiados por la dictadura como práctica sistemática del terrorismo de Estado en la Argentina o las más de 2000 niñas secuestradas por Boko Haram en Nigeria. Más benignamente puede imaginar un texto literario, un dibujo animado, una canción o una película como la española dirigida por Salvador Calvo y reciente ganadora del Goya: *Adú*.

Basada en hechos reales, cuenta la travesía de un niño de seis años que parte de Camerún para llegar a Europa buscando a su papá. Los conflictos raciales, los traficantes de órganos y la vida en los campos de refugiados y en la frontera no le hacen el camino nada fácil.

De esta parte del mundo tenemos la película mexicana *Al otro lado* (2005) dirigida por Gustavo Loza que toma el revés de la misma historia. Tres niños de México, Cuba y Marruecos esperan a sus padres y sueñan con traerlos de vuelta. Quienes quedan también son víctimas, en este caso, de la aventura de sus familias.

Las largas marchas

Venimos diciendo que las difíciles travesías por tierra o por agua es una constante de las migraciones. Sabemos que la gente se pone en movimiento, a veces por decisión propia, otras por persecuciones, por desesperación, por hambre y porque las circunstancias no le dejan otra opción.

En una sala de Buenos Aires el artista y performer Daniel Acosta realizó hace unos años una instalación integrada por más de 500 barquitos de papel. Iguales a esos que hacíamos cuando éramos chicos y poníamos en la calle para que se los llevara la pequeña corriente que dejaba la lluvia. Esos que parecían fáciles de armar, pero a mí nunca me salieron y apenas los dejaba en el agua se tumbaban y naufragaban en el acto. Acosta define su arte como una acción en defensa del medio ambiente, pero es posible leerlo como una metáfora de las travesías de los hombres a lo largo de la historia, porque la condición de humanidad nace como una larga migración desde el África subsahariana hace entre 140.000 y 200.000 años.

También la instalación puede entenderse como una denuncia de los miles de náufragos de todos los tiempos y en todas las circunstancias: aventureros, hombres y mujeres esclavizados, migrantes, fugitivos que se lanzan al mar desesperados. Y África es hasta la actualidad, una cantera inagotable de gente perseguida, esclavizada, conquistada y expulsada de su propio continente.

En Martinica, en la costa sur que da sobre el Atlántico, en Anse Cafard, hay un bello monumento a los africanos esclavizados que traían en un barco negrero, como se llamaba por entonces a este transporte y a sus viles comerciantes. En esa embarcación venían unos doscientos esclavos y muy cerca de la costa ocurrió un naufragio del que pocos pudieron escapar porque estaban encadenados. El monumento es un memorial que no permite a la bella isla a la que André Bretón llamó "encantadora de serpientes", olvidar la infamia. (Barei, 2012, p.78).

Leo en un periódico: "Las cubiertas fueron arrancadas junto con las boyas. Algunas personas se aferraron a las tablas de madera. Muchos murieron, niños, mujeres, hombres". (Página 12. 11 de abril de 2021). Hablan Ousmane y Mamadou, hermanos y sobrevivientes de hace unos días en un naufragio en el Mediterráneo. Los nombres africanos, la situación, la precariedad del viaje pueden confundirnos los tiempos. ¿Son los esclavos que se salvaron en las costas de Martinica en 1830, o son los nuevos migrantes lanzados al cruce hacia Europa en una barca frágil como los papelitos de papel de Daniel Acosta, o son los haitianos que huyen hacia el continente para quedar finalmente varados en la selva del Darién? ¿Son venezolanos perdidos en el desierto de Atacama, abandonados por sus transportes y sin

saber dónde está el río que les dijeron que tenían que seguir? ¿Son los Wichis de Salta y su larga caminata en pandemia?

Porque las culturas tienen también fronteras internas que delimitan no solo identidades, sino clases sociales, etnias, modos de vida, ideologías y subjetividades. Y en estos pocos años del siglo XXI esas fronteras se han acentuado como si el aumento de las diferencias sociales y económicas y la devastación del mundo natural tuvieran todavía un límite que puede correrse. Una reflexión sobre el mundo amerindio es siempre buen ejemplo de lo que decimos.

Porque, allá por el siglo XV un marino, al que muchos consideraban loco, escribió a su reina contándole que había llegado al Paraíso, un lugar "de otro mundo" donde "van los navíos alzándose hacia el cielo suavemente" (1982). Ese mundo era un continente al que otro italiano, Américo Vespucci, habría de dar nombre años más tarde, inaugurando al mismo tiempo el deslumbramiento por la maravilla y la miseria de la conquista a sangre y fuego. A lo que no accedimos nunca es a la voz silenciada de los habitantes de un paraíso que al poco tiempo dejó de serlo para convertirse en el imaginario de una tierra baldía, prolongación de una patria lejana que había que refundar de este lado del mar. Los nativos habían pasado a ser nada o nadie digno de ser considerado humano.

Esto sigue sucediendo en estos días con los pueblos originarios y los migrantes en un escenario que cinco siglos y pico después se materializa en muros de alambre, de piedra o de agua, en el cruce de territorios desertificados por la tala o por la soja y que parecen decir: *Por aquí no pasarás. Este no es tu territorio. Si mueres en el intento es culpa tuya.*

El 16 de noviembre de 2020 –siglo XXI y plena pandemia– los wichis emprendieron una larga marcha hacia Salta Capital bajo la consigna: "*Olhamelh ta ohape'én wichi olhaitatwek wet oyhiken, otú'ke onayhij ta is alho'o*" ("Nosotros, los wichí, nos unimos todos y nos vamos caminando en busca de nuestros caminos y derechos"). La Unión Autónoma de Comunidades Originarias del Pilcomayo, presidida por Abel Lutsej Mendoza (primer político indígena de la nación wichí), fue creada en situación de pandemia y en su primer plenario aprobó un petitorio de temas urgentes y las próximas medidas de acción.

La caminata –sin precedentes e histórica– reunió a los pueblos wichí, chorote, chulupí, tapiete, qom, guaraní, chané, kolla y diaguita, convocados por los caciques y anunciado –aunque Ud. no lo crea– en su propio idioma en las redes sociales. Dicen:

La pandemia dejó al descubierto ... la ausencia de recursos sanitarios, la desnutrición, la mortalidad infantil, la falta de agua y de asistencia médica intercultural, el saqueo de nuestro territorio, la quema intencional y la tala del monte nativo sin control, la contaminación de los ríos que afecta nuestra soberanía alimentaria, la falta de

educación intercultural de calidad, la violencia de la fuerza de seguridad, la precariedad jurídica y la ausencia de diálogo político. (en Facebook. Comunidad wichi 16 de noviembre de 2020)

En un artículo publicado por la Revista *Alfilo* de la Universidad Nacional de Córdoba, la antropóloga Mariana Espinosa hace un informe sobre la situación de desamparo que viven los pueblos originarios frente a la pandemia, los desmontes ilegales y el desalojo de sus tierras. Los desmontes se hacen no sólo sobre “propiedades privadas”, sino también en tierras



estatales o comunales. La “liberación” de restricciones para el desmonte está acelerando, entre otros problemas, los desalojos. En lo que va de la pandemia y la cuarentena, todos los días (¡sí, todos los días!) hay noticias de amenazas, desalojos, encarcelamientos. Algunos

ejemplos: el 23 de julio, sin orden judicial, cien efectivos de la policía de Orán desalojaron a 90 familias de la comunidad guaraní CheruTumpa ubicada en Colonia Santa Rosa. En Tartagal, el 21 de octubre a las 5 de la madrugada, la comunidad wichí Yokwespehen fue violentamente desalojada por la Policía de Salta que montada a caballo llegó con una notificación firmada por el juez Aramayo y a pedido del supuesto propietario Jorge Panayotidis. Desde entonces, 15 familias con 40 niños y niñas están viviendo a la intemperie a la orilla de la Ruta Nacional 86... No existe justicia social sin justicia ambiental y viceversa. Hace décadas que las comunidades originarias ven atacada la soberana y libre reproducción de sus culturas debido a la expropiación de la naturaleza sobre la cual se funda su cosmovisión, donde se hunden sus raíces, donde yacen sus cementerios. (2020, p.17)

Este pueblo, “dueño antiguo de las flechas” como les llama la canción de Jairo, tienen menos aún que los que menos tienen y viven desde hace siglos de promesas incumplidas, convertidos en “Sombra errante de la selva”. Y lo de errante no es simplemente una metáfora agraciada de una canción. En esta errancia se combinan ecocidios y penas colectivas. Porque son efectivamente el Otro cultural.

En agosto de 2021 se desataron en la zona de Candonga en las Sierras chicas de la provincia de Córdoba, furiosos incendios que pusieron en grave peligro a la comunidad originaria llamada Pluma Blanca. De más está decir que esto no es nuevo: amenazas, vejaciones, violencias de todo tipo, invasión de tierras vienen siendo el pan de cada día de estas gentes. Porque en esa zona roja (no se puede lotear ni edificar) un emprendimiento privado contraviene la ley provincial desde hace años construyendo grandes casas en un country privado, contaminando las tierras, desplazando todos los límites y amenazando a los pueblos de las cercanías con dejarlos sin tierras y sin agua. El agua dorada del Río Chavascate que nace justamente allí.

Los habitantes de la zona y la comunidad Pluma Blanca se movilizan también desde hace años para evitar el despojo. Frente a los incendios provocados intencionalmente para ganar terrenos y abrir una ruta (que la Dirección de Vialidad de la Provincia no autorizó) estos grupos han iniciado (o continuado) una resistencia que se manifiesta en asambleas, pintadas, carteles, difusión en algunos medios y sobre todo en manifestaciones artísticas que constituyen el lenguaje al que podemos sumarnos todos en una zona rica en artistas: hay quienes hacen música, pintan, hacen artesanías de distinto tipo, escriben, hacen teatro y danza, quienes desde la ciencia ayudan a explicar. La ceguera y la sordera de las autoridades aturde, marcan una frontera que se ha cerrado a los diálogos y que se erige como un filo. De este lado, hombres, mujeres, naturaleza, animales y la amenaza del fuego. Del otro,

emprendimientos inmobiliarios, desarrollistas, ricos y nuevos ricos que creen tener derechos de propiedad sobre todos, todas y todes.

La Foto 1. muestra algunos de los trabajos presentados en una de las performances acompañando la resistencia y la denuncia bajo la denominación *Acción instalación artística* convocada con la siguiente consigna, difundida por redes sociales:

Se atarán en el alambrado y tranqueras Pedacitos de telas rojas y negras, Ramitos de aromáticas, Huesitos. Adornitos, Ramitos de flores. Lavanda Y se sahumara el lugar. Somos los guardianes del Monte. Entonces decorar con monte sostiene la comunidad Pluma Blanca. AL MONTE LO DEFENDEMOS ENTRE TODES! UNIDOS! A los corazones arrugados de la pena e impotencia, que se multipliquen en LUCHA! (Comunicado Comunidad Comechingona Pluma Blanca, 9 de agosto de 2021.s/n)

Cultivo y cultura

Una intervención como la que comentamos arriba y que se muestra en la ilustración puede ubicarse dentro de lo que se denomina arte ecológico, o también conocido como arte ambiental, ecoarte o bioarte no solo porque su mundo de referencia es el de la naturaleza sino porque, fundamentalmente, utiliza como material elementos del mundo de la vida. En algún momento, en sus inicios, se lo llamó *land art* y toma como motivos centrales temas relacionados con el medio ambiente. Para lograrlo, el arte ecológico se vale de fotografías, esculturas, pinturas, teatro, instalaciones, música y trata de denunciar y generar conciencia acerca de los múltiples problemas ambientales. Y no siempre son artistas individuales y reconocidos quienes lo cultivan. El caso del llamamiento de la comunidad Pluma Blanca a los vecinos de la zona es un buen ejemplo.

Casi todo el arte popular, muchas veces catalogado como “artesanía” es arte ecológico o ambiental. Trabajado con elementos de la naturaleza, cumple funciones que exceden lo puramente ornamental o estético y se vincula estrechamente con la vida cotidiana o con el mundo ritualizado. Un cuenco de barro que solemos utilizar ornamentalmente, sirve en realidad para comer a diario, pero también para alimentar a la Pachamama en sus ofrendas, tanto como un arreglo floral o un bordado con lanas de colores.

Morena es una jovencita de quince años que atiende un kiosco de flores en el cementerio de Los Molinos, cerca de la ciudad de Jujuy. Pertenece a una familia de larga tradición como floristas.

Es niña aún pero ya conoce bien los nombres de todas las flores –me señala las rosas, las calas, los gladiolos, las glicinas, las siemprevivas, los crisantemos simples y dobles, las azucenas, varios tipos de lirios y margaritas, las astromelias, las clavelinas, los girasoles, las

fresias, los conejitos, las matrimonias, los alhelíes, los claveles jaspeados—. Vende también flores de plástico, de papel y tejidas con lanas de colores.

Me cuenta con entusiasmo contagioso cómo se arman los ramos, las coronas y las diferentes ofrendas. Su madre es florista, su abuela también lo ha sido y antes de ellas, no sabe bien, pero escuchó la historia de un abuelito que repartía flores en burro por la Quebrada y de una tía que se ocupaba de las flores de la iglesia y de otra que participaba en el armado de alfombras de flores para la fiesta de la Sagrada Devoción. En la preparación del carnaval, la fiesta de muertos, la Navidad y la “señalada” (adorno ritual de las llamas) participaba toda la familia junto con los vecinos.

Indudablemente la trama de lo personal y lo colectivo, lo que es de alguien y lo que es de todos, lo femenino y lo masculino, el mundo natural y el cultural pueden leerse como un tejido anclado en causas comunes por fuera del nombre propio y de la propiedad.



Foto 2. tomada por la autora. Tilcara agosto de 2021 (con autorización del Museo).

Porque, como afirma Paulo Tavares,

las sociedades indígenas expanden los límites del entorno cultural a la multitud de seres no humanos que lo habitan...la mayoría de los pueblos no occidentales del mundo, experimentan sus relaciones con el medio ambiente y con otros seres como un continuo dentro del cual los humanos son parte de un vasto espacio social que también incluye animales, plantas y espíritus...Son ciudadanos, agentes o sujetos dentro de una arena política ampliada en la que todos participan con iguales derechos. (2019, p.61)

De paso por Tilcara, encuentro en el museo Arqueológico y Antropológico “Dr. Eduardo Casanova” una exposición sobre el arte floral. Uno de los carteles explicativos señala:

Para las sociedades andinas los rituales relacionados con la economía tienen gran centralidad ya que propician y celebran la producción. En el producir participan una multitud de seres: humanos, animales, plantas, difuntos, ancestros, piedras, mojones y textiles. Durante los rituales se busca hacer “florecer” a los seres del mundo-pacha para que se reproduzcan y multipliquen, propiciando así la abundancia de lo criado.

Otro cartel explica el ritual de día de Muertos y el sentido de armar ramos para homenajear a los ancestros y que no nos falten sus dones. Para ello se emplean flores naturales, papel picado, serpentinas, vellón de lana de color y flores de lana de distinta forma. En otra fiesta ritual denominada la “señalada”, se decoran las tropas de llamas y vicuñas con lana ritual, colocándoles flores de lana (Chimpos) y zarcillos en las orejas, así como collares de flores.

Las chispas junto con las flores de la hacienda se guardan en grandes paños llamados unkuñeros. Es un mundo de colores que remite a la reproducción y la alegría y donde, indudablemente, humanos, animales y espíritus comparten los espacios de la cultura.

Sin dudas, esto es lo que las teorías estéticas llaman ecoarte o bioarte, pero de tradición anónima, popular y vinculada a la vida de la tierra, las estaciones, las cosechas. Lugar donde, cultivo y cultura, se dan la mano. Y aunque no lo parezca, el mercado del arte o aún una idea elitista del arte no han olvidado estas tradiciones. Particularmente hay en Argentina muchos artistas que hacen diferentes propuestas. García Canclini no dudaría en ponerlos en su clasificación de “artistas anfibios...capaces de articular movimiento y códigos culturales de distinta procedencia” (2013, p.27).

La obra textil de Alexandra Kehayoglou, por ejemplo, se compone de bosques y caminos tejidos desparramados en el suelo y en diferentes espacios por los que el espectador puede transitar y con los que se puede interactuar. Largas alfombras evocan los paisajes naturales muchas veces reconocibles por el espectador. Plantea:

Tejo inyectando amor a la tierra, en el bastidor, con lana, reproduciéndola, con la intención de que le llegue a aquel que atraviesa un sendero, a quien se sienta en un pastizal. Mi idea es que piense en la extinción del mundo natural. Y que se vaya pensando en cambiarlo. (www.admagazine.com/culturas. 16 de abril de 2018)

Esta artista teje largas alfombras que imitan caminos de la naturaleza. En el catálogo de su exposición *Senderos* en la fundación Proa señalaba:

Tejer pastizales es mi manera de rendirle homenaje al suelo pampeano, de detener el tiempo, de inmortalizar el paisaje en una alfombra. Como habitantes de esta tierra, modificamos el paisaje. Nuestro paso se imprime en el suelo dejando una marca que habla de vicios y de posibilidades.

Senderos es una instalación que remite a nuestra huella; a nuestra manera de habitar y de transitar: una pequeña red de caminos desplegados en el suelo del Café Proa (Catálogo *Senderos*, 2014).

Nicolás García Urriburu fue el artista argentino pionero en estas experiencias artísticas. Nadie hablaba de calentamiento global cuando él, en 1968, tiñó de verde los canales de Venecia para despertar la conciencia del mundo. "El arte no tiene más lugar fuera de la naturaleza: su lugar es dentro de la naturaleza", decía su *Manifiesto*, de 1973.

Usando un pigmento fluorescente que toma un reconocible color verde al contacto con microorganismos del agua, García Urriburu dejó esta impronta en Venecia, en París, en Nueva York y en el Riachuelo, donde, en 2010 se unió a Greenpeace para denunciar su permanente contaminación

Como artista siempre estoy tratando de salvar al mundo, pero si fuera ingeniero lo salvaría de otra manera. Hay que hacer lo más posible por la naturaleza", recoge una nota. "No conozco gente que haya tratado el tema más temprano que yo. Le dediqué mi vida. Soy un artista comprometido con esta causa (que) para muchos es una moda. Lamentablemente. Cosas que pensábamos que no íbamos a ver ya están pasando. Todo va más rápido de lo que creíamos (Noticias Usal, 2de julio de 2021).

El arte constituye, más allá de su dimensión estética, una dimensión política y una ética: se mueve en la dirección de hacer consciente en la sociedad las políticas y las prácticas concretas de destrucción y de exclusión. Propone en su agenda denuncias, resistencias, utopías y nuevas formas de solidaridad. Hay que ver si salva vidas en estos momentos de la historia del mundo en que el número de refugiados y desplazados ha aumentado el 35% en los últimos cinco años y la Argentina perdió el 87% de su bosque nativo en lo que va del nuevo milenio, convirtiéndose en segundo foco de deforestación de Sudamérica después del

Amazonas. He aquí el ser humano y las tragedias que desata. Productor de máquinas de terribles pesadillas que van en contra de la naturaleza y sobre todo, de sí mismo.

Defendiendo posiciones progresistas necesarias en América Latina (y acaso en el mundo entero) Alcira Argumedo, en la *Presentación* de un libro de Naomi Klein, ha escrito muy recientemente unas palabras que sirven para cerrar estas reflexiones:

Contra estas alternativas que van diseñando los sectores dominantes, la Internacional Progresista convoca al compromiso de derribar fronteras aberrantes, para “construir desde abajo nuestro movimiento de movimientos, unidos más allá de las barreras raciales, étnicas, sexuales, de identidad de género, religiosas, de capacidad física y de las barreras nacionales”. El compromiso es reparar un mundo azotado por el hambre, la guerra, el fascismo y la extinción. Un mundo afrontando una inédita crisis civilizatoria, que pone en cuestión la vida de nuestra especie en el planeta y nos plantea la urgencia de abordar una inmensa tarea de reparación. Porque los humanos que casualmente estamos vivos en este momento enfrentan una alternativa de hierro: el internacionalismo o la extinción...La reparación requiere afrontar simultáneamente tanto las esferas políticas como las ecológicas, reparar el daño causado al mundo natural y también las historias erróneas de vidas desplazadas... (2020, p.20).


Bibliografía

- Anzaldúa, G. (1999). *Borderlands/La frontera. The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Argumedo, A. (2020). Presentación. En: Klein, N. *Los años de reparación* (pp. 7-22). Buenos Aires: CLACSO.
- Barei, S. (2012). *Culturas en conflicto*. Córdoba: Ferreira Editor.
- Colón, C. (1982). Relaciones de viajes. En Consuelo Varela (comp). *Textos y documentos completos*. (Pp.97) Madrid: Alianza.
- Comunidad Comechingona Pluma Blanca (2021) “Comunicado de prensa”. Sitio de la Comunidad Comechingona Pluma Blanca. Página Facebook oficial. Publicado el 9 de agosto de 2021.
- García Canclini, N. (2001[1990]). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Penguin Random House Mondadori.
- García Uriburu, N. (1973). *Manifiesto*. En: Colección Malba. Disponible en: <https://coleccion.malba.org.ar/portfolio-manifiesto/>
- García Uriburu, N. Reportaje en <https://noticias.usal.edu.ar>. 02/07/2021.
- Lotman, J. (1996 [1984]). *La semiosfera I. Semiótica de la Cultura y del Texto*. Madrid: Cátedra.

- Viveiros de Castro, E. (2013[2008]). *La mirada del jaguar*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Espinosa, M. (2020). "Violencia en el Chaco salteño. Notas críticas sobre la situación de Pueblos Originarios". En: Revista *Alfilo*. Disponible en: <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/violencia-en-el-chaco-salteno-notas-criticas-sobre-la-situacion-de-los-pueblos-originarios/>
- Ribas Mateos, N. (ed.) (2011). *El río Bravo Mediterráneo. Las regiones fronterizas en épocas de globalización*. Barcelona: Bellaterra.
- Sassen, S. (2015) *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*. Buenos Aires: Katz.
- Spivak, G. (2013[1998]). *En otras palabras, en otros mundos. Ensayos sobre política cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Tavares, P. (2019). En las ruinas de la selva. En: Speranza, G. *Futuro Presente* (pp. 53-66). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Zaffaroni, E. (2012). *La Pachamama y el humano*. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo-Colihue.

Fecha de recepción: 08 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre 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 factor traductor en intercambios culturales: el papel del sujeto

The translator factor in cultural exchange: the role of the subject

Resumen

Aquí se revisa el campo de la traducción cultural para luego hablar de la traducción propia del contacto cultural. Esto es, del contacto que se abre al cotejo de ciertas representaciones, como en las migraciones heterogéneas, y a los intercambios y traslados conocidos como transculturaciones. Se introduce y destaca una condición previa: el *factor traductor*, que es el conjunto de circunstancias que rodean al sujeto de la traducción, el individuo migrante, por ejemplo, y le provocan una *comprensión* de las diferencias socioculturales y una *valoración*, positiva o negativa, de la posible acción transcultural. Así, el factor traductor es el momento y el lugar en que las nuevas circunstancias del individuo –las heterogéneas situaciones concretas y las demandas y necesidades que ellas plantean– lo llevan a convertirse en un *sujeto traductor* de componentes culturales.

Palabras clave: sujeto migrante; heterogeneidad cultural; factor traductor; traducción cultural; sujeto traductor

Abstract

This article undertakes a review of the field of cultural translation to then explore the translation involved in cultural contact, as it occurs with heterogenous migrations and those exchanges and transferences known as transculturation. The argument herein introduces and highlights a precondition: the *translator factor*. This includes the circumstances surrounding the translating person – the migrant individual for example – which motivate an *understanding* of socio-cultural differences, and a *valorization*, either positive or negative, of possible transcultural actions. In this sense the translator factor is the moment and the space in which the new circumstances of the individual – concrete heterogeneous situations and the demands and needs such situations create – lead that individual to become a *translating subject* of cultural components.

Keywords: migrant subject, cultural heterogeneity, translator factor, cultural translation, translating subject.

*Profesor Emérito, Dartmouth, San Agustín, San Marcos.

Aproximación al campo de la traducción cultural

Del vasto campo teórico de la traducción cultural, en el sentido amplio de esta práctica, nos interesa ahora un punto sobre el que cabe proponer alguna conceptualización. Es el de las cavilaciones y valoraciones del traductor sobre sí y lo que lo rodea en el momento previo a la traducción –y durante, cuando el entorno se revela cambiante–. Hemos venido ocupándonos de la traducción cultural –que no es solo la traducción literaria apoyada en la cultura de base– desde la plataforma antropológica que desarrolla y discute el concepto y su campo.¹ Aunque suele añadir una enojosa jerarquización a los textos y contextos en trámite, según explicaremos más adelante, esa plataforma tiene el mérito de destacar el componente objetivo y material de las transacciones, pues, antes o después de todo, la traducción cultural atañe a mucho más que solamente signos y contenidos: comprende las situaciones y los objetos concretos que rodean al sujeto de la traducción y su condición deliberante frente a lo concreto.² Así, hemos trabajado la traducción cultural como *condición* del vasto fenómeno de las transculturaciones³ y en directa vinculación a las heterogeneidades socioculturales y discursivas. No como posible sustituto de la transculturación, ni sinónimo de alguna hibridación cultural. Este entendimiento de la traducción cultural no busca, pues, superar –ni hacer sustitución conceptual de– supuestas inadecuaciones de las propuestas originales de Ortiz y Rama, o de Cornejo Polar, sino devolverles vigencia a sus modelos por inclusión de los factores que los ponen en marcha: las necesidades y funciones del sujeto ante determinadas situaciones.

Ahora añadimos aquí la condición previa a toda traducción y, con ello, queremos destacar la base común a todo el campo: el *factor traductor*. Hay que advertir que este factor se distingue de la traducción cultural, a la que sirve, en que no propiamente traslada objetos culturales, ni los produce nuevos en o desde la zona de contacto, sino que provoca una *comprensión* de la diferencia y una *valoración* positiva o negativa, dependiendo del caso, de la posible acción transcultural. Este factor se sitúa en el momento de contacto, en que al menos uno de los agentes heterogéneos reconoce la diferencia cultural y la evalúa. Con esta intervención el modelo con el que trabajamos se articula así: la traducción cultural media entre la heterogeneidad del universo cultural y la transculturación (o la hibridez, incluso el sincretismo cultural⁴) por obra de un *sujeto* que pondera la diferencia, calcula el efecto de una transacción y, premunido entonces –y solo entonces– de una *pulsión* y aun de una *voluntad traductora*, procede a realizar el traslado cultural del caso. A la suma de sujeto ponderante y voluntad de traducción se denomina acá *factor traductor*. Haremos las ampliaciones del caso en las páginas que siguen.

Corrientes de la traducción cultural: una aproximación a su común factor traductor.

Hay traductores profesionales y espontáneos, conspicuos e inconspicuos, ilustrados y no ilustrados, reconocidos y anónimos, individuales y colectivos, que traducen para sí (para su beneficio más que para su placer) o para otros. En consecuencia, hay traducciones de distintos género, alcance y propósito. Aquí se verá que nos interesamos por igual en las literarias y no literarias, escritas y no escritas, de interés individual o colectivo; y en sus variadas y posibles combinaciones. Porque lo común a todas ellas es, como hemos adelantado, la presencia de un factor traductor previo: un sujeto deliberante frente a sus circunstancias y su acción. Así, el migrante andino del campo a la ciudad expresa (traduce) para sí y los suyos su nueva situación y la modela (traduce) según sus necesidades de adaptación, supervivencia y desarrollo.

Sin entrar en el detalle de sus variantes, estas son, en grueso, las corrientes de traducción cultural más actantes: la traducción lingüístico-textual, mayormente asociada a los textos literarios que migran a otra lengua portando los condicionamientos culturales que los sustentan; la antropológico-etnográfica, que trata la cultura como un texto, aunque no lo sea en sentido lingüístico, y la traduce a una lengua y una cultura diferentes; la traducción filosófico-postmoderna, que trata las culturas, incluida la propia, como constructos mentales y discursivos a los que se propone desconstruir (destraducir); la postcolonial que, enfocada en los discursos de la colonización y de la “colonialidad” (A. Quijano, 1992, W. Mignolo, 2001),⁵ desmantela la razón colonial y su efecto de subalternidad en un afán a la vez transgresor y reparador; y la traducción epistemológica, por llamarla de algún modo, que adapta sistemas de pensamiento y producción intelectual a otros imaginarios y realidades, donde peculiares necesidades y funciones reorientan y aun potencian sus sentidos originales. Sería éste el caso de las vanguardias estéticas que, en su paso de Europa a Latinoamérica, adquieren una función político-modernizadora (M. Lauer, 1990, Bueno, 2010, 71-87); y el caso también de los conceptos y aun modelos teóricos –la hibridez, por ejemplo– que migran de una disciplina a otra para ilustrar situaciones análogas.

La traducción literaria de mayor curso hoy en día es la culturalmente contextualizada. Es también la que soporta mayor carga teórica. Entre sus corrientes de más clara intención está la que busca reproducir en la versión translingüística el marco cultural y las claves de entendimiento del texto original, bajo la idea implícita de que la cultura de base está ahí textualizada. La famosa frase de Pannwitz reproducida por Benjamin lo dice a las claras: “Nuestras traducciones, incluso las mejores, proceden de una premisa errónea. Quieren convertir el hindi, griego, o inglés en alemán en vez de

convertir el alemán en hindi, griego o inglés. (Benjamin, 2002, 261s). La teoría moderna de la traducción, de L. Venuti, C. Maier, A. Dingwaney, L. Hardwick y otros, que busca superar las versiones meramente lingüístico-textualistas, abunda en este tipo de traslado literario en el que el texto traducido *necesita* estar culturalizado por el marco del original. Mas esta operación no es transparente, como se supone. Esto es, no ocurre entre textos y contextos entre sí, sin aparente intervención de las peculiaridades del traductor profesional, ilustrado, conspicuo. Todavía están la razón de sus selecciones, su preferencia por un modelo de traducción, su lucha con el lenguaje, el efecto de sentido que quiere lograr, etc. Es decir, todavía se cierne sobre su actividad un intenso factor traductor que, al final, compitiendo con el empuje cultural del texto original, decide la índole de su producto.

La traducción cultural antropológico-etnográfica puede ser entendida como la traducción sin un texto lingüístico original –aunque incluye relatos y canciones– porque *traduce* los aspectos y ocurrencias de la cultura observada a un texto doblemente ajeno: en otra lengua y en clave científica. Vinculada a la traducción literaria contextualizada, esta traducción del *texto* virtual de la cultura estudiada busca eliminar la brecha entre esa cultura y la que observa; y, con ello, mitigar la extrañeza que puede causar la mostración de aquella en esta, por medio de aproximar la cultura original al lector y, para ello, de instalar en el *texto traducido* una ilustración suficiente de los fundamentos culturales de base que expliquen el sentido y la función de los objetos y usos incluidos en el texto antropológico-etnográfico. Tiene sus orígenes históricos en las antiguas formulaciones discursivas del contacto cultural, en general simples y no siempre benévolas, como crónicas, relaciones, diarios de viaje, reportes y testimonios. Pero, trampas de la mirada y la representación, todavía ahí se ciernen las deliberaciones del cómo y el por qué se representa (*traduce*). A menudo realizadas por improvisados, estas no siempre trasladan la ajenidad cultural con veracidad y justicia, y a menudo acusan los signos del asombro, el deseo, el temor, el rechazo o la condescendencia. Para sortear en parte estos prejuicios de la representación hecha desde el desbalance del contacto y los vicios de recolección de la información, los modernos discursos antropológicos y etnográficos obedecen a estrictas normas de instalación de la situación traductora (de la investigación) y delimitación de las funciones del sujeto traductor (del estudioso). (Geertz, 1989, Van Maanen, 1988). Fidedignas o no (lo veremos en el siguiente párrafo), estas traducciones de mundos alternativos, que abundan en referencias a elementos de consistencia material, como objetos de uso, consumo y veneración, junto a sus sentidos, reglas y situaciones de funcionamiento, constituyen la heterogeneidad *discursiva* de que habló de manera dedicada Antonio

Cornejo Polar, especialmente en su volumen *Sobre literatura y crítica literaria latinoamericanas* (1982).

En el ámbito de la exploración y el trabajo de campo antropológicos, la traducción cultural a menudo ha sido practicada como la rendición de las peculiaridades y extrañezas de un sistema cultural *primitivo* a la lengua académica que busca representarlas. Y en el proceso de representar aquello desde arriba, su lenguaje no puede dejar de expresar (retraducir) una razón –al menos una actitud– jerarquizante hacia la otredad, como lo revelan las traducciones “heterológicas” (De Certeau, 1986), en que el investigador (el sujeto traductor) pretende otorgarle al discurso de origen la profundidad y sentido que la fuente cultural no alcanzaría a vislumbrar. Lo cual, a la larga o a la corta, terminaría sirviendo a empresas coloniales o neocoloniales, como la que postula que las tribus amazónicas no tienen más futuro que modernizarse y, en el proceso, dejar de ser lo que son, o las que aún ahora buscan catequizar mientras registran las herejías que suplantán. Pese a ello, estas prácticas traductoras dan señas de culturas que se desvanecen a causa de los distintos colonialismos y de las imposiciones de una globalización que quisiera borrar las llamadas culturas menores o arcaicas: al menos dejan un registro que, críticamente interrogado, puede llevar a una caracterización algo fiable de lo que va desapareciendo.

La traducción cultural antropológica fue parte de un ensayo nuestro sobre ecología cultural, al que volveremos más adelante. No hubo entonces lugar para decir que esa dinámica de algún modo *consume* al otro cultural, en la medida en que, en general, produce información sobre las peculiaridades de una comunidad subalterna para la curiosidad o el entendimiento de la cultura letrada hegemónica.⁶ Sin embargo, tiene el valor de recuperar gran parte de la materialidad de las transacciones culturales al considerar su facticidad objetivo-sensorial: después de todo, las culturas son ante todo conjuntos de bienes materiales y no solo las formaciones imaginarias y sus expresiones lingüísticas adosadas a ellos.

En contexto postmoderno, lo ha hecho ver claramente B. Buden (2006), se da un cambio en la función de cultura –ésta ha desplazado a la sociedad y la política del escenario de los debates sobre la democracia y la justicia social– lo que permite que la traducción cultural haya “cobrado una importancia inmensa” que sirve a las dos contradictorias nociones postmodernas de cultura, el multiculturalismo, que proclama la pluralidad de culturas a partir de “una conexión esencial entre la cultura y el origen racial (y) étnico” y la desconstrucción, que niega el esencialismo multiculturalista al postular la cultura como una construcción discursiva en permanente evolución, desconectada de orígenes históricos y sustentos físicos (Buden, 2006, sin p.). Debemos entender que esta contradicción no anula

sus factores, sino que ellos se ofrecen como tendencias formantes y deformantes del corpus cultural. En ese contexto, entonces, la traducción cultural o bien refiere a un relativismo que niega la posible fidelidad a un original que no existe, como lo sugiere Walter Benjamin con el símil (la metáfora) de la tangente que apenas roza el original la traducción (1996, p. 261), o bien a una práctica subversiva, según lo anota H. Bhabha (2002), a caballo entre la desconstrucción y el pensamiento postcolonial, que a la vez demuele la noción de cultura, en tanto que constructo discursivo aéreo, y todo esencialismo identitario. Así, la traducción cultural se convierte intencionalmente en un espacio de transgresiones y negociaciones. Pero también en un espacio de afirmación del sujeto, su intimidad lectora, sus circunstancias y el “imperativo de traducir” para que el subalterno sea oído (Spivak, 2012, pp. 251, 252s). He aquí, en su condición más visible, la presencia del factor traductor, sus razones y objetivos.

Mas las versiones de cultura fomentadas por esas razones altamente conceptuales y el abstraccionismo discursivo de, por ejemplo, Derrida o Spivak, que más que traducciones son ensayos que replantean, incluso políticamente, el entendimiento de la realidad y sus discursos de re-representación (traducción), requerirían una desconstrucción teórica (una traducción epistemológica, digamos) porque ocurren en el ámbito denso y por momentos esquivo de un lenguaje posmoderno trabado entre lo teórico y lo retórico. Son simbolizaciones de vasta abstracción, como la famosa metáfora de la tangente traductora de Benjamin, el modelo rizomático del libro y la cultura de Deleuze y Guattari, la semiosis infinita de la escritura y la cultura de Derrida, o el esencialismo estratégico de Spivak (estratégico porque requiere su traducción destructora), antes que representaciones tersas de situaciones concretas al alcance de lectores no iniciados.

Para terminar este recuento que enfatiza las instancias del factor traductor, la traducción cultural en el vasto y heterogéneo campo de los estudios postcoloniales y de la post-colonialidad (entre otros H. Bhabha, T. Niranjana, G. Spivak; A. Quijano, W. Mignolo), enfatiza la *función* sociopolítica –subversiva, liberadora– que ella puede y debe prestar. Se habla del desmantelamiento de la supremacía cultural y la herencia colonial (subalternidad y colonialidad del poder) y de la descolonización del mundo moderno. En ese sentido, esta traducción cultural es transgresora del poder, demoledora de la razón y la autoridad coloniales, fundadora del “sujeto poscolonial [y de] su derecho a significar” (Bhabha, 2002, p. 280), y aun reparadora de la culpa instilada sobre la lengua, las escritura y la cultura del subalterno (Spivak, 2012, p. 243). En la idea de una confrontación de la hegemonía desde la perspectiva del dominado, corre el trabajo de W. Mignolo y F. Schiwy (2003) sobre la traducción, la transculturación y la diferencia colonial. A la luz de la experiencia traductora

del Movimiento Zapatista y la idea del Comandante Marcos de una reparadora traducción “intercosmológica” y no solo interlingüística, estos autores hablan de una doble traducción, agenciada por el subalterno, que, en el actual orden mundial de la relación modernidad/colonialidad, reverse la orientación de las traducciones y transculturaciones que vienen del pasado y sostienen la diferencia colonial (traducir para convertir y dominar) y contribuya, radicalizando y llevando a un primer plano esa diferencia, al desmantelamiento de las relaciones de poder y dominación (traducir para liberar). Doble porque, en la idea de Marcos, se traduce Marxismo y feminismo a las cosmogonías amerindias y éstas, así ilustradas, al mundo moderno. (Mignolo y Schiwy, 2003, pp. 7, 10s). Antes, de modo similar, la transculturación de Ortiz había demostrado su habilidad de observar “las estructuras políticas y económicas [de poder] que subyacen a las transacciones culturales” (Millington, 2005, p. 229; traducción e inciso de RB).

Hay una diferencia de consideración entre la traducción antropológico-etnográfica y las traducciones deconstruccionista y postcolonial. Atañe a sus modos de constitución: la primera atiende de modo destacado a la base material de la cultura, a sus objetos físicos y a las prácticas concretas de los sujetos en situaciones de actividad cultural. Las segundas relajan esa materialidad de base y atienden prioritariamente a la idea, la abstracción, el texto y las dinámicas discursivas, esto es el aspecto cognitivo de la cultura (“cognized environment”) de que hablaba R. Rappaport (1979) para replantear conceptualmente la índole y la función teleológica de los imaginarios culturales. Lo que entonces se traduce son los textos de la cultura hacia sus versiones correctas, denunciando la impertinencia o el error de sus versiones equívocas, o hacia sus deseables funciones políticas de promoción y aun desarrollo social. Felipe Hernández se ha ocupado de estas últimas, prestando especial atención al texto fundador de W. Benjamin y a las ampliaciones y modulaciones de Derrida, Bhabha y Niranjana. (Hernández, 2005, pp. 128ss). Nosotros nos hemos ocupado en buena medida de la primera (que cronológicamente antecede a las otras) en nuestro ensayo sobre la noción antropológica de cultura y de ecología cultural (Bueno, 2010d), en que destacamos los aportes deterministas del medio (natural y cognitivo) de J. H. Steward, R. MacNetting y R. Rappaport, y en el trabajo sobre las diferencias que reclaman mediaciones transculturales, en que destacamos las obras de, entre otros, C. Maier, P.G. Rubel y Rosman, N. Armstrong, J.W. Carey, A. Dingwaney y L. Hardwick (Bueno, 2011). Y aunque en algunas ocasiones hemos dicho que la cultura es un constructo mental, debemos aclarar que, alejada de la postura constructivista de cultura, la posición por nosotros adoptada no es precisamente la de una construcción aérea, desprovista de anclaje en el mundo material, sino una concepción sólidamente asentada

en lo real, lugar donde se fundan la comprensión y las motivaciones que a los sujetos de cultura les permita una vida práctica y un aprovechamiento idóneo del medio que los rodea. En esta concepción, entonces, lo real no desaparece, ni está ahí de manera inocente y pasiva, sino como un componente que condiciona la vida de las personas y que, por ello, es motivo de reflexión y valoraciones. En suma: la cultura aquí es lo real (la base material) y sus *interpretantes*.⁷ Este es el modo como los traductores y transculturadores latinoamericanos han entendido la cultura, sino que lo diga Fernando Ortiz entrándole a fondo a la vida y miserias de los trabajadores afro-cubanos del azúcar, o Rigoberta Menchú revelando parte del paquete cultural de su etnia como estrategia de supervivencia.

América Latina en la encrucijada de la traducción cultural

Ninguna de las modalidades de traducción expuestas en los párrafos precedentes deja de tener puntos de correspondencia con la realidad o la historia de América Latina. Se ve así cuando las traducciones del área nos ponen frente a las visiones de los vencidos, la crítica de la razón colonial –vía F. Fanon (2014) o A. Césaire (1955)–, la transgresión pulsante en *El sueño del pongo* (J. M. Arguedas), la denuncia étnico-subversiva de R. Menchú (1983), o la reivindicación de la cultura quechua en la obra narrativa y etnológica de José María Arguedas (1968, 1975). Como tampoco nos son ajenos aspectos mayores de las otras corrientes de traducción cultural hasta aquí vistas: la vida material de los pueblos traducidos a versiones etnográficas, o la desconstrucción de las *ciudades* organizadas exclusivamente en torno a la letra (Rama, 1984). No es uniformemente tersa ni del todo coherente nuestra traducción cultural, como no lo es en ningún sitio, pero es activa, demandante y desestabilizadora de identidades de privilegio. Como señala Hernández a partir de una cita de Stuart Hall: Latinoamérica y el Caribe están siendo unificados a través de sus diferencias por el “carácter traduccional de nuestras culturas.” (2005, p. 136; traducción de RB).

Con relación a América Latina, B. Buden (2006) indirectamente nos reafirma en la noción de cultura que nutre el estudio de los intercambios culturales latinoamericanos a partir de la transculturación. Una noción que, por la heterogeneidad radical de la realidad latinoamericana, es multicultural y aun multiculturalista, esto es, basada en categorías esenciales como raza, lengua natural, tradición o espíritu nacional, y es constructivista, esto es basada en discursos –de elite, me apresuro en decirlo– que instauran realidades virtuales, como los relatos independentistas y cosméticos de la nación y la identidad, con sus historias y epopeyas. Si esta suerte de radicalización de las versiones ideológicas de cultura o nación suele ser propia de sociedades desarrolladas poco diferenciadas entre sí,

como las europeas, incluso en tiempos de paz, en que el espíritu busca distanciarse de un cuerpo relativamente homogéneo –las “comunidades imaginadas” de B. Anderson (2006) funcionando *at their best*– hay que imaginar el énfasis con que ingresan a una realidad tan multiforme, en sentido horizontal y vertical, como la latinoamericana. Felizmente las nociones de cultura y traslado cultural (traducción) manejadas por Ortiz, Arguedas, Rama (1982) o Cornejo Polar, se orientan hacia el sector de los desfavorecidos de esa realidad, de modo que por necesidad tienen que incluir una base antropológico-material (comunidades reales en situaciones reales de resistencia a la opresión), aunque ello haya sido tomado como un acto de condescendencia de los intelectuales y su clase hacia los condenados de esa realidad. Así, la cultura, para los sujetos o sectores desfavorecidos, es lo que estos producen con sus manos, labran, comen, visten, usan, etc. Y lo que cantan, cuentan, reverencian, atesoran..., es decir, los relatos firmemente adosados a y dependientes de sus condiciones materiales de vida. Porque son comunidades moldeadas por un medio ambiente casi siempre hostil, que demanda acciones de supervivencia, están obligadas a formar una noción de cultura que va de acuerdo con esas sobre-determinaciones.

Puesto que culturas de resistencia y supervivencia están en juego, la traducción cultural que aquí interesa incluye todas las prácticas de conocimiento, lingüísticas o no, vinculadas al choque cultural que aún persiste. Así, ella concierne no solo a etnógrafos, traductores literarios, científicos sociales, políticos culturales, etc., sino también a toda persona que sufre, u observa, o se interesa o deba interesarse en las culturas de supervivencia del área. Entre ellos: migrantes, viajeros, invasores, invadidos, colonizadores, colonizados, visitantes y, en general, cada miembro de las distintas minorías y subalternidades. Por necesidad, por interés, incluso por deber, están llamados a “traducir”, esto es producir para sí, para su uso –y no se nos escapa que en algunos casos para su abuso–, *interpretantes* de la realidad cultural que confrontan. Después de este acto de traducción, que suele ser lingüístico, aunque no de modo necesario, vienen las correspondientes prácticas del intercambio cultural que los estudiosos han venido documentando: comprensión cultural, tolerancia, adaptación, aculturación, transculturación, heterogeneidad, hibridez, mestizaje, mimetismo cultural, etc. Hemos adelantado ya que la traducción cultural, entendida como la comprensión de la cultura del otro, aunque sea parcialmente, es la condición previa y necesaria a toda práctica de adquisición cultural, individual o colectiva. Y de rechazo cultural también, cuando dicha comprensión está respondiendo al prejuicio, la intolerancia, la exclusión, o la negación de culpa del sujeto activo de colonización o colonialidad. En este sentido, la traducción cultural transgresora y

demoledora de la razón colonial, según F. Hernández, está “asociada a la relectura y reescritura de la historia, para sacar a luz el curso no-lineal de nuestra propia historia, la naturaleza fragmentada de nuestras culturas y el antagonismo que caracteriza –actual e históricamente– la interacción entre fragmentos culturales.” (Hernández, 2005, p. 137; traducción de RB).

El factor traductor

Ahora resumiremos aquí del sujeto de traducción cultural, de las deliberaciones que inducen a su voluntad traductora. Fernando Ortiz, según ha observado M. Millington (2005, p. 216), le puso un énfasis al componente humano de las transculturaciones. Fue en referencia a los africanos traídos a la fuerza a América, en particular a Cuba, durante las épocas de la esclavitud, pero también a los españoles que abandonaron su patria –y esta equivalencia irrita a Millington, y no le falta razón– para adentrarse en lo desconocido cultural. Se trató, sugiere Ortiz, de seres humanos desarraigados, sufrientes, plagados de necesidades y, sin embargo, prestadores y adquirientes de bienes y valores culturales. Y, añadimos, en el caso de los europeos, de beneficios arrancados con violencia a la parte material de esas transacciones. Los trató Ortiz como sujetos “en doble trance de desajuste y reajuste, de *desculturación* o *exculturación* y de *aculturación* o *inculturación*, y al fin de síntesis, de *transculturación*.” (Ortiz, 1987, p. 93). Pero, es de observarse, no como sujetos intelectualmente *deliberantes*, dignos evaluadores de las diferencias y la necesidad de incorporación o de rechazo del objeto o situación cultural ajenos. Y, sin embargo, esa gente sí que pensó, sopesó y valoró positiva o negativamente la situación. Por eso proponemos la figura de un sujeto que hace consciencia de la situación y la traducción cultural. Tal sujeto evalúa cada vez que necesita o puede, la circunstancia y el flujo de objetos y acciones a su alrededor, sus necesidades, partiendo de las inmediatas, el valor de lo que ha requerido su atención, el costo o beneficio de una posible adquisición, o un rechazo, y, entonces, decide lo que luego va a hacer, en sentido transaccional. En este último punto ya no es un sujeto *evaluador*, sino uno poseído de una *voluntad traductora*, que lo mueve a realizar el posible tránsito de objetos, significados y valores. Esta fenomenología y sus variantes constituyen el *factor traductor*. Sin él no hay traducción cultural, sino una mecánica despersonalizada, sin sentido ni mérito, probablemente inadvertida, de objetos que, entonces, no tienen peso transaccional. El factor traductor, insisto, es voluntad de traslado y adecuación de contenidos, no solamente de objetos reales o ideales.

¿Por qué introducir un concepto nuevo, el de factor traductor, en un ámbito teórico que ya luce puntilloso y diversificado? La respuesta es simple: para recuperar en el modelo

de la traducción cultural las *circunstancias* del sujeto y, frente a ellas, la *intención* del traductor cultural sea este individual o colectivo. Esto es, para recuperar el ámbito que genera las necesidades de la traducción y, con ellas y por ellas, al sujeto activo de la traducción: sus deliberaciones y voliciones.

Viniendo de un mundo, el andino, que surge de la violencia de la conquista y aún vive las consecuencias del choque cultural, hemos dedicado buena parte de nuestro trabajo académico –y cuatro libros– al estudio de la *representación* en literatura de distintas prácticas de intercambio cultural. En los últimos años pudimos observar que todos esos intercambios que interesan a la literatura existen en el mundo real gracias a previas formaciones mentales de entendimiento del otro cultural: tal es el primer nivel de la traducción cultural. Luego caímos en cuenta de que cada representación literaria de intercambios culturales –en sí ya informados de traducciones de primer nivel– constituye una meta-traducción cultural debida al autor de la obra, que busca interpretar dentro de un uso estético las traducciones propias del primer nivel: he ahí el segundo nivel de la traducción cultural en literatura, bien ejemplificado por la llamada literatura de la transculturación. Vimos entonces que ciertos textos destacados de ese segundo nivel llevan la traducción cultural a un evidente papel protagónico, mientras persiguen algo que trasciende lo estético: una función ostensiblemente ideológica. Son las obras que constituyen lo que con propiedad denominamos la literatura de representación conspicua de la traducción cultural: el tercer nivel. A todo ello se sumaría un cuarto nivel de traducción cultural en literatura, que es el practicado por los traductores profesionales, aunque no siempre con conocimiento de las implicaciones teóricas del caso, en que un texto literario es traducido a otra lengua –y en ello van las traducciones que ya representa– con inclusión de los aspectos trascendentes de la cultura original. ¿Es toda esta fenomenología de niveles intencionales de representación y traslado algo que debe seguir siendo soslayado conceptualmente?

Ahondando en la voluntad traslaticia que caracteriza al sujeto traductor, H. Bhabha (2002) tiene un entendimiento brioso de lo que ocurre con el traductor en la zona de contacto. Dice que ahí la traducción cultural abre un “tercer espacio”, al que denomina hibridación, apto para –transcribo el resumen que hace B. Buden– “la subversión, la transgresión, la blasfemia, la herejía” (Buden, 2006, sin p.). Dice bien Bhabha, pero dentro de un voluntarioso proyecto político que busca desmontar las perversas lógicas de la colonización y la colonialidad del poder en el lugar mismo de las transacciones lingüístico-culturales. Corresponde su programa al *deber ser* de la traducción en zonas conflictivas del contacto, y no a las ocurrencias que suelen dar volumen y espesor a las masivas

transculturaciones que, fuera de proyectos y programas, ocurren en el mundo. En estos casos la norma suele ser la discusión, sí, pero también el aprendizaje y entendimiento del *otro* en su otredad y de *uno* en su unicidad, contraste y desafío. Es lo que acá llamamos el factor traductor, en la medida en que hay un discernimiento de la diferencia, una apreciación de sus valores o peligros y una figuración mental de lo ajeno y lo propio. En esta dinámica –digamos natural– la transculturación pronto adelgaza esos intersticios culturales de deliberación y evaluación, pues lo que hace es incorporar –digamos fagocitar o aun canibalizar– el objeto cultural que le aporta la otredad: incorporado el objeto, la diferencia parece diluirse, por domesticación y uso, entre las culturas. Se cierra, entonces, la brecha abierta por la traducción en la zona de contacto. La diferencia, sin embargo, aún persiste, aunque ya no con el mismo grado de ajenidad. En otras palabras, la transculturación disminuye la diferencia, por absorción y domesticación, y rebaja en algunos grados la alteridad. La hibridación de Bhabha *quiere* mantener dilatado y polémico ese espacio, para deliberar ahí cuestiones urticantes de lo colonial. Y se entiende la razón. Desde esa perspectiva, la hibridez no es, pues, sinónimo de traducción, como Bhabha quiere, sino parte destacada de lo que aquí venimos llamando factor traductor, pero donde deliberadamente el sujeto intencional y demandante mantiene las diferencias en constante ebullición, llevando a masa crítica la discordancia, la insolencia y el grito. Quizá por eso se ha visto que la hibridez cultural de Bhabba es como un lugar sin resolución ni punto de retorno, en que los elementos originales no pueden ser reconstituidos (Hernández, 2005, p. 131).

Para cerrar tentativamente este punto debemos al menos mencionar la compleja bidireccionalidad del factor traductor: el sujeto produce una comprensión imaginaria, polémica o no, del otro para su propio consumo, a la vez que en el mismo acto busca generar un entendimiento de sí en el otro. Esto nos recuerda las formaciones imaginarias del discurso de M. Pêcheux, que ya hemos frecuentado en otras ocasiones, que ahora vienen a cuento porque expresan bien la condición evaluadora del sujeto traductor en el momento previo a su determinación, que acá llamamos voluntad traductora: las imágenes que uno tiene de sí y del otro, las que el otro tiene de sí y de uno, las que uno tiene de las imágenes del otro sobre uno, etc. (Bueno, 2010c, p. 161).

Actualidad de modelos: lo heterogéneo y lo transcultural

Nuestro campo es el de los estudios literarios y culturales. La conjunción es importante, pues se hace cargo de las referencias (interpretantes, traducciones) que van de lo literario a lo cultural y, a larga, a la realidad material que los sustenta. En el campo se

ha experimentado la recepción, no siempre crítica, de una incesante evolución de ideas y sistemas concernientes a cada uno de sus componentes, y aun modos referenciales. Así hemos vivido la elevación triunfal, y en algunos casos la caída del estado de gracia, de algunos paradigmas críticos, entre los que no podemos dejar de mencionar la estilística – que le prestó tal atención al individuo como solo se ha visto después en la crítica del sujeto–, los estructuralismos –ambos, inmanentista y genético, que buscaron formalizar nuestras disciplinas para alinearlas en la esquivada científicidad–, la crítica postmoderna –que ha resquebrajado el ansiado canon del pensamiento mundial por medio de pincharle el globo al universalismo– y, luego, los estudios postcoloniales y, más cerca, los del colonialismo mental (Césaire, 1955) y de la colonialidad del poder (Quijano, 1992) –que buscan desbaratar el efecto colonial en la conciencia de los individuos tanto como en el orden social–. Este breve recuento quiere mostrar que, en nuestros estudios, acá en Latinoamérica, hay categorías y modelos de análisis que no solo han sobrevivido estos contrarios y agrestes vendavales, sino que se han nutrido de ellos, hasta llegar a estos días remozados (traducidos) de actualidad y posibilidades críticas. Y téngase en cuenta que en algún momento a algunos de ellos se los juzgó superados e inadecuados: el canibalismo cultural, la teoría de la dependencia, el teatro del oprimido, la transculturación, la heterogeneidad conflictiva, la ciudad letrada (y la letra de la ciudad, que es la otra línea crítica del libro de Rama) y la hibridación cultural, por ejemplo. *Exempla*: la antropofagia cultural (Oswald de Andrade, 1981) deja de ser proyecto estético para convertirse en categoría crítica socio-cultural cuando el gesto caníbal recupera su ambidiestra mordida y le hinca el diente tanto al patrimonio cultural extranjero como al de los indígenas amazónicos⁸; las relaciones de centro-periferia rompen su anclaje geográfico y refieren a lugares de poder de orden social, político, intelectual –¡las academias!– y aun virtual; el concepto de hibridez cultural de García Canclini (1992) –su habilidad de mostrar el complejo tramado de lo culto, popular, central, periférico o local– recibe de otras latitudes los contenidos de la indignación y el grito, como hemos visto, para asumir acá la posibilidad de una renovada función política. De más envergadura es el salto que da la cultura desde su función adaptativa al medio –natural y cognitivo– y su pulsión de desarrollo individual y colectivo en el medio, a una función francamente política, que busca papel decisorio en el orden social y, por esa vía, en los procesos de la historia. Lo veremos con un poco de calma en lo que sigue.

Estamos viviendo un “giro cultural”, dice Buden en el trabajo ya citado, que pone a la cultura, por sobre la sociedad y aun la política tradicional, en el centro de los debates sobre la vida en democracia y con justicia social. Lo podemos ver con claridad en el modo

como las culturas que algunos llaman minoritarias y subalternas, como las de género, orientación sexual, clase no privilegiada, raza o etnicidad, están no solo tomándole el nombre a lo político, sino incluso sustituyendo sus agendas. Lo vemos también en el modo como una cultura de tolerancia y respeto a la diferencia está resemantizando lo político para hablar de *pertinencia*, más que de corrección. Todo esto pone en un primer plano de importancia el lenguaje crítico que los latinoamericanos hemos venido manejando para referirnos a nuestras propias y necesarias correcciones: cultural, social y democrática. Los aportes de Ortiz, Arguedas, Rama y Cornejo, entre otros –que venían siendo desautorizados, a partir de supuestas desviaciones y menudas inconsistencias, por títulos que en sospechoso gesto desiderativo proclamaban un “después de” o un “más allá de” la ciudad letrada, o la heterogeneidad, o la transculturación– están retornando con fuerza y complejidad, en esta suerte de rebrote de lo cultural, al panorama de los estudios culturales. Incluso M. Millington, quien duda que la transculturación de Ortiz y las extensiones de sus seguidores puedan propiciar “intercambios democráticos”, al argumentar que las transculturaciones no diluyen la heterogeneidad, sino que la incrementan, no hace sino ampliar las dinámicas de la transculturación y señalar tareas (culturales, políticas) pendientes y aun emergentes. En otras palabras, no hace sino enriquecer el campo, a la vez que refrendar conceptos caros al latinoamericanismo: “Se necesita [dice] enfatizar una y otra vez que todas las culturas son *heterogéneas*, potencialmente *contradictorias* (internamente y en sus interrelaciones) y constantemente *en transformación*, aunque sea lentamente. La dominación es a menudo parcial y está apoyada en procesos de *transculturación* que son *recíprocamente*, si no diferencialmente, *transformativos*.” (Millington, 2005, p. 230).⁹ En esta oleada de lo cultural nuestra traducción tiene un lugar privilegiado, no solo por la profusión de las transacciones a que obliga un medio esencialmente heterogéneo, sino también por las desigualdades y situaciones de dominación en las que esos intercambios ocurren. El migrante sin privilegios de nuestro continente es quien mejor actualiza y soporta, en sus necesarios intercambios, las condiciones de heterogeneidad y dependencia a las que refieren las citas y líneas anteriores. Veámoslo con detalle.

Durante los últimos años de su vida, siguiendo una línea coherente de desarrollo de su modelo sobre la heterogeneidad –y no una supuesta derivación errática–, Antonio Cornejo Polar concibió y escribió algunos artículos sobre el sujeto migrante. Sugería en ellos que el sujeto migrante resulta, en palabras nuestras, de la incorporación de la condición heterogénea a la conciencia de un mismo individuo, el migrante, como resultado del acto de migrar. El sujeto, así, es entonces *internamente* (subjektivamente) heterogéneo,

descentrado, oscilante y, de algún modo, plural. Esto es, heterogéneo por excelencia, pues internaliza y sopesa, sin confundirlas, culturas y lenguas en cierto modo antagónicas para decir las acciones que se ajusten a su nueva situación (Bueno, 2004, p. 37).¹⁰

Nótese ahora que esa reflexión interna sobre el sentido y la función de la cultura y lengua ajenas, así como sobre la adecuación de la cultura de uno a la nueva circunstancia, es el equivalente preciso de las deliberaciones de traducción –previas al acto híbrido y a la más consistente transculturación– de la función propia del sujeto de traducción, según lo vamos describiendo aquí. En otras palabras, el sujeto migrante es, por su propia naturaleza, el sujeto propio de nuestro factor traductor, en el instante previo al ejercicio de su voluntad traductora. No lo supo el autor del concepto de sujeto migrante, pues su fallecimiento le hurtó esa década que faltaba para que comenzara a hablarse de la traducción cultural como sustancia de transacciones y, a otro nivel, de análisis en un mundo –liberador, reparador– que ahora tiene a la cultura –más que a la política, el discurso social, o la economía– como fundamento de democracia y justicia social. Atando los dos extremos de esta secuencia, el sujeto migrante es el sujeto traductor por excelencia. Así, Cornejo Polar de algún modo previó, desde su primera heterogeneidad, este campo ahora batiente de los estudios sobre la traducción cultural. Quizá habría llegado a ellos de haber tenido los años suficientes para ahondar en las tribulaciones de su sujeto migrante, y de haber podido completar el libro que se propuso sobre estos debates de la interioridad heterogénea. Su sola intuición, sin embargo, lo devuelve a la palestra de nuestros héroes culturales, y hace que su categoría de base y su versión internalizada recuperen la vigencia que el tiempo, las agendas laterales y alguna poca –y en algún caso tal vez mala– voluntad le escatimaron.

Suma y envío

Quedan, obviamente, no pocas tareas por explicar en este corpus de materiales relativos a la traducción cultural y su relación con las categorías básicas del latinoamericanismo cultural. Por ejemplo, condiciones y categorías como las del anonimato, la autoría, la traducción colectiva, la traducción intencional, la retraducción y la resimbolización. Para dar una señal: tenemos el problema de la autoría frente a patrimonios colectivos sometidos a traducción y transculturación. Sin ir lejos, en ello están la heterogeneidad discursiva estudiada por el mismo Cornejo Polar y la transculturación narrativa de Rama, pues comprenden “traductores” individuales autoconscientes, que asumen autoría en el sentido de propiedad intelectual. Frente a ellas están las traducciones colectivas adscritas al sincretismo: son anónimas y, en general, intuitivas. Trasladan discursos orales o escritos (sin importar si tienen o no autoría) y textualidades materiales

(usos, costumbres, técnicas, modos de producción y consumo) que convengan a sus imaginarios y sistemas de vida, de resistencia o prosperidad. Tenemos, por otro lado, las dinámicas que toda transculturación genera en el ámbito de una heterogeneidad retroalimentada. Por ejemplo, a partir del tratamiento que hace José María Arguedas de la danza de tijeras, en especial en la “La agonía de Rasu Ñiti” (1961), esta pasa de ser un diálogo con las divinidades andinas a ser una alegoría de renacimiento cultural dinámico, frente “al embate del proceso de modernización capitalista.” (Zevallos Aguilar, 1999).

Para concluir este trabajo, que no agota el campo ni mucho menos, a partir de una observación de S. Stockhorst (2010) sobre los *transfer studies* –que investigan lo que es común (continuo) entre culturas o naciones de una misma área cultural, como la europea– podemos ver que nuestra traducción cultural destacaría las discontinuidades de campos culturales de aguda heterogeneidad –de otro modo no habría necesidad de traducir– para que las transculturaciones autoconscientes (las transferencias) afiancen una continuidad estratégica, de relativas estabilidad y paz social (Stockhorst, 2010, p. 19). Dicho esto, nos preguntamos si quizá de toda esta práctica cognoscitiva sobre constitución y disolución de diferencias culturales vaya quedando insinuada la posibilidad de una sistematización del campo. De tal modo que, descontada la diacronía que todo lo complejiza, la heterogeneidad cultural se empeñaría en la discontinuidad a secas; la hibridización (a la García Canclini, en una discontinuidad textualizada; la transculturación, en la búsqueda de la continuidad parcial; y el mestizaje, o el sincretismo, en la continuidad global.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (2006). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Books.
- Andrade, O. de (1981). Manifiesto antropófago. En H. de Campos (selección y prólogo) *Oswald de Andrade. Obra escogida (67-72)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Arguedas, J. M. (1958). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Arguedas, J. M. (1961). La agonía de Rasu-Ñiti (cuento). Recuperado el 25/07/2020: <https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/cuento-sanmarcos/contenido/arguedas.htm>
- Arguedas, J. M. (1965). *El sueño del pongo. Cuento Quechua. Pongoq Mosqoynin. Qatqa runapa willakusqan*. Recuperado de <https://lecturia.org/cuentos-y-relatos/jose-maria-arguedas-sueno-del-pongo/1062/>
- Arguedas, J. M. (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI Editores.

- Bhabha, H. (2002). Cómo entra lo nuevo al mundo. Espacio posmoderno, tiempos poscoloniales y las pruebas de la traducción cultural. En *El lugar de la cultura* (pp. 257-284). Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Benjamin, W. (2002). The Task of the Translator. En *Select Writings. Volume 1 1913-1926* (pp. 253-263). Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press. Fifth printing.
- Buden, B. (2006). Traducción cultural: por qué es importante y por dónde empezar. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/0606/buden/es>
- Bueno, R. (1998). La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 48, 25-37.
- Bueno, R. (2004). Sujeto heterogéneo y migrante. Constitución de una categoría de estudios culturales. En *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana* (pp. 37-57). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.
- Bueno, R. (2010a). *Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria. Volumen reimpresso por Casa de las Américas en 2012, tras merecer el Premio de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada de ese año.
- Bueno, R. (2010b). En defensa de una larga tradición intelectual: los estudios culturales de América Latina. En *Promesa y descontento de la modernidad* (pp. 109-122) op. cit.
- Bueno, R. (2010c). Heterogeneidades migrantes e historia cultural alternativa. En *Promesa y descontento de la modernidad* (pp. 155-171), op. cit.
- Bueno, R. (2010d). Globalización y nueva ecología cultural. En *Promesa y descontento de la modernidad* (pp. 193-210), op. cit.
- Bueno, R. (2011). Mediaciones transculturales: traducciones. En Reis, L. y Figueiredo, E. (Editores). *América Latina: integração e interlocução* (pp. 65-81). Río: 7Letras; Santiago de Chile: USACH.
- Césaire, A. (1955). *Discourse sur le colonialism*. Paris: Présence Africaine.
- Cornejo Polar, A. (1982). *Sobre literatura y crítica literaria latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- De Certeau, M. (1986). *Heterologies: Discourse on the Other*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fanon, F. (2014) *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica. Sexta reimpresión.

- García Canclini, N. (1992) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Geertz, C. (1989). *Antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Hernández, F. (2005). Translation Theory and Translational Architecture. En Hernández, F., Millington, M. y Borden, I. (Eds.). *Transculturation. Cities, Spaces and Architectures in Latin America* (pp. 126-143). Amsterdam – New York: Rodopi.
- Lauer, M. (1990). Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927. En Moraes Belluzzo, A. M. (Ed.). *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina* (pp. 45-65). São Paulo: Memorial: UNESP.
- Menchú, R. (1983) *Me llamo Rigoberta Menchú*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Mignolo, W. (2001). Coloniality of Power and Subalternity. En Ileana Rodríguez (Editor): *The Latin American Subaltern Studies Reader* (pp. 424-444). Duke University Press.
- Mignolo, W. and Schiwy, F. (2003). Transculturation and the Colonial Difference. Double Translation. En Maranhão, T. and Streck, B., Eds. (2003) *The Anthropological Challenge of Intercultural Understanding* (pp.6-28). The University of Arizona Press.
- Millington, M. (2005). Transculturation: Taking Stock. En Hernández, F., Millington, M. y Borden I. (Ed.) *Transculturation. Cities, Spaces and Architectures in Latin America* (pp. 204-231).
- Niranjana, T. (1992). *Siting Translation. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, U. of California Press.
- Oliven, R. (1998). Looking at Money in America. *Critique of Anthropology*, 18, 1, 35-59.
- Ortiz, F. (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. En *Perú Indígena* 13(29): 11-20.
- Rama, A. (1982). *Transculturation narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.
- Rappaport, R. A. (1979). *Ecology, Meaning, and Religion*. Richmond, California: North Atlantic Books.
- Spivak, G. C. (2012). Translation as Culyure. En Spivak, G. C. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge / London: Harvard University Press.
- Stockhorst, S. (2010). Introduction. En Stockhorst, S. (Ed.): *Cultural Transfer Through Translation: The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation* (pp. 1-26). Amsterdam/New York.

Van Maanen, J. (1988). *Tales of the Field: On Writing Ethnography*. Chicago-London: University of Chicago Press.

Zevallos Aguilar, U. J. (1999). La representación de *La danza de las tijeras* de José María Arguedas". Recuperado de *Ciberayllu*.

Referencias

¹ Especialmente en Bueno, 2011.

² No enfatiqué lo suficiente esta materialidad de la cultura (situaciones concretas en torno al sujeto cultural) en mi ensayo del 2011. Por otro lado, no escapa que lo concreto aquí es también de orden económico. Y, como tal, puede –y debe– originar un apartado sobre el factor económico de las traducciones culturales. Después de todo el sujeto situado en la zona de contacto cultural o, más claramente, el migrante que cruza fronteras culturales, no ignora las relaciones de costo-beneficio entrañadas por las posibles incorporaciones culturales y la necesidad de previas traducciones.

³ Un par de aclaraciones necesarias: Las traducciones son, para decirlo en simple, posibilidad y, mejor aún, *traslados* de contenidos y objetos culturales. En cambio, las transculturaciones son la *vida* de esos traslados en sus nuevos contextos. El sincretismo cultural también acoge traslados y recontextualizaciones de contenido –sobre todo estas últimas–, pero como producto de la *convivencia* intercultural más que de una destacada intención transcultural.

⁴ Se habla aquí de las dos concepciones de hibridez (o hibridación –es una función más que un estado) que, conservando sus diferencias, suspenden la transculturación y el sincretismo para mantener latente el contraste de sus componentes culturales: de N. García Canclini (1992) y de H. Bhabha (2002). La primera junta en un mismo discurso, como producto de los disloques de la modernidad, elementos simbólicos de distintas comunidades étnicas, sociales, profesionales..., al impulso de procesos cambiantes tales como la globalización mercantil y comunicacional. La segunda, como veremos luego, se plantea como un espacio intencionalmente irresuelto de traducción y negociaciones, en que comunidades fronterizas, migrantes y subalternas discuten incesantemente su manera de ser y estar en el mundo moderno.

⁵ Dice Mignolo que “colonialidad del poder” es término introducido por Aníbal Quijano (1992), “que es intrínseco a la modernidad y que, por consiguiente, trasciende la colonización y la formación de los estados-nación: es la máquina que reproduce la subalternidad de hoy bajo la forma de una colonialidad global en el tejido social.” (2001 –traducción de RB).

⁶ Pocos son los casos, que yo sepa, en que el antropólogo “traduce” la idiosincrasia de una cultura hegemónica para el servicio o consumo de una cultura no hegemónica. Uno de ellos es del antropólogo brasileño Ruben Oliven quien, en “Looking at Money in America” (1998), estudia como tribu a los estadounidenses en su relación con el dinero. Nos hemos ocupado de este asunto dentro de las rupturas epistemológicas que caracterizan a los estudios culturales, 2010b, p. 113s.

⁷ Al respecto, al tocar el sector de las traducciones culturales que acá asimilamos a la simbiosis cultural, dice Stefanie Stockhorst: “transfer studies employ a comprehensive concept of culture which includes both [:] *objects* no matter what category, and *immaterial artefacts* such as thoughts and discourses.” (2010, p. 20; énfasis de RB).


⁸ Caso de la película de Nelson Pereira dos Santos *Como Era Gostoso o Meu Francês*, 1971.

⁹ La traducción y los énfasis son míos, salvo en “recíprocamente”, enfatizado por el autor.

¹⁰ En este ensayo desarrollo la sugerida heterogeneidad interna del migrante

Fecha de recepción: 08 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre 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.



Interrupciones e interferencias multiespecie. La redistribución de la agencia en algunas prácticas artísticas contemporáneas

Multispecies interruptions and interferences. The redistribution of agency in contemporary artistic practices

Resumen

Desde el punto de vista de la filosofía contemporánea, la noción de agencia ha servido tanto como indicio del punto de anclaje de la noción de lo humano en un proyecto antropológico que lo tiene como fundamento, como así también, y más recientemente, como operador de una renovación de los lenguajes de la relacionalidad inherente a los modos de existencia que pueblan la tierra. En este último sentido, los modos de existencia colaborativos han pasado al primer plano tanto en las consideraciones acerca de lo que existe en general (perspectiva ontológica), como en las prácticas artísticas en particular, sobre todo en cuanto estas se abocan a subrayar, imaginar y/o impugnar las relaciones entre lo humano y lo no humano en el contexto explícito de preocupaciones ligadas a la emergencia ambiental. Nuestro objetivo es revisar algunos dispositivos estéticos producidos en el contexto latinoamericano que, interesados por configurar mundos que incluyan lo viviente, suelen proponer o suponer alguna noción de "naturaleza". Las vacilaciones entre diferentes conceptos de lo natural (ya sea en sus versiones totalizantes, ya sea en sus alternativas específicas) será la oportunidad para mapear una zona de tensiones actual en torno a la forma en que lo viviente se incrusta, inserta, interfiere o interrumpe un cierto modo antropocéntrico de concebir la relación arte/artificio/naturaleza.

Palabras clave: materialismo posthumano; naturaleza; configuración multiespecífica

Abstract

From the point of view of contemporary philosophy, the notion of agency has served both as an indication of the anchoring point of the notion of the human in an anthropological project that has it as its foundation, and also, more recently, as an operator of a renewal of the languages of relationality inherent to the modes of existence that inhabit the earth. In the latter sense, collaborative modes of existence have come to the fore not only in the elaborations on what exists in general (ontological perspective) but also in artistic practices in particular, especially insofar as they are focused on underlining, imagining and/or contesting the relations between the human and the non-human in the explicit context of

environmental emergence anxieties. Our aim is to review some aesthetic devices produced in the Latin American context which, concerned with the configuration of worlds that include the living, often advance or assume a certain notion of "nature". This hesitancy between different concepts of the natural (either in its totalising versions or in its specific alternatives) provides an opportunity to map a zone of current tensions regarding the way in which the living is embedded, inserted, interferes with or interrupts a particular anthropocentric manner in which the art/artifice/nature relationship is conceived.

Keywords: posthuman materialism; nature; multispecific configuration

La noción de agencia ha servido de indicio y de punto de anclaje de la noción de lo humano en un proyecto antropológico que lo tiene como fundamento. Pero más recientemente, la agencia ha funcionado como operador de una renovación de los lenguajes de la relacionalidad inherente a los modos de existencia que pueblan la tierra. En este último sentido, los modos de existencia colaborativos han pasado al primer plano tanto en las consideraciones filosóficas acerca de lo que existe en general (perspectiva ontológica), como en prácticas artísticas particulares, sobre todo en aquellas que se abocan a subrayar, imaginar y/o impugnar las relaciones entre lo humano y lo no humano en el contexto explícito de preocupaciones ligadas a la emergencia ambiental. Nuestro objetivo es revisar algunos dispositivos estéticos producidos en el contexto latinoamericano que, interesados por configurar mundos que incluyan lo viviente, suelen proponer, o suponer implícitamente, alguna noción de "naturaleza". Las vacilaciones entre diferentes conceptos de lo *natural* (ya sea en sus versiones totalizantes, ya sea en sus alternativas específicas) serán la oportunidad para mapear una zona de tensiones actual en torno a la forma en que lo viviente se incrusta, inserta, interfiere o interrumpe, un cierto modo antropocéntrico de concebir la relación arte/artificio/naturaleza.

En este contexto problemático, la preocupación por la forma en que los mundos son configurados se ha convertido en un lugar común. Un lugar común en el sentido de un tópico, pero también en el de un encuentro insoslayable. Este lugar común es abierto como plano particular a partir de una transvaloración de lo que al menos hasta la primera mitad del siglo XX se consideró la capacidad de actuar, y más precisamente de configurar. Para nuestro sentido común contemporáneo no es ya el buen sentido (simbólico y simbolizante) lo mejor repartido del mundo, sino una agencia semiótica y configurante, que no nos arriesgamos a negarle siquiera a la piedra. Quizás, como fabula Ursula Le Guin (referencia ineludible de Haraway y Despret) en "El autor de las semillas de acacia y otros extractos

del diario de la Sociedad de Zoolingüistas” en boca del presidente de la sociedad: “aparecerá la figura del geolingüista, que, ignorando, casi despreciando, el delicado tránsito hacia la lírica del líquen, querrá aprehender lenguajes todavía menos comunicativos, todavía más pasivos, enteramente atemporales: la fría y volcánica poesía de las rocas, cada una de las cuales será una palabra lanzada por la tierra desde tiempos inmemoriales, en la inmensa soledad, inmensa confraternidad del cosmos” (Le Guin, 1976 cit. en Haraway 2019b, p.194).

La manera en que el arte ha tomado la interrogación acerca de lo viviente y sus formas de diversificarse, emitiendo signos e imágenes se traduce con frecuencia en un esfuerzo por diseñar dispositivos estéticos que habiliten en su interior una reconstitución de la naturaleza, quizás como modo de asumir la tarea de construir memoria en *un* mundo amenazado. Es así que algunas prácticas artísticas y de pensamiento contemporáneas no pueden pensarse por fuera de la construcción de estos dispositivos que buscan evidenciar esa horizontalidad clara y distinta en los discursos, pero a menudo esquiva en prácticas aún demasiado atravesadas por una distribución material de la potencia de actuar jerarquizada y jerarquizante. O quizás, para decirlo de otro modo, hacen del asunto de la horizontalidad naturaleza-cultura un *tema*, pero reproducen, en su tratamiento de los materiales, la jerarquía de las ideas de representación o ilustración antropocéntricas que buscan discutir.

La pregunta que atraviesa este escrito es nada menos que la de los modos en que el concepto de naturaleza está siendo pensado (o supuesto) en esas re-constituciones y si ello permite o no imaginar modos de existencia colaborativa interespecie que no reproduzcan aquella separación entre naturaleza y cultura que desde hace varios años y desde diversas disciplinas se ha diagnosticado como problemática o, sencillamente, ya caduca y, como tal, irrelevante para pensar y actuar en el presente¹. Así pues, intentaremos pensar aquí el lugar que la materia viviente tiene en ciertas manifestaciones artísticas contemporáneas que incluyen la actividad de seres vivos más-que-humanos², bajo la hipótesis de que allí se evidencian algunas de las oscilaciones en torno al concepto de naturaleza que atraviesan los debates contemporáneos, materialistas y posthumanos.

Interferencias mundanas

En el clásico libro del etólogo Jakob von Uexküll, *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres* (2016), se desarrolla la tesis de que los mundos que nos rodean, los llamados *mundos circundantes* (*Umwelten*) no son en absoluto uno y no son únicamente humanos. Los aparatos de percepción de los animales deben leerse en

la teoría de von Uexküll como complejos semiótico-agenciales, una densa red de signos emitidos e interpretados que permiten definir acciones: percibir es otorgar significaciones y eso hace de los animales sujetos otorgadores de significado dentro de su mundo vivido espacio-temporalmente de modo específico (von Uexküll, 2016, p.35 y p.77). No se trata únicamente de refutar la vieja idea cartesiana que leería en los animales la lógica de la máquina. Antes bien, se trata de pensar la especificidad semiótica involucrada en cada uno de esos mundos monstruosos que fascinan al etólogo, como configuraciones de mundos específicos y fuertemente diversos. Además, desde esta tesis, sería más difícil asentir a la separación cualitativa entre los mundos circundantes (atribuidos a los seres no humanos) y el mundo (*Welt*, que solo los humanos seríamos capaces de configurar) Ya en este siglo, estas ideas han sido retomadas críticamente por Vinciane Despret, quien desarrolla una teoría del *Umwelt* que va más allá de la explicación de la descripción de las conductas animales instintivas y previsible detectables en experimentaciones de laboratorio que se limitan a investigar las rutinas ineludibles de animales más o menos simples, y busca pensar las situaciones de mutua significación del ambiente, la “porosidad de los mundos y la flexibilidad de quienes los pueblan” (Despret, 2016, p.179), como las situaciones de domesticación o de cría. De esta forma, las especificidades semióticas involucradas en las configuraciones de mundos no son estancas, y se producen en una coexistencia de fronteras permeables y cambiantes que permiten una “asociación entre mundos asociados” (p.180). Cada *Umwelt* está conectado parcialmente con otros y su coexistencia metamorfosea a los seres que son su expresión (p.181). En esta línea se ubican las investigaciones de Baptiste Morizot, para quien las capacidades semióticas de los animales están siempre vinculadas a la relacionalidad y el encuentro: a través de una investigación sobre el dispositivo animal del rastreo, Morizot propone una especie de teoría de la conversación interespecies donde no se trata ya de ser otorgador de significados dentro de un mundo propio y aislado, sino de un arte de la atención, un arte de investigar sobre el arte de habitar de los demás vivientes, “centrar la atención no sobre los seres sino sobre las relaciones” (Morizot, 2020, p.24). De esta forma, el (re)aprendizaje del arte animal del rastreo permitiría no solo asumir la existencia de mundos perceptivos y efectuales diversos sino, sobre todo, la posibilidad (o necesidad) de la comunicación difícil, pero imprescindible entre ellos.

Como señala Kohn (2021) retomando la teoría peirciana para plantear una semiosis de lo viviente, cada sí-mismo³ puede considerarse tanto un producto como un nuevo punto de partida de la semiosis, comprendiendo que existe un “proceso continuo de producción e interpretación de signos que captura cada vez más detalladamente algo sobre el mundo

y que paulatinamente va orientando a un ser interpretante” hacia dicho mundo, configurándolo en este mismo proceso (pp. 47-48).

Si leemos esta especificidad en la línea que abre Agamben en *Lo abierto* encontramos no pocas resonancias con los problemas que atraviesan las prácticas artísticas desde las primeras vanguardias. Agamben subraya que

las investigaciones de Uexküll sobre el ambiente animal son contemporáneas tanto de la física cuántica como de las vanguardias artísticas. Como estas, sus investigaciones expresan el abandono sin reservas de toda perspectiva antropocéntrica en las ciencias de la vida y la radical deshumanización de la imagen de la naturaleza. (Agamben, 2006, p.79)

¿Qué significa este abandono sin reservas de toda perspectiva antropocéntrica? Para comenzar a desbrozar esta idea, es necesario volver a pensar la tarea de configuración que toda agencia implica. La figuración (y más aún la figuración-con) implica una tarea imaginaria que no siempre puede resumirse en la respuesta a estímulos o la satisfacción de necesidades: modos en que se ha pensado tradicionalmente la agencia en lo viviente no humano, y como la siguió pensando von Uexküll a pesar de todo. Figurar es emitir e interpretar una serie de signos cuyo sentido (y exceso) requiere de un desborde de lo individual y lo específico sobre una trama de lazos simpoiéticos interespecies. Sin embargo, no siempre la configuración significó esto.

Con-figurar es hacer mundo, reza el famoso *dictum* heideggeriano, pero la configuración implica una imaginación hibridada, cruzada que no siempre fue tenida en cuenta. En *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, Heidegger otorga esta facultad de forma exclusiva al *Dasein* señalando para las otras formas de existencia otros modos de relación/no relación con el mundo: el animal es pobre de mundo y la piedra es sin mundo. Dicha atribución a lo humano de la capacidad de configurar mundos, independientemente de que Heidegger señale que no supone una jerarquía con respecto a las otras formas de existencia, sí implica una especificidad basada en grados de acceso diferencial a lo que hay y una respuesta determinada respecto de lo que significa el mundo y la posibilidad de acceder y determinar la vida. Desde el marco fenomenológico en el que Heidegger piensa, es la pregunta por la posibilidad de acceder desde una especie de conciencia intencional a los mundos perceptivos diversos de los que hablaba von Uexküll lo que, en un mismo gesto, le permite suponer que parte de una perspectiva no antropocéntrica y definir el mundo como “lo ente respectivamente accesible y lo entre tratable” (Heidegger, 2007, p.247) desde un criterio humano. En el máximo respeto por la

diferencia de estructuras perceptivas, Heidegger parece reintroducir la medida del hombre, porque es en comparación con él que puede determinarse la “pobreza de mundo” del animal, ese paradójico tener y no tener mundo, incluso aunque esto no implique “una tasación ni valoración en cuanto a perfección e imperfección” (p.243). El sentido de esta carencia está dado por un mundo no animal desde el que se lo juzga y que es lo que garantiza una cierta teleología antropocéntrica (Derrida, 1989, p.88) y excepcionalista. Encontramos aquí una ambigüedad máxima, como señala Agamben, entre la defensa de un abismo insalvable entre animales y hombres para evitar el antropomorfismo y una cierta comunidad entre el aturdimiento animal (*Benommenheit*) –el estar atrapado por el medio– y el tedio humano (*Langeweile*) –la tonalidad emotiva necesaria para que el ente se muestre al *Dasein* en su total indiferencia–. Si el *Dasein aburrido* es “entregado a algo que se le niega”, y el animal en el aturdimiento es “expuesto a un no-revelado”, ambos están expuestos a un cierre. En esa comunidad de los abiertos a un cierre es donde Heidegger funda el pasaje, la antropogénesis, la separación de lo viviente que otorga de forma exclusiva la capacidad de configurar al humano. El tedio, así, es el encargado de operar el pasaje de la pobreza de mundo animal a la configuración de mundo humana y de hacer devenir *Dasein* al ser vivo-hombre (Agamben, 2006, pp. 83-92). Es por ello que, en el caso de Heidegger que funciona aquí como paradigma, no se trata de respetar desde el discurso metafísico los diversos modos de configuración del mundo (podríamos decir, la existencia de muchos mundos en el mundo) con ejercicios semiótico-efectuales específicos e inconmensurables, y de dejar al arte y a los profetas la tarea de encontrar alguna forma de diplomacia con ellos, sino de un discurso que hace de la posibilidad de la configuración de mundo una prerrogativa exclusivamente humana y, en las críticas que le formulan Derrida y Agamben, esto implica que el otorgamiento de “mundos específicos y fuertemente diversos” a los animales⁴ es precisamente el lugar teórico en el que se reproduce la lógica excepcionalista. Es por ello que, a pesar del sentido común actual que otorga agencialidad hasta a las piedras, continúa siendo necesario pensar las posibilidades de la configuración y el modo en que esta ha sido distribuida.

Ya en las discusiones de este siglo, la configuración no se reduce necesariamente a un trabajo consciente o simbólico, sino que excede las *facultades* individuales, empujando a quienes figuran a la cohabitación, la coexistencia, la colaboración y/o el conflicto; es decir, fuerza a la imaginación mediante una co-acción no exenta de coacción en la medida en que no depende de una sola voluntad o un objetivo en común. Este trabajo imaginativo implica, como afirma Haraway, diversas formas del devenir-con otrxs y diversos modos de responder y responsabilizarse por otrxs, por su vida, pero también por su muerte.

El arte contemporáneo ha abrazado esta causa en muchas de sus manifestaciones, a través de una lectura atenta de las teorías contemporáneas acerca de los complejos agenciales y de la generación de dispositivos que den cuenta de estas formas de colaboración, ya sea a través de una escenificación de la teoría misma o de sus consecuencias materiales. En este último sentido, quizás las formas más interesantes de la figuración se encuentren en aquellas prácticas artísticas que, lejos de la pretensión de fundar un (viejo) nuevo núcleo de equilibrio armónico, generen un dispositivo técnico donde diferentes y divergentes formas de *sensoria* se encuentren. Una suerte, quizás, de laboratorio de experimentación sensible.

Si la palabra “mundo” todavía nos convoca, como por ejemplo propone Latour (2017, p.50), es porque debe entenderse con un sentido verbal antes que sustantivo. Los mundos que hacen ruido a nuestro alrededor, lo hacen porque se sostienen no solo sobre una multiplicidad de existentes sino ante todo en “las maneras que tienen de existir” que, a su vez, implican una serie de prácticas diversas. Tomando distancia del constructivismo social que a menudo le sigue siendo atribuido, Latour señala (ya desde hace decenas de años) que el hecho de que el mundo sea algo que se construye no implica que sea menos real, sino el modo justo en que es posible captar cómo es construido a través de una extensa red de agencias que hacen existir lo que es tal como es (2001, esp. 319-350). En este sentido, es importante indicar que en la medida en que la construcción no puede escindirse categorialmente de los hechos (empíricos, por llamarlos con los términos que la filosofía ha cristalizado), la noción de “naturaleza” deja de ser el reducto en donde deben colocarse todos aquellos seres intocables por la acción humana, del mismo modo en que su pareja oposicional (la noción de “cultura”) no puede considerarse el único polo de la acción sujeta a variación, deliberación, decisión. Así pues, si hemos de inquirir en el modo en que la “naturaleza” está en condiciones de hacer (y de configurar, podríamos decir siguiendo nuestra línea argumental), no podemos eludir el hecho de que también es algo que puede hacerse. Para pensar exactamente este tipo de relación entre modos de existencias, nunca unidireccional, siempre simpoiética, tramada, mezclada, Haraway acuña el término *worlding* a partir de la idea de otra-mundialización que propone Preciado (Haraway, 2008, p.3). Como señalan Palmer y Hunter, se trata de un sintagma nominal que transforma el mundo, antes considerado como un ser (ente), en un hacer, gerundio o generativo que permite pensar la mezcla particular semiótico-material que borrona los límites entre sujeto y entorno (2018) que, según vimos, sigue presente en la versión heideggeriana de la configuración de mundos. En la edición española de *Seguir con el problema* (2019b), Helen Torres decide traducir el término *worlding* por *configuración de*

mundos. Esta torsión con-figurativa resulta útil aquí porque nos permite imaginar un relato no fenomenológico para explicar la noción de configuración y también de mundo (Haraway, 2019b, p. 254 nota 10).

Interrumpir lo natural

Si quisiéramos construir una genealogía del arte como actividad multiespecie deberíamos remontarnos mucho tiempo atrás, a los orígenes de unas prácticas artísticas muy alejadas temporalmente del giro materialista contemporáneo. Materialmente podemos afirmar que siempre hubo “colaboración” multiespecie, porque desde siempre las otras especies han sido el soporte material a través del cual el arte se hace. Desde los pigmentos para las pinturas, hasta los pelos de los pinceles, las cuerdas de tripa, los huesos, las pieles, los trozos de árbol y ramas, podríamos afirmar que la materialidad requerida para la representación artística implica una larga lista de *colaboraciones* (cfr. Aloï, 2015, p.5). A su vez, una cierta presencia “literal” de los animales y las plantas en la galería también ha ido ganando terreno en el arte contemporáneo, desde los casi un millón de animales muertos “para que la obra de Damien Hirst viva” (Golstein, 2017), hasta los diversos ejercicios de domesticación de sistemas de raíces de Diana Scherer (2020): los cuerpos animales y vegetales están hoy presentes en el arte *en persona*. Sin embargo, más allá de esta participación de los cuerpos ya muertos como materia modelable, también existe una larga historia de colaboración en otro sentido. Las prácticas artísticas siempre han lidiado con la reacción-acción de esa materia orgánica en el trabajo creativo. Esa agencia se ve involucrada en el trabajo imaginativo, por ejemplo, a través de la mimesis de procedimientos vegetales y animales, y de la experimentación de lo que podríamos llamar un perspectivismo, que otorga una cierta posición subjetiva y semiótica a la materia con la que se trabaja. Aun bajo principios humanistas, el arte siempre estuvo interesado en imaginar formas de ver y sentir no humanas. Pero a la luz de ciertas teorías contemporáneas, como el giro materialista y las discusiones en torno al posthumanismo, el arte puede plantear una opción no antropocentrada a partir de la generación de artefactos o dispositivos colaborativos cuya operatividad se encuentra cercana a lo que Barad llama *intracción* en el marco de su propuesta de un “realismo agencial”. Este concepto toma la crítica al concepto de individuo, operada tanto en la biología como en la filosofía, para pensar los problemas performáticos de la relación entre cuerpos y materias:

En la reconceptualización de la materialidad que hace el realismo agencial, la materia es agentiva e intra-activa. ...El dinamismo de la materia es generativo no sólo en el sentido de traer cosas nuevas al mundo, sino en el sentido de hacer surgir

nuevos mundos, de participar en una reconfiguración continua del mundo. Los cuerpos no se limitan a ocupar su lugar en el mundo. No se limitan a situarse o localizarse en ambientes concretos. Más bien, los "ambientes" y los "cuerpos" se co-constituyen de forma intra-activa. Los cuerpos ("humanos", "ambientales" o de otro tipo) son "partes" integrales o reconfiguraciones dinámicas de lo que es. (Barad, 2007, p.170)

Se trata, entonces, de tomar como punto de partida una agencialidad producida en el entrelazo material: no una interacción entre dos o más cosas que entran en relación, sino una relación que es ya interna, que no se agrega a los cuerpos, sino que los hace existir como tales. Una relación que a su vez siempre se trama con dispositivos, artefactos, aparatos que lejos de mediar limpiamente como puentes etéreos, complican e introducen por su cuenta un ruido propio. Barad insiste en que los dispositivos son ellos mismos también materialidades y sentidos puestos en relación. Antes que máquinas entendidas bajo la lógica del objeto o del útil, los dispositivos son prácticas. (Barad, 2007, pp. 145-146). Desde esta perspectiva, lo que hay solo existe en el corte de un particular encuentro intra-activo que involucra tanto sentidos como materialidades. La relacionalidad llevada a su tensión máxima, bajo las formas complejas de individuación capaces de hacer existir una co-acción proveniente de una agencia distribuida, suele durar lo que un relámpago, esa chispa emergente de una fricción a veces feliz y a veces dolorosa que ilumina, incendia y desaparece. En este sentido, no podemos dejar de escuchar los señalamientos de Isabelle Stengers cuando, refiriéndose a la relación de los seres humanos con Gaia⁵, habla de una intrusión y rechaza la idea de pertenencia, toda vez que "ya no nos enfrentamos con una naturaleza salvaje y amenazadora, ni con una naturaleza frágil, que hay que proteger, ni con una naturaleza que se puede explotar a voluntad" (Stengers, 2017, p.42). Antes bien, Gaia (lo que a veces es nombrado como naturaleza) "hace existir en el seno de nuestras vidas una incógnita" (p.43). Creemos que algunas prácticas artísticas ponen esa incógnita de manifiesto sin la necesidad de clausurarla con una respuesta fácil y tranquilizadora.

En ese sentido, el arte, en colaboración con otras prácticas, puede ayudar a comprender lo que, siguiendo a Beth Dempster, Haraway llama *simpoiesis*, entendida como un generar-con, "una palabra para configurar mundos de manera conjunta, en compañía" (Haraway, 2019a, p.99). Si la biología había comenzado a alejarse de la idea de que existen entidades individuales, preexistentes y delimitadas cuyas relaciones eran pensadas en términos de competencia o cooperación, y a pensar la *simbiosis* en términos de sistemas autopoiéticos (Varela, 2016), a partir de los desarrollos de Margulis es posible, nos dice Haraway, pensar la relación agencial entre lo existente en términos de *simpoiesis*:

una actividad en permanente modificación y sin límites espacio-temporales claros (Haraway, 2019b, pp. 102-103). Vemos entonces cómo, la vieja noción de *poiesis*, que designaba la actividad ontológica fundamental de pasaje del no ser al ser (Platón, *Banquete*, 205b 8 ss.), y que se convirtió en la prerrogativa particular del arte, permite ahora pensar justamente ese tipo de acción relacional de todo lo existente, ya no en términos de unidades individuales anteriores que se encuentran en un exterior a ellos e interactúan en segunda instancia, sino en términos de esos complejos ensamblajes simbiótico-materiales que la biología llama holobiontes. La *poiesis*, esa forma de hacer que para Aristóteles distinguía una de las formas de actuar exclusivamente humanas (*Ética Nicomaquea*, IV, 11, 40b), se vuelve una prerrogativa de lo existente anterior incluso a su eventual arbitraria división conceptual individuo actuante/medio de interacción, un hacer-con que en su actividad hace y deshace (configura) las formas y las materias de lo que existe.

Interferencias simpoiéticas en el museo: del diorama al dispositivo

Así, desde este punto de vista, lo que puede resultar interesante es analizar de qué manera se conjugan esas diferentes agencias puestas en juego dentro de un determinado dispositivo o práctica artística particular. Consideramos que es posible delimitar al menos tres momentos del compromiso de las prácticas artísticas con las configuraciones imaginarias de lo “natural”.

Por un lado, la idea de que una reconstitución de lo así llamado natural se determina a través de una disposición que podríamos pensar bajo la lógica del diorama, donde tanto lo vegetal como lo animal convocados en el dispositivo artístico aparecen como soporte simbólico de determinadas cargas referenciales. Como recupera Haraway en *Primate Visions*, los dioramas fueron la forma en que en los inicios del siglo XX algunos científicos pretendieron preservar la “naturaleza” en su pureza, disponiéndola en los museos mediante técnicas taxidermistas. En este sentido, los dioramas funcionan como “máquinas del tiempo” preparadas para la mirada del espectador (la interacción entre el cuerpo del espectador y el de la obra estaba radicalmente prohibido en estos espacios) y la “naturaleza” allí escenificada apunta a trasladarnos al momento originario en que naturaleza y cultura no se hallan separadas, una suerte de encarnación del encuentro (ya para siempre perdido) entre lo humano y lo no humano natural. (Haraway, 1989, pp. 27-29). Bajo esta lógica, el diorama constituye un dispositivo que permite echar una mirada a la “naturaleza”, si bien el hecho de que esta naturaleza carezca de vida (y por lo tanto sea de índole atemporal), la transfigura simultáneamente en altar sagrado, escenario y jardín edénico (p. 29); un sitio donde mediante la mirada el hombre puede “reencontrarse” con su

atávico pasado, pretendidamente inmóvil y siempre igual a sí mismo. Un ejercicio que trasplanta al Museo de Ciencia Natural lo que el siglo XVIII había construido para el arte en términos de distancia estética requerida para el espectador. Haraway enfatiza el carácter eminentemente narrativo de este dispositivo integrándolo a la historia natural, algo que significa al menos dos cosas. Por una parte, el carácter construido de esa “naturaleza” que se captura (ya sea mediante imágenes fotográficas que sirven para recrear la escenografía, ya se trate de los animales mismos, embalsamados; como se sabe, las plantas no pueden ser embalsamadas y además su color permite que cualquiera de ellas pueda ser reemplazada por otra parecida, incluso de plástico), se moviliza a la institución museística y se construye como grupos que habitan determinados hábitats (*habitat groups*, p.29). Pero, por otra parte, también se integra a la historia natural en la medida en que resulta una fábula que pretende ser leída a simple vista en el libro de la naturaleza. Esto es lo que hace tan importante al órgano visual: todos los seres involucrados, señala Haraway, son actores en una obra teatral moral que se representa sobre el escenario de la naturaleza (*habitat groups*, p.29). La moral se introduce en la medida en que el ojo del espectador es invitado a entrar y luego queda atrapado dentro del diorama, recreando el momento tan ansiado como perdido del encuentro originario, la comunión naturaleza-humano que no debe olvidarse y que solo puede ser recordada si se la inserta en este dispositivo cuya máxima pretensión es hacer posible la visión sin mediaciones. La contradicción performativa que el diorama supone (la recreación de una naturaleza-sin-humanos que ya no existe mediante la supresión de todo indicio de lo viviente, la posibilidad del acceso in-mediató a un pasado que trasciende las barreras evolutivas) logra su objetivo finalmente: se trata de una relación moral porque hace posible la “visión espiritual” que contempla la *esencia* de la vida posibilitada por la muerte y la re-presentación literal (p.30). El papel de eslabón perdido entre el Museo Natural dioramático y el Museo de Arte Contemporáneo quizás podría cumplirlo satisfactoriamente la serie de Damien Hirst “Historia Natural” cuya obra más comentada sea probablemente “La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo” (1991), donde un tiburón conservado en formaldehído podría inscribirse imaginariamente en la tradición taxidermista, ahora mediada por la borradura contextual y la singularización característica de la caja blanca de la galería moderna.

El arte ha colaborado con y ha crecido al calor de esa construcción de los dispositivos visuales como espectáculos para el ejercicio de fruición y/o sublimación de una naturaleza concebida como una totalidad que incluso en su absoluto poder puede ser atrapada en una conceptualización y en un dominio material total a través de lo que

podríamos llamar una “naturaleza muerta”. Sin embargo, y como segunda perspectiva respecto de la relación entre arte y vivientes que querríamos reseñar, también encontramos un uso más reciente de animales o seres vivos en las obras de arte que se hacen eco de aquella construcción de la naturaleza como un capital –simbólico y material, como dice Shukin (2009) a propósito de los animales– extraíble y gozable. Un caso paradigmático de este tipo de uso de entes vivientes en un dispositivo artístico lo constituye la obra de Joseph Beuys *I like America and America likes me* (1974). En esa performance, el artista interactuó durante tres días con un coyote, encerrados ambos en el dispositivo visual de la galería. La performance ha sido ampliamente leída sobre la matriz simbólica de la crítica descolonial que parece proponer, a partir de la problematización del suelo como territorio y de los vivientes que representan efectivamente un territorio. El artista llega a la galería sin tocar suelo “norteamericano” e interactúa con lo que considera el símbolo de la norteamericanidad anterior a la conquista: el coyote, *trickster* arquetípico de las comunidades indígenas de América del Norte. Lo “natural” cumple aquí un rol novedoso en términos performáticos (el animal “salvaje” está vivo dentro de la galería y Beuys debe establecer con él algún tipo de diplomacia para poder sobrevivir a la experiencia), pero en términos conceptuales, lo “natural” no deja de tener un rol clásico: traer un fragmento de lo “natural” tiene como objetivo último formular una pregunta relevante para el nosotros humano que conforma el público del museo.

Por último, a partir de la extenuación de este tipo de prácticas que aquí consideramos bajo el orden de lo simbólico, comienza a aparecer con bastante frecuencia otro tipo de abordaje quizás más interesante desde el punto de vista conceptual en la medida en que plantea una problematización de lo “natural”. En este tipo de abordaje, se convoca a los así llamados entes naturales con sus propias agencias, para que formen parte de la obra de arte, para que participen del proceso poético, podríamos decir. Una de las cuestiones que aparecen como fundamentales en torno a la problematización de esos complejos agenciales biogenéticos es la capacidad de emitir signos e imágenes. Las prácticas artísticas, entonces, suponen estudiar e investigar cuáles son las especificidades de la emisión de signos e imágenes de cada uno de los complejos agenciales que serán involucrados en la obra. Este foco puesto en la perspectiva de las agencias colaboradoras, habilita una diversificación de esa idea de lo natural o de la naturaleza que, de otro modo, quedaría planteada de una forma demasiado abstracta porque se refiere a una totalidad unificada, a todo aquello que cae del otro lado de las fronteras del mundo humano.

La diferencia fundamental entre la lógica visual del diorama y esta trama colaborativa tendría como primer aspecto el intento de especificar cuál es la agencia

particular involucrada cuando se convoca a un ser viviente no humano dentro de una obra de arte. Contra la lógica que ubicaría especular y espectacularmente a todo lo no-humano como paisaje natural, y cuyo sentido último sería dar cuenta de lo humano; estas prácticas podrían complejizar y tensar al punto de volver irrelevante la idea misma de una naturaleza unificada. Cuando observamos, por ejemplo, los ejercicios biomiméticos de Virginia Buitrón, en los que la larva de mosca que se mueve sobre la hoja de papel dibuja un motivo que la artista copia, difícilmente podemos recuperar en el gesto una idea general de lo natural. Allí, nos encontramos ante una lógica gestual muy específica que la artista intenta recuperar: se trata de un gesto imaginario que asume la agencialidad de las larvas antes que plantear una deriva simbólica que ponga a la larva en algún rol antropomimético. La larva emite signos e interpreta el mundo al que la artista la convoca (un piso de baldosas al aire libre), en un quiasmo intermundano donde se conversa a través de los trazos sobre materiales que no son ni totalmente humanos ni totalmente larvísticos. La mirada de la cámara que sigue el paseo de ambas es trabajada no como la puesta en paralelo de dos mundos escindidos sino como un dispositivo que permite seguir una huella trazándola, sin que se decida realmente quién copia a quién.

Se trata entonces de subrayar que la diversificación de los vivientes tiende a complejizar el dispositivo artístico dado que supone no solamente la emisión de imágenes y signos, sino también la manera en que esas imágenes y signos de diversa procedencia pueden comenzar a jugar de un modo no planificado por la artista, en el sentido de que la obra se abre a la contingencia y a la intracción de temporalidades: la larva, la mano humana, la mirada de la cámara, las posibilidades que los dispositivos de reproducción permiten a la hora de reproducir las imágenes (incrementar o reducir la velocidad). Lo que se disputa en estos abordajes, creemos, es el concepto de naturaleza, pensada ya no como un todo armónico sino como el ámbito de cruce de agencias con temporalidades, intereses y espacios propios.

Podríamos decir que cada vez que convocamos el concepto de naturaleza, antes que facilitar algún tipo de comprensión respecto de la referencia que se quiere aludir, convocamos su contracara. Si el concepto de naturaleza es inteligible únicamente en su articulación con el concepto de cultura (Latour, 2017), difícilmente podemos salir de los esquemas hermenéuticos delimitados por los estudios culturalistas a través de un llamado abstracto a la naturaleza como vida teleológicamente orientada al sostenimiento de sí misma. Y, sin embargo, lo que parece abundar en ella es el derroche, el gasto que no produce una utilidad sino derivas posibles que eventualmente producirán efectos, modos de vivir y modos de morir que proliferan sin jerarquías incluso si ordenada o sucesivamente.

Quizás un concepto más adecuado para pensar esos modos de vivir y de morir, para lo que a menudo imaginamos bajo el rótulo de lo natural, sea el de naturotécnica, tal como es utilizado, por ejemplo, por Donna Haraway: algo que desde siempre es un complejo ensamblaje de intervenciones, colaboraciones, disposiciones y acciones humanas y no humanas. Contra la noción más abstracta de naturaleza, que aparece como biocentrista, podría pensarse una problematización que, sin eliminarla (después de todo resulta imposible prescindir de algún tipo de noción de lo natural, incluso en nuestro lenguaje corriente, y la naturaleza parece ser una de esas cosas imposibles “que no podemos *no desear*” Haraway, 2019a, p.30), nos permita señalar que eso que llamamos “naturaleza” necesita ser pensado a partir del modo en que puede ser configurada, producida.

Lo que parece más interesante dentro de ciertas prácticas artísticas que tienen un gran impacto en cuanto a su problematización de la *aisthesis*, reside en su potencia para poner en primer plano que la naturaleza está profundamente escandida por hiatos, pero de modo tal que no impera en ella una lógica solipsista sino que existe la posibilidad de construir continuidades (y, por lo mismo, rupturas). Mientras se trabaje a partir de una noción de naturaleza abstracta, las separaciones solo cumplen una función de marco, dibujan el cuadro que separa a los seres unos de otros (o incluso, al sujeto del medio), extrayéndolos de su mundo para ordenarlos en una taxonomía variada pero continua. Por el contrario, las prácticas de los seres involucrados en la obra generan la posibilidad de pensar que en ella cada entidad funciona como un articulador, un modulador entre diferentes formas de hacer y de sentir que tienen allí lugar. Allí sí se puede pensar la emisión de signos y de imágenes como una forma de mediación o de articulación entre diferentes instancias, diferentes temporalidades, diferentes formas de la percepción, que aparecen a veces yuxtapuestas y a veces en forma asociativa o colaborativa, abriendo el espacio a una práctica que finalmente vamos a terminar llamando obra de arte. En esta línea, lo relevante es poder generar una práctica artística donde sin perder la especificidad, es decir, sin la obligación de remitirse a una noción de naturaleza o de vida abstracta (sintética, de acuerdo a la clasificación de Foucault, 1968), sea posible el paso de una entidad a otra. Siguiendo a Latour (2013), podríamos decir que los diferentes “yo” (o individuaciones, como las llamamos antes) existen no debido a la permanencia de un núcleo “auténtico” sino por “su capacidad para hacerse llevar... por fuerzas capaces de quebrarlo o, por el contrario, de instalarse en él en cualquier momento” (2013, p.195).

Del bioarte a la colaboración multiespecie

Hacia fines de los años 90 del siglo XX, de la mano del brasileño Eduardo Kac, comienza a divulgarse el término *bioarte*. Las prácticas artísticas que se asociaron con esta buena nueva derivaban directamente de la capacidad científico-tecnológica de manipular de modo cada vez más preciso y en un nivel más micro. En 2000 el artista presentó *GFP Bunny*, una coneja transgénica fluorescente que se convirtió en el paradigma de esta nueva alianza entre ciencia y arte a través de la biotecnología. La obra se inscribe en la estela de cierta fascinación por la manipulación genética, en el contexto de lo que se conoció como Proyecto Genoma, que auspiciaba la posibilidad de intervenir en un nivel cada vez más elemental y codificado las vidas humanas y no humanas. Como se lee en el manifiesto de 2017 “¿Qué es el bioarte?”, el horizonte de las prácticas allí resumidas es el de la manipulación de la materia viviente en todos sus niveles. En este sentido, el bioarte no parece distanciarse, aunque lo haga desde una perspectiva y un lenguaje de fines del siglo XX, del mismo uso *creativo* de los materiales vivientes, ahora mantenidos con vida, que acompañó las teorías de la creación artística desde el siglo XVIII, de vocación fuertemente antropocentrada.

En la entrada “bioarte” de *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (Kozak, 2012), Flavia Costa y Lucía Stubrin señalan una serie de “antecedentes” para esta forma de arte que quizás nos permitan pensar con mayor agudeza el problema de este trabajo. En obras como “Biotrón” o “Fitotrón” de Luis Fernando Benedit o “Analogías” de Víctor Grippo, presentadas como variaciones en torno a la relación entre arte y vida anteriores al horizonte de la manipulación genética, el uso en la galería de los vivientes, insectos o vegetales, es extraño al uso del pincel biotecnológico. En estos casos los vivientes convocados se encuentran en dispositivos de intervención imaginaria cuyo efecto es la obra. Los vivientes no son la *creación* de los artistas, sino que son expuestos con su productividad material y semiótica específica. Se trata, sin embargo, de obras que aún mantienen cierta deuda con una red simbólica que les da sentido, donde el artista, si bien no es artífice de los vivientes, como en el caso de Kac, sí mantiene su soberanía sobre el horizonte hermenéutico en el que ellos se inscriben.

En cualquier caso, la genealogía de estas obras quizás deba leerse en la tradición del arte conceptual, el minimalismo y el *Land art*, antes que en la del llamado bioarte. Estas prácticas, que ponían en cuestión el lugar y el contexto de la obra de arte, habilitaron la pregunta sobre el rol del artista en el entramado institucional del arte. Actualmente, la presencia de seres vivos en la obra parece alejarse de una concepción de la materia viviente como fondo disponible y manipulable, tal como fue pensada en muchas prácticas asociadas al bioarte en sus inicios. La omisión del cuerpo en favor de una materia abstracta

abre toda una serie de debates respecto de los derechos de los animales y los vivientes y, especialmente, una serie de derivas morales que obstaculizan lo que nos parece importante de las prácticas que convocamos aquí. En ellas lo viviente es materia actuante e imaginante en relación con todos los demás elementos que se conjugan en la obra. Lo que aparece allí, en ese sentido, es la materia viviente como medialidad o como articulación, a través de la propia agencialidad que trae consigo y que hace visible la historia de la producción, de las acciones y la imaginación que la llevó hasta ahí. De esta forma, también se modifica el propio concepto de material artístico, que ya no es un recurso disponible, sino que es un agente de sus propias transformaciones. Ya no es ese lugar alquímico a través del cual se produce la transformación entre una materia inerte y una idea sublimada a través de la representación, sino que es esa medialidad misma la que es imaginativa, con agencia y agenda.

Para pensar esta diferencia podemos analizar el diferente uso galerístico de los insectos en las obras de Tomás Saraceno y de Virginia Buitrón. En las distintas exposiciones en torno al proyecto *Aracnofilia*, el artista argentino-alemán monta las telas tejidas por distintas especies de arañas que quedan expuestas, sin las arañas, para su contemplación. Las arañas son invocadas en el catálogo y en el proyecto como agentes colaborativos. A su vez, con vocación latouriana, se invita a la comunidad científica a actuar como portavoces de las arañas en el proyecto y como efectivos pasaportes para acceder a las reservas naturales que son su hábitat. La obra de Buitrón, *Dispositivo de dibujo interespecie*, por su parte, lleva el hábitat de las larvas de mosca a la galería y produce dibujos con el movimiento que producen a medida que salen de la compostera. ¿Qué diferencia a estas dos obras? ¿Por qué creemos que su comparación puede servir para pensar dos modos contrapuestos de traer cuerpos animales a la galería? Para poder contraponer estas obras es necesario indagar qué preguntas sostienen y cómo están pensados los propios dispositivos. En un caso, la contemplación casi sublime, humanamente privilegiada, de una arquitectura animal sacralizada (vuelta indisponible para su uso arácnido habitual), en el otro, la profanación (en términos agambenianos: la restitución a un uso común como el gesto inverso al de la sacralización) (Agamben, 2005, pp. 83-84) de la técnica de escritura de las larvas que permite imaginar en un ejercicio mimético sus modos de emisión de signos e imágenes. Un sacrificio animal cuasi-religioso o un juego de intracciones larva-humano que subraya ese espacio medial o relacional entre ambos que, sin ser transparente y total, es provisorio pero posible. Quizás, si pensamos la dimensión de las preguntas que estas obras se plantean, la idea de un universo en la telaraña frente al pequeño espacio larvario interespecie, el uso de la lógica agencial y

colaborativa como estructuras de renta extraíble o su uso como contingencia mínima, permiten trazar las posibilidades de un encuentro que asuma la mayor desjerarquización posible dentro de un museo.

El arte contemporáneo ha dado a la filosofía mucho que pensar. Las colaboraciones interdisciplinarias entre artistas, científicos y filósofos son cada vez más frecuentes y necesarias en el contexto actual de la crisis climática, que ha desencadenado una serie de procesos irreversibles que requieren de la imaginación, el pensamiento y la acción de todas las entidades que habitan este mundo de muchos mundos. A través de un breve recorrido por los vínculos posibles entre obra de arte y vivientes no humanos, hemos querido en este trabajo señalar algunas diferencias, trazar algunas tensiones, en los distintos usos de la agencialidad de lo viviente y las ideas de lo “natural” involucradas en ellos dentro de ciertas prácticas artísticas actuales que continúan interrogando y experimentando con la agencialidad de la materia viviente.

Bibliografía

- Abram, D. (2010). *Becoming animal. An Earthly Cosmology*. New York: Vintage.
- Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Trad. Costa, F. y Castro, E. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2005). Elogio della profanazione en *Profanazioni* (pp. 83-106). Roma: nottetempo.
- Aloi, G. (2015). Animal Studies and Art: Elephants in the Room, extended editorial to the Beyond Animal Studies, *Antennae. Journal of Nature in Visual Culture* publishing project 2015, 2016. Recuperado de: antennae.org.uk
- Aristóteles. (1994). “Ética Nicómaco” en *Ética Nicómaco y Política*. Trad. Gómez Robledo, A. México: Porrúa.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham & London: Duke University Press.
- Derrida, J. (1989). *Del espíritu. Heidegger y la pregunta*. Trad. Arranz, M. Valencia: Pre-textos.
- Descola, Ph. (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Despret, V. (2018). *¿Qué dirían los animales...si les hiciéramos las preguntas correctas?* Trad. Puente, S. Buenos Aires: Cactus.
- Foucault, M. (1968) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Frost, E. C. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Golstein, C. (2017) How Many Animals Have Died for Damien Hirst's Arte to Live, en ArtNew, 13 abril de 2017. Recuperado de: <https://news.artnet.com/art->

- world/damien-whats-your-beef-916097?utm_content=bufferbe631&utm_medium=social%20post&utm_source=facebook.com&utm_campaign=socialmedia&fbclid=IwAR2eL6mFBgQRUSBhMOj1oBefwoO4aYC-M_-FAzKCjD1C xv3R7DUqNND3-uA
- Haraway, D. (2019a). *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables*. Trad. Fernández Gonzalo, J. Madrid: Holobionte Ediciones.
- Haraway, D. (2019b). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Torres, H. Bilbao: Consomi.
- Haraway, D. (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (1989). *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York y London: Routledge.
- Heidegger, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo. Finitud. Soledad*. Trad. Ciria, A. Madrid: Alianza.
- Kac E. y otros (2017). What Bioart is: A Manifesto. Recuperado de: http://www.ekac.org/manifesto_whatbioartis.html
- Kohn, E. (2021). *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Trad. Cuellar, M. y Sánchez, B. A. Buenos Aires: Hekht.
- Kozak, C. (ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Latour, B. (2001). *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Trad. Fernández Aúz, T. Barcelona: Gedisa.
- Latour, B. (2013). *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos*. Trad. Bixio, M. Buenos Aires: Paidós.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Trad. Dillon, A. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lovelock, J., Margulis, L. (1974). Atmospheric homeostasis by and for the biosphere: the Gaia Hypothesis, en *Tellus. Series A. Stockholm: International Meteorological Institute*. 26(1-2), pp. 2-10.
- Morizot, B. (2020). *Tras el rastro animal*. Trad. Gelman Constantin, F. Buenos Aires: Isla Desierta.
- Palmer, H. y Hunter, V. (2018). "Worlding" en Gauthier, D. y Skinner, S., *Almanac of New Materialisms*, 2016-2018, Recuperado de: <https://newmaterialism.eu/almanac/w/worlding.html>
- Platón. (1995). "Banquete" en *Apología de Sócrates, Banquete y Fedro*. Trad. Martínez Hernández, M. Buenos Aires: Planeta.


- Scherer, D. (2020) Exercises in Root System Domestication, fotografías del trabajo. Recuperado de: <http://dianascherer.nl/photography/exercises-in-root-system-domestication/>
- Shukin, N. (2009). *Animal Capital. Rendering Life in Biopolitical Times*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Stengers, I. (2017). *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Trad. Goldstein, V. Buenos Aires: NED.
- Varela, F. (2018). *Autopoesis. Orígenes de una idea*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- von Uexküll, J. (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Trad. Guntin, M. Buenos Aires: Cactus.

Referencias

- ¹ Cf. por ejemplo Latour (2017) y Descola (2012).
- ² En la acepción del término que le da D. Abram, es decir, no como entidades celestiales o espirituales sino como los seres que habitan el planeta junto con los humanos (Abram, 2010, p.9). Aunque usaremos la expresión no-humano a lo largo del texto por tratarse de la que suele usarse en la bibliografía referida, nos interesa dejar señalada la posibilidad de ensayar otros modos posibles de referir esa inmensa otredad de seres otros entre sí que solo se sostiene en la hipótesis excepcionalista.
- ³ Y en esa categoría incluye “a todos los seres, incluyendo aquellos que son no-humanos” (Kohn, 2021, p.23).
- ⁴ Vale la pena recordar que en la gran cadena de la relación/no-relación de los entes con el mundo de Heidegger, las plantas tienen un lugar impreciso.
- ⁵ Stengers retoma la llamada “hipótesis Gaia” que el químico J. Lovelock y la bióloga L. Margulis usan para pensar “la biósfera tierra como un sistema activo de control y adaptación, capaz de mantener la tierra en homeostasis” (Lovelock y Margulis, 1974, pp. 2-10). También algunas de las conferencias de Gifford de Latour que aquí citamos están dedicadas al análisis detallado de las ideas de Lovelock (Latour, 2017).

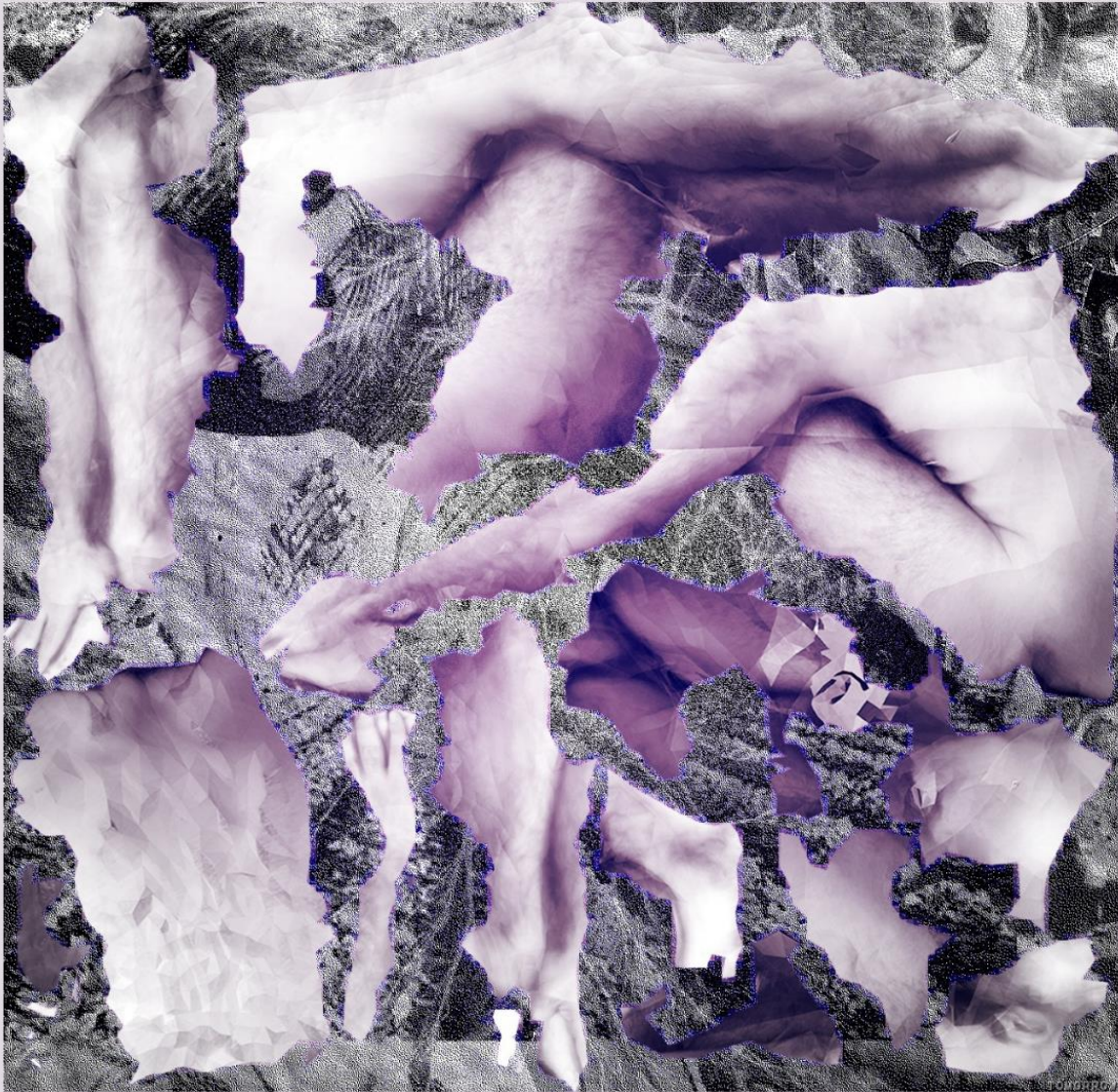
Fecha de recepción: 08 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre 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.



ARTÍCULOS



[hetero-
típicas]

**Alquimia extractiva:
deseo soberano en EPHPEUM**

**Extractive alchemy:
sovereign desire in EPHPEUM**

Resumen

A través de la obra de Mauricio Odreman EFPEUM, este texto analiza el vínculo entre soberanía y extractivismo en la Venezuela petrolera del siglo XX. A partir de una indagación de algunas imágenes y escenas de trabajo fílmico se busca evidenciar la relación del fetichismo estatal, que surgió gracias a la explotación petrolera y el proceso de modernización que ello generó, con la explotación de la naturaleza.

Palabras claves: cine; ciencia ficción; extractivismo

Abstract

Through the work of Mauricio Odreman EFPEUM, this text analyzes the link between sovereignty and extractivism in 20th century Venezuela. Based on an investigation of some images and scenes of film work, it is sought to show the relationship of state fetishism, which arose thanks to the oil exploitation and the modernization process that this generated, with the exploitation of nature.

Keywords: cinema; science fiction; extractivism

Quizás sea en el pasado donde estén las claves del futuro que nos guía. La dialéctica entre el huracán benjaminiano y la mirada del ángel puede leerse de muchas maneras, incluso a contrapelo del mismo autor, quien propuso esa manera de interpretar el ayer bajo la noción de imagen y desde lo que se identificó como un mesianismo débil, lo que no implica que leerlo de otra manera signifique un giro de ciento ochenta grados para volver al mismo lugar historicista del que se separó. Que una sección del poemario *Yerba Santa* (1929) del extraño poeta venezolano Salustio González Rincones, donde nos habla del fin de una civilización, adquiriera la fuerza de una predicción alegórica en estos tiempos de crisis petrolera en Venezuela, es más que una coincidencia. Hay algo complicado, difícil, que merece la pena considerar, así sea para comentar a modo de especulación, en la forma de un mensaje indescifrable que nos viene de otro tiempo. Me interesa analizar ese gesto de supuesta clarividencia para conectarlo a su vez con un peculiar trabajo visual que se dio en los años sesenta del siglo pasado, realizado por el

no menos desconocido cineasta alternativo Mauricio Odreman. Me refiero a la película de ciencia ficción EFPEUM (1967), que también desde otro lugar temporal de enunciación nos ilumina sobre las fantasías utópicas de una sociedad que se moderniza de forma acelerada.

Pero sigamos por el momento con Salustio González Rincones, un poeta que escribió a comienzos del siglo XX fuera de Venezuela y quien ha sido rescatado por diversos críticos. En el tercero de sus libros reproduce varias voces populares, incluso de tribus amerindias donde juega con apropiaciones eruditas de expertos y traductores ficticios. Lo interesante de él, que nos conecta después con la película de Odreman, es su trabajo con el espesor imaginario que abre la explotación petrolera¹. Es en la segunda parte de este curioso y estrambótico poemario donde todo tiene lugar. Ahí aparece una inscripción formulada en un idioma inventado que, según una serie de referencias eruditas de un supuesto especialista, entendemos que se trata de la lengua de un mundo futuro, de una civilización llamada Menesolana. Después se nos muestra un supuesto canto original de esta cultura, en el que se mezclan referencias nacionales (“llanero” u “Orinoco”) con menciones paradójicamente planetarias (“marte” o “estrellas”), algo que hoy en día podríamos ver como natural gracias a la conexión globalizada y al nuevo sujeto trascendental que se incorpora en las reflexiones sobre el antropoceno. En seguida aparece una nota explicativa escrita por un extraterrestre, desde algún lugar del porvenir que no precisamos bien. Este “saturniano” explica, entre otras cosas, que se trataba de un trabajo escrito en idioma castellano, que era parte de “los grupos de lengua peninsulares”, producto de un cataclismo en el que se hundieron España e Italia (pp.47-48), como si nuestro destino, antes de la catástrofe, hubiese sido regresar a una condición colonial después de un ensayo republicano infructuoso. No conforme con esta *boutade*, en una nota al pie de página se introduce toda una historia de exploraciones dentro de un paisaje guerrerista y bélico, que bien sigue el relato de aventuras, género muy explotado por el archivo colonialista, para seguir por lo visto, con la regresión histórica y cultural. Lo paratextual se desborda y rompe las relaciones de jerarquía formal, siguiendo la lógica de este capítulo del libro, que hasta ahora viene cuestionando los discursos lexicográficos y filológicos en su pretensión de subsumir al sujeto regional, en este caso el indígena, dentro de las coordenadas letradas del imaginario nacional del momento. La sección del libro, que ya es un exceso en sí mismo, irrumpe con alusiones y temporalidades disímiles, como si estuviésemos en un sueño, en un mundo delirante, onírico.

Poco sabemos de esta civilización, salvo algunas referencias que nos provee el

supuesto especialista del poema; entre ellas, hay dos que vale la pena revisar con cuidado. Por un lado, está la palabra “mene” que significa petróleo en idioma indígena de los nativos de Falcón, al interior de Venezuela. Por otro, está la mención al gentilicio nacional venezolano, es decir, de quienes provienen de Venezuela, de modo que es evidente la alusión soberana. Lo curioso es que en este caso se excluye la raíz “vene”, que es la que hace mención de forma más directa con los orígenes del nombre (pequeña Venecia fue el que usó Ojeda para hablar por primera vez del territorio) y se incluye una palabra originaria que alude a esta fuente mineral, que en sus tiempos iniciales era usado con propósitos medicinales.

El gesto nos interpela, nos pide leerlo con cuidado, más allá de su coincidencia con la crisis de la Venezuela actual. Tiene una connotación particular en un tiempo donde la economía venezolana empezaba a tener como principal producto de exportación al petróleo. Además, en esta nueva era del capitalismo industrial se consolidaban dos elementos relevantes de la historia venezolana: la conformación de un estado moderno, alimentado por los recursos del petróleo y la construcción de la teoría del Gendarme Necesario, una reelaboración de la necesidad del tutelaje del padre patriarcal y heroico que propinó el Bolívar de la constitución de Bolivia y que fue fundamental para la legitimación de la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935)². Pero hay aquí algo escandaloso, si revisamos bien, algo inhóspito. Volver al vocablo de los pueblos originarios es también una forma de restablecer su materialidad orgánica, que se borra o niega durante el proceso de producción industrial, y quizás al círculo mágico de sus poderes curativos y farmacológicos, que parecieran perpetuarse en la era moderna no solo bajo el fetiche de las mercancías que produce, sino sobre todo bajo la fuerza utópica del Estado que las provee³.

Como sabemos, extraer es sacar algo con esfuerzo, algo que está incrustado, algo que muchas veces no podemos divisar o advertir, que se nos impide ver y poseer. Con la mención de lo que se ha negado en el proceso industrial, el poeta *extrae* ante nosotros la problemática construcción de un imaginario nacional bajo las condiciones de esa fuente de riqueza, como si consiguiera aquí un componente dinamizador del soberanismo, que solo podría divisar al suturar el espacio de su representación estética, la forma de su simbolización cultural.

Tenemos entonces algo impensado que genera un doble escándalo: por un lado, evidencia el componente mítico, orgánico, del petróleo, cuna del proceso de industrialización que se viene generando en el país; por otro, mina las formas de la representación nacional, sus marcos estéticos. ¿Por qué ese gesto dentro de un libro de

poemas, que a su vez rompe con un consenso que se está dando dentro de la mayoría de las obras literarias y estéticas de la época en las que apostaban más bien por el regionalismo, el criollismo, el realismo o el paisajismo?⁴ Para seguir con las dudas, tenemos además otra sorpresa. Este elemento distópico que vemos en el poema para hablar de una civilización extinguida también pareciera estar cuestionando no solo las pulsiones utópicas e identitarias que definirán el proyecto moderno venezolano, entreviendo el uso peligroso, excesivo y extractivo del subsuelo, sino también algunas tendencias de las vanguardias latinoamericanas, sobre todo en sus operaciones de construcción de posibles narrativas nacionales de corte más heterogéneo o plural. Valiéndose por igual de un recuerdo retrospectivo, tal como vemos en las apuestas del indigenismo peruano de un Gamaliel Churata con su *Boletín Titikaka* (1926-1930) o de Mario de Andrade con su *Macunaima* (1928), González Rincones nos muestra las derivas peligrosas de este imaginario retrospectivo que trabaja desde la retaguardia para encontrar componentes utopistas en construcciones modernas de las culturas ancestrales. Así, desde el desborde ficcional del poema, polemiza con los usos populistas o identitarios de las propias vanguardias, cuyas experimentaciones más abiertas con el regionalismo buscaban armar una soberanía alternativa, más inclusiva que los modelos conservadores o puristas.

Dicho de otro modo: frente al contagio fantasmático de un imaginario social que atraviesa literatura y sociedad, advierte el autor al mismo tiempo su *real* distópico, la fuerza especulativa de su vaciamiento fantasmático y su choque con el desierto mismo de lo impuro. A contracorriente de lo que le interesaba trabajar a Fredric Jameson en *Arqueologías del futuro* (2009), el uso de la ciencia ficción por parte de González Rincones pareciera mostrar su otra cara radical: la de su repliegue o evaporación, la de su des-sublimación o aniquilación, la de su represión. Lo que está detrás de su crítica, insisto, es entonces algo más vertiginoso. Desde este humor insolente pareciera avistar, entrever, un residuo perverso, peligroso e impensado de las fuerzas utópicas, a partir de las cuales se advierte un deseo reprimido de explotación soberana, del uso extractivo de los recursos naturales, tal como sucedió con la renta petrolera en su relación con lo nacional en Venezuela. Para verlo mejor, propongo ahora otro ejercicio de ruptura temporal, pues creo necesario esta vez ir al futuro de la época o contexto en la que se produjo la obra de González Rincones. Una época en la que consolida el Estado petrolero venezolano y sus procesos de modernización. Quizás como nunca antes esta pulsión utópica se revive para explicarnos su poder fetichizante en el peculiar trabajo del cineasta Mauricio Odreman intitolado EFPEUM (1967), como si una fuerza insospechada

las uniera, un lazo invisible las abarcara, rompiendo con las terribles causalidades de la cronología y su mismidad espacial o terrenal.

Un corto, un tiempo

Dos ojos fijos, reflexivos, voluntaristas, que no miran a la cámara sino a un horizonte indeciso que contrasta con las imágenes del cielo, es lo primero que observamos. Después, vemos algunos pájaros volando y figuras de concreto que, de forma esporádica, intermitente, se cuelan entre las tomas. Una voz en off da inicio a la historia y empieza con una confesión: "Me han prohibido acercarme a E.F.P.E.U.M" (Odreman, 1967). La prohibición que marca un desenlace de antemano decepcionante da inicio a la narración. Ahí se nos cuenta el proyecto de un arquitecto profesional en diseñar un gran modelo habitacional que pudiera cambiar la vida de sus habitantes y llevarlos a la completa felicidad: "La vivienda perfecta donde el hombre podrá trascender", dice (1967). La libertad del vuelo de las aves, con el cual se mostraba los créditos de la *intro*, contrasta ahora al iniciar el mediometrage con las figuras uniformadas y anónimas de policías vigilando construcciones. Frente al lugar de la liberación, siempre anhelada y deseada, chocamos con el lugar del encierro, la cárcel, la vigilancia. Si en uno la cámara se eleva en lo que pareciera ser un plano de contrapicado, en el otro desciende en picado: la edición pone de relieve el contraste, mientras bombardea de vez en cuando fotogramas cortos de figuras que aparecerán en la obra, imágenes intempestivas de temporalidades dislocadas.

Pero, ¿qué es E.F.P.E.U.M? Se trata de un proyecto utópico y moderno, de carácter estructural y funcionalista. Son las siglas de un anhelo que busca fundir la forma con la vivencia, la realización personal y colectiva con la materia constructiva, la industria con la naturaleza, lo místico con lo técnico. "Estructura Funcional para Encontrarse Uno Mismo": así se llama. El arquitecto protagonista nos confiesa entonces cómo un día, después de un sueño, logró dar con la idea de hacer algo diferente. Al despertarse, se vio corriendo tras sus planos que volaban hacia el mar. A partir de ahí, desarrolla, por lo visto, su propuesta. Todo empieza y termina, como veremos, con un sueño. Un sueño que es a su vez un deseo y una utopía.

La historia transcurre con brincos inesperados. Después de idear su propuesta el protagonista la presenta a varios especialistas, pero no es muy bien recibida por los colegas de la ciudad, quienes se burlan de ella. Un compañero en voz baja (como en secreto) le sugiere visitar a otra figura importante en esta trama. Hablamos del alquimista, quien reside en algún lugar de Coro o Adicora al Occidente del país; un hombre que

encarna la naturaleza, por lo general simbolizada como mujer: una suerte de Hades que rapta no solo a Perséfone sino a su madre Deméter. Cuando por fin logra encontrarlo, el personaje principal le cuenta sobre su trabajo. Le pide su sabiduría y le ofrece a cambio la técnica. Su nuevo interlocutor acepta, no sin confesarle sus objetivos dispares y pedirle, con todo, mayor participación. Después lo invita a una experiencia de transformación, en la que lleva al arquitecto a olvidar todos sus conocimientos anteriores, sus aprendizajes académicos.

En el trabajo que hacen los dos la repartición es clara. Uno se preocupa en lo “ilusorio exterior” y el otro en los “umbrales y las puertas que conduzcan hacia adentro” (Odreman, 1965). Luego aparece en escena un tercer elemento indispensable para la historia: la mujer del arquitecto, llamada Andreina, quien en todo momento viste a la moda, le gusta el confort y pareciera interesarse solo por la decoración de las viviendas, sin entender mucho la búsqueda de su marido; este, sin embargo, la necesita, tal como revela en un momento, pues cuando está cerca de ella, se concentra mejor. Es así una suerte de musa moderna, objeto de su inspiración, que a su vez es su compañera y el objeto de su deseo. Con su llegada entramos en otros procesos de cambio que generan su definitiva transmutación, como si ella fuese el medio mismo de la fusión, una suerte de encarnación del *aufhebung* hegeliano para unir dos materias distintas. Unión de cuerpos, pero sobre todo de figuras que se atraen y se enmarcan en ella, quien pareciera representar esa tradición tan fuerte en la cultura nacional venezolana de la mujer miss, de la reina de belleza, del estereotipo sensacionalista de superación social desde la belleza artificial⁶.

Una imagen en la que se funden los contrarios, pero al mismo tiempo en la que se nos recuerda su diferencia: solo desde su intermediación son y no son lo mismo. Se juntan, en otras palabras, en la separación que constata o hace evidente. Como sabemos, en toda forma del deseo hay tres componentes: el amante, el amado y la distancia que los separa. Esa escisión que relaciona desde la juntura y la distancia de ella moviliza la erotización de ambos. Y su rol suplementario pareciera además dosificar, es bueno decir, el peligro de una relación todavía más perversa de la que ya es en una cultura profundamente patriarcal (la relación que hay entre dos hombres), pero al mismo tiempo provoca su vínculo.

Se arma así un triángulo amoroso o, mejor dicho, sexual. Los tres terminan convirtiéndose de algún modo en uno. Al final del encuentro, el protagonista se despierta y aparece solo, sin nadie. Sale y camina por distintos espacios laberínticos, sin encontrar a los otros dos personajes. Se empieza a sentir desamparado, sin orientación, hasta que

logra por fin escapar de ahí, topándose con el mar. Ya bajo él escucha de repente los sonidos de una marcha, de una banda marcial. Se trata de unos militares, quienes están tocando en la playa junto a un grupo de personas que parecieran estar de vacaciones. Al cabo de unos segundos, se van los músicos y vemos una muchedumbre heterogénea y anónima de personas, quienes están caminando o andando en motocicletas, compartiendo el ambiente de forma caótica, disímil, plural. A lo lejos pareciera escuchar la voz de su esposa y del alquimista en tono de mofa, como si le hubiesen robado el proyecto o como si hubiesen sido siempre criaturas de su imaginación, figuras de su ensoñación utópica. En seguida corre hacia una montaña que tiene al frente y la abraza con su cuerpo semi-desnudo, como si el fin de su experiencia alquímica fuese la entrega absoluta, mística, con la materia orgánica, depositada en esa figura de la naturaleza.

Así termina la película. El cortometraje de 29 minutos de Mauricio Odreman, exhibido en 1965, es el primer film de ciencia ficción venezolano. Con sus limitaciones y desaciertos, logra explorar lo que el extracto del poema de Salustio González Rincones hizo en su momento: los deseos colectivos por la explotación de la naturaleza, los anhelos para transformar alquímicamente el subsuelo y lograr una mejora en las condiciones de vida urbana, industrial, que no dejaron de tener el sello de un contexto cultural e histórico, pero que reaparecen de distintas formas a lo largo del tiempo. Lo que representa “Mene” en uno, significa el alquimista en el otro; lo que encarna el progreso de una civilización fenecida en el primero, podría estar dentro de lo que es la figura del arquitecto en el segundo. Veamos esto con cuidado.

Desarrollismo modernizador

Una de las primeras escenas del corto es reveladora: un pasillo largo y curvo que pierde la mirada del espectador. Quien haya vivido en Caracas, sabe de qué se trata. Es el corredor diseñado por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, quien se formó en la École Nationale Supérieure y fue amigo de importantes artistas de vanguardia europea. Bajo el efecto de movimiento de la construcción, se logra comunicar la Universidad Central de Venezuela con la urbe, sin dejar de conectar de manera eficiente todos los recintos de la misma Ciudad Universitaria, su gran proyecto arquitectónico en el que buscaba integrar las artes y la cultura con la vida urbana. Junto con la Plaza cubierta y el edificio del rectorado, el Aula Magna, la Biblioteca, el Paraninfo y la Sala de Conciertos, este diseño representa el momento más creativo de la propuesta. En él se buscaba abrir los espacios interiores quebrando la rigidez de las líneas y adaptando la construcción al clima y la realidad geográfica. Ya antes había creado el Edificio de Medicina Tropical, la Escuela de

Enfermeras y el Cafetín bajo la influencia de Oscar Niemeyer, pero con un añadido que iba más allá de la propuesta del brasilero: la inclusión de elementos coloniales y autóctonos propio del diseño venezolano, en un diálogo con las condiciones geográficas del lugar.

En varios momentos de la película la arquitectura de ese tiempo en Venezuela está presente. Es innegable advertir cómo el cortometraje recoge la fuerza utópica de un tiempo histórico, de un proyecto de colectivo moderno, que en este caso (podríamos deducir) se remonta a unos años más atrás, cuando se arma la infraestructura de una nueva sociedad, cuando Venezuela se consolida como un Petro-Estado de avanzada, de progreso. Me refiero al período del dictador desarrollista Marcos Pérez Jiménez, en el que hubo una política que logró una especie de renovación estructural del país, de producción soberana del territorio, siguiendo coordenadas que se iniciaron con los primeros ensayos democráticos del siglo XX en Venezuela gracias al capital petrolero, pero que podríamos decir que tiene una estampa, una marca importante con las condiciones de posibilidad que generó la construcción del estado nacional por parte de las dictaduras anteriores de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez. EFPEUM apela a figuras y formas del momento histórico donde construyó Villanueva. Bajo la doctrina del “Nuevo Ideal Nacional” acuñada en la década de los cincuenta se buscó, como advierte el antropólogo Fernando Coronil, “canalizar las energías sociales hacia la ‘construcción material’ de la patria” (2002, p.195). Por eso, según el crítico, la “transformación racional del medio físico se conceptualizó como el medio para moldear y disciplinar al cuerpo social” (2002, p.195). Para el urbanista Arturo Almandóz también se trató, desde otra perspectiva, de un momento en el que se logró consolidar un proceso urbano ejemplar para ese entonces: “creo que resulta innegable que los cambios urbanísticos iniciados con la CNU y concluidos con el Nuevo Ideal Nacional en 1958 constituyeron un período estelar de consolidación de la planificación profesional, así como de experimentación con avanzadas soluciones arquitectónicas y de diseño urbano” (2012, p.100). Para él, “todo ello convirtió a Venezuela, junto a Brasil y México, en una referencia continental del modernismo funcionalista”, dice (Coronil, 2012, p.100)

Esta construcción del espacio geográfico que hubo en los años cincuenta correrá en paralelo con la conformación de una nueva burguesía, que desde las primeras décadas del siglo XX se fue instaurando en las ciudades más importantes del país, siguiendo un modelo de vida y de cultura norteamericano, rompiendo con paradigmas europeístas, tal como fue el modelo de Guzmán Blanco en el siglo XIX. El cuadro que revela el escritor Mariano Picón Salas en un texto escrito en 1957 sobre Caracas es más

que revelador. La ciudad capital es vista como hija “de las palas mecánicas” y describe cómo las nuevas construcciones “no sólo emparejaban niveles de nuevas calles, derribaban árboles en distantes urbanizaciones, sino parecían operar a fondo entre las colinas cruzadas de quebradas y barrancos que forman el estrecho valle natal de los caraqueños” (1983, p.249). Así, según él, se “aplanaban cerros, se les sometía a una especie de peluquería tecnológica para alisarlos y abrirles caminos”, y “se perforaban túneles y pulverizaban muros para los ambiciosos ensanches” (1983, p.249). Más adelante aclara, con gran nostalgia y melancolía: “En estos años –de 1945 a 1957– los caraqueños sepultaron, con los áticos de yeso y el papel de tapicería de sus antiguas casas, todos los recuerdos de un pasado remoto o inmediato” (Picón Salas, 1983, p.249).

Al mismo tiempo, la manera como se desarrolló esta transformación fue espectacularizada por el dictador con fines propagandísticos. Lisa Blackmore en *Spectacular Modernity: Dictatorship* (2017) nos recuerda cómo las edificaciones fueron usadas como “la prueba por antonomasia de la eficiencia militar” (p.52). De alguna manera la narrativa emancipadora bolivariana y de la naturaleza soberana del siglo XIX se integran y perpetúan bajo estas nuevas condiciones que surgían como extensión del cuerpo simbólico del líder, como una especie de materialidad gloriosa de la venida del Nuevo Ideal Nacional. El dictador, encarnación del legado heroico, obtiene los recursos que provee la riqueza del subsuelo para transformar el espacio físico y garantizar el gozo de sus ciudadanos. Es el líder que genera bienes materiales y de consumo, de paisaje y de riqueza; en cierta forma eso se verá también después en la democracia con la figura ejecutiva, considerando la fuerte tradición presidencialista. El propósito de Pérez Jiménez era también mitigar un doble fantasma: el miembro perdido de la amputación democrática, para seguir a la misma autora, borrando con ello el origen de estos proyectos que vienen de atrás, pero también, uno podría decir, para negar o reprimir el miembro espectral del extractivismo mismo (Blackmore, p.54).

Quizás por todo lo anterior para la democracia emergente que vino después, período en el que surge la película comentada, fue todo un reto instaurar una nueva promesa de inclusión en la necesidad de dar respuesta al problema habitacional: entre 1959 y 1964 el Estado construyó 40 mil viviendas por año, destacando las áreas rurales. Gracias al Programa Nacional de vivienda rural y la Fundación de la Vivienda Popular desarrolló una propuesta que pudiera mejorar el modelo público anterior, pero, según Arturo Almandoz, las principales reticencias de los gobiernos democráticos sobre las políticas habitacionales elaboradas en el régimen anterior fueron superadas por un “vasto

programa de obras territoriales de modernización urbana”, siguiendo entonces las aspiraciones anteriores (2020, parr.12).

El texto visual de Odreman trabaja en esas regiones negadas para dar cuenta de lo que está detrás del proyecto moderno que siguió durante la democracia. Es bueno recordar que, en paralelo a las construcciones de Villanueva, un grupo de artistas venezolanos sacan a la luz el "Manifiesto No", su primera declaración pública como colectivo no-objetual, en conjunción con la temprana consagración del artista Jesús Soto, que será baluarte del movimiento cinético. Hablo de *Los Disidentes*, formados en el mismo París (1950), quienes, tras su retorno al país después de la caída del dictador, seguirán la línea de construcciones que se abrió con la propuesta de la Ciudad Universitaria para habitar los espacios públicos. Esta “escena constructiva venezolana”, como la define Luis Enrique Pérez Oramas (2020), tendrá así dos momentos. El primero será en estos años cincuenta, con la realización del arquitecto Villanueva (1948-1958), y el segundo, más tarde, con la llegada de los artistas nacionales que estaban en el extranjero y la consolidación del primer período democrático (1958-1976). Por eso en el film se realzan estas estructuras para generar el efecto deliberado de una aspiración colectiva; también es claro que se vale de otro efecto que producen estas construcciones: el de impersonalidad y anonimato; como se sabe, el funcionalismo político de estas tendencias, siguiendo a Pérez Oramas, “desestimó la fuerza de los relatos míticos y el poder de la representación” (2020, parr.14)⁶.

Gracias a las obras de los artistas cinéticos, el nuevo espacio público de la urbe venezolana terminará siendo “monumental, eficaz, ilusionante”. Se fundará “en la donación de ciertos constituyentes gestálticos elementales –líneas, planos, puntos, colores– que podían ser estructurados de suerte que su activación óptica produjera fascinantes ilusiones visuales, promesas ópticas”, dice Pérez Oramas (2020, parr.16). Frente a esa economía visual de corte estructural, vemos por el contrario en el cortometraje efectos ópticos fragmentarios, muchos de los cuales son producto del movimiento característico del lenguaje cinematográfico y de la misma improvisación del trabajo. De esta manera, las imágenes en la película de construcciones más orgánicas se diluyen en la profusión de elementos discontinuos, erráticos, dispares: en una escena en el que el protagonista se interna en el taller del alquimista vemos luces y visiones de llamas, de fuegos y ruidos; de igual modo, la tensión entre la banda sonora heterogénea y disímil, con cortes bruscos, actuaciones artificiales y cambios de escenarios constantes, generan dislocamientos desquiciados, fracturas inorgánicas, avatares contingentes e

irregulares, que reproducen otros efectos distintos a los que buscaban los artistas cinéticos.

Pero hay algo más profundo detrás de la fachada de grandes proyectos públicos que nos muestra Odreman, y la clave está en lo que Pérez Oramas resume al hablar de la idea central de este modelo desarrollista: “la nación había sobrevivido difícilmente a la miseria de su historia, pero también había sido bendecida por una sobreabundancia de donaciones naturales, en forma de recursos explotables” (2020, parr. 26). Hablamos, por supuesto, del capital que generaba la explotación del subsuelo petrolero, que había acelerado como nunca el proceso de industrialización en Venezuela. En consecuencia, nos recuerda el crítico, para “superar la miseria secular que la alienaba de su tiempo, para emanciparse de la violencia y de la pobreza atávicas que la habían caracterizado durante 150 años, debía poner todo su esfuerzo en convertir esos recursos naturales en energías materiales, en fuente de divisas, en riqueza” (2020, parr.26). Se trataría de esta forma de una “teología natural de la donación” en donde la diosa naturaleza se transmutaba “en una teleología de la promesa desarrollista, gracias a ingentes inversiones infraestructurales” (2020, parr.25).

Si vemos con cuidado, la película pareciera estar trabajando esta dimensión ilegible, borrosa. La alianza entre lo natural con lo técnico puede verse como una interpretación de la armonía que buscaba el mismo Villanueva entre los recursos naturales y las realidades modernas, pero también puede leerse de otra forma. Sin desestimar este componente característico del estilo del arquitecto, que quizás no gozó de su justo reconocimiento por lo que Pérez Oramas bien describe, también vemos ahí una relación oculta, negada, bajo una suerte de pacto fáustico entre las materias orgánicas y los procesamientos industriales para la explotación, producción y comercialización del petróleo mismo, dinero con el cual se pudo realizar el proyecto, sin obviar los que se concibieron durante la democracia.

De alguna manera, la relación de los personajes principales en el film (el arquitecto y el alquimista) busca armonizar, reprimiendo sus tensiones, eso que Martin Heidegger veía en la tecné moderna, a saber “una provocación que pone ante la Naturaleza la exigencia de suministrar energía que como tal pueda ser extraída y almacenada” (2001, p.15). En “La pregunta por la técnica” explica este proceso de la siguiente manera: “la energía oculta de la Naturaleza es sacada a la luz, a lo sacado a la luz se lo transforma, lo transformado es almacenado, a lo almacenado a su vez se lo distribuye, y lo distribuido es nuevamente conmutado” (2001, p.17). Eso es lo que en cierta manera está reproduciéndose en el film: la arena, grava y gravilla de montañas

transformados en figuras de concreto, el acero puro del subsuelo mutado en líneas pequeñas de cabillas que vemos en las construcciones donde conversan los protagonistas, o las maderas de árboles convertidos en encofrados para llenar el cemento o los bloques de ladrillo que se esparcen a lo largo de varias escenas. Todos ellos son parte de estas energías en metamorfosis, de estas transformaciones de lo material. Todo para cambiar a su vez y convertirse en edificios, procesados y organizados bajo computadores tridimensionales con el fin último de lograr el gran EFPEUM. La película nos lo pone en evidencia, pero para entenderlo mejor se requiere explorar algunos otros procesos que bien nos recuerdan el poema de Salustio González Rincones.

Lo onírico estatal

Lo alquímico es mutante. Se mueve, diluye y cambia. No es estático, pero a la vez es imperecedero, inevitable. Este proceso pareciera ser subsumido de manera alegórica en la película en la relación complicada que vive el protagonista con el alquimista, encarnación en este caso de esta fuerza del medio ambiente que se transfigura en energía. Hay algo importante en la manera cómo se perfila esta utopía en el contexto nacional, y para eso vale la pena detenerse en la escena de la entrega sexual, donde se da la unión de lo técnico y lo orgánico. Aquí el marco se desmarca, los mecanismos ficcionales que buscan un efecto de verosimilitud entran en crisis. Sucede en la oscuridad daemónica de una noche sensual, y sobre todo en un espacio que pareciera estar en lo profundo de la tierra, en sus extractos plutónicos, algo que remite a la idea del subsuelo mineral petrolero, donde los hechos ocurren de forma imprevista, sin plan. La cámara rompe con sus puntos de focalización; su dispositivo representacional se disuelve y se hace caótico. Y así los cortes aumentan, la música cambia. Allí los personajes fuman, beben y bailan, celebrando la alianza entre el protagonista y el mago, entre el constructor moderno y el guía espiritual primitivo, entre los saberes instrumentales y los saberes ancestrales. Es relevante tener en cuenta esta dimensión farmacológica, embriagante y dionisíaca del proceso, como si desde la consumación de las fuerzas irracionales se logran dar con la empresa utópica de relación (o extracción) con lo orgánico. En ello se escenifica tanto la creación del arquitecto como el vínculo con los poderes telúricos.

Luego, los tres personajes se acuestan juntos y, dentro de las escenas de despliegue corporal, sensual, sucede algo imprevisto, inesperado. Poco a poco se van acelerando los acontecimientos. La referencia temporal y espacial se diluye hasta perderse. Las acciones se van confundiendo gracias al despliegue de imágenes

fragmentadas que surgen como en un arrebató discontinuo, onírico, de velocidades dislocadas. En ellas, además, van apareciendo de forma breve espacios urbanos, construcciones modernas; en cortes rápidos e inesperados, surgen tomas de la cultura de la moda y el consumo contemporáneo, y por supuesto algunas partes de la misma Ciudad Universitaria de Villanueva. Insatisfecho con lo anterior, al final de la escena el protagonista despierta de su cama, dando a entender que todo fue un sueño. ¿Cómo leer esto?

Hay una dimensión onírica que vale la pena destacar a la hora de visualizar en términos simbólicos, cómo sucede esa traducción de la “teología natural de la donación” a la “teleología de la promesa desarrollista”, siguiendo a Pérez Oramas (2020, parr.16). Es en esa parte del proceso de trasmutación, que trabaja en una dimensión fantasmática el deseo por las materias primas soberanas, donde entonces cobra especial relieve en la película estos aspectos narcóticos. Los personajes se embriagan, se entregan y son parte de una experiencia extrema. Y en las profundidades del subsuelo y sus riquezas orgánicas se da la consumación. Bajo las temporalidades míticas de otras culturas ancestrales –de ahí la música indígena y los tambores africanos como manifestaciones que no pueden ser visualizadas, capturadas por el ojo háptico, sino como voces espectrales–, se da el acto sexual, y la realización definitiva de la misma posesión. Hay algo relevante, insisto, aquí. Algo que vale pensar. Walter Benjamin en su particular interpretación de la noción de Marx del fetichismo de la mercancía, veía este elemento como una fantasía, magia o encanto que producía la enajenación sensorial; de ahí que hablara de su efecto embriagante y adictivo: “Cuando Baudelaire habla de la ‘ebriedad religiosa de las grandes ciudades, su sujeto, que no nombra, bien podría ser la mercancía”, dice (1998c, p.72); Susan Buck-Morss nos aclara que para él el “Fetichismo es la palabra clave para la mercancía como fantasmagoría mítica, la forma detenida de la historia” (Buck-Morss, 2001, p.236). Le interesaba así analizar los resabios de un pasado arcaico, los elementos oníricos y fantasmales, tal como vimos en la distopía de los “menezolanos” de Salustio González Rincones, que ahora sucede en estas imágenes del arrebató del arquitecto y el alquimista, entre bandas sonoras mal llamadas primitivas, que se intercalan con piezas de moda del momento en tiempos dislocados, fuera de quicio.

Theodor Adorno en su *Mínima moralía* (1951) tratará de destacar este poder de la novedad como un alimento hacia la experiencia sensorial desconocida, hacia una atracción fantasmagórica que genera una compulsión adictiva⁷. “Todo puede –nos dice–, en cuanto nuevo, ser despojado de sí mismo, convertirse en goce, tal como el morfinómano, ya insensibilizado, echa mano finalmente a toda clase de drogas”. Así “la

vida externa” termina “destilada como estimulante cataléptico y estupefaciente” (p.254). Ernst Bloch, en su *Principio de la esperanza* (1954) veía incluso en objetos de consumo un aura o excedente utópico desde el cual podrían abrirse estas dimensiones; si bien asume que la misma mercancía es un medio donde en su propia facticidad se pierde esta fuerza, no deja de considerar que ella fabrica “sus sueños de deseo” (p.257). ¿Estamos entonces hablando de un fetichismo colectivo el que está mostrando la escena de la película, de una manera de visualizar un deseo social de carácter utópico, donde cierta idea de progreso moderno, de su promesa de bienestar vinculada al consumo se relaciona con una idea de emancipación y uso del subsuelo? Sí y no. Todavía faltan elementos por considerar.

Espacialidad soberana

Tenemos entonces la fuerza erótica de una vivencia extrema, los cuerpos entrelazados bajo el licor, el juego de luces, la música hipnótica, sensual, rítmica. Tenemos el anhelo moderno de poseer las fuerzas de lo natural, su mágica donación, su imaginario de regalo simbólico. Tenemos una atmósfera que devela un deseo abierto, la adscripción mística de una fuerza oscura. Tenemos eso y mucho otros elementos más, incluso las mismas actuaciones carentes de complejidad dan cuenta de dimensiones míticas y alegóricas que los sobrepasan y que al final resumen un destino común: la fusión de las materias. Quedémonos con esa eclosión delirante, festiva, para pensar la noción de fetiche. Hay algo inevitablemente onírico y alucinógeno a la hora de pensar este mismo término, como vimos con Benjamin. La metáfora de la mesa que se mueve cuando Marx habla de ese traspaso que se da del valor de uso al de cambio le asigna un carácter animista: los objetos de pronto se mueven, adquieren vida. Después está su valor metafísico y fantasmal; no son ellos mismos, sino son parte de otra dimensión distinta a la real, sin considerar su carácter mutante, proteico. Por supuesto que es algo material, pues sucede en nuestra propia realidad, pero por lo visto no queremos verlo así y, quizás por eso, lo reprimimos, lo negamos. La simplista dicotomía entre ficción y facticidad tiende a marginar este evento, y tal vez por ello reaparece en forma de ficción alucinógena en algunos documentos culturales. Más cuando se trata de una fantasía colectiva, estatal. Para David Harvey el fetichismo del Estado encarna en una figura que impone un espacio y tiempo absoluto que margina otras formas de temporalidad. “Enmascara y fija la fluidez y la inestabilidad de las relaciones socioespaciales en formas institucionales extremadamente territorializadas”, dice (2009, p.299). ¿No es eso precisamente lo que busca la modernización espectacular venezolana al querer irrumpir

sobre las temporalidades y geografías, imponiendo un nuevo espacio orgánico, gestáltico, que vemos en la película como un escenario constante y amenazante, como la contradicción del anhelo utópico del protagonista? Quizás por eso el crítico Timothy Mitchell lo ve como “un efecto producido por la división organizada del espacio, la distribución regular de los cuerpos, la elección del momento oportuno, la coordinación de los movimientos” (2015, p.300).

Hablamos del tiempo y espacio de cierta estetización de lo soberano que se rige en una concepción historicista que Benjamin describió como homogénea y vacía (2009, p.20), y que excluye las demandas de otras temporalidades, así como de otros espacios planetarios o cosmopolíticos de sujetos que se ven también afectados por la extracción de los recursos, de modo que su uso es solo legítimo para las ciudadanías nacionales que lo necesitan, desde la plataforma que provee la institucionalidad estatal y su conformación del *pueblo*. Hablamos también de una relación con los recursos naturales y minerales en los países latinoamericanos, especialmente en Venezuela, que bajo esta conformación estética del espacio borra el pasado orgánico de estas sustancias para procesarlas festivamente como materia a consumir desde el derecho social de la inclusión, como *juissance* de gasto improductivo propio de un exceso que hay soterrado tras el deseo de la democratización de la riqueza territorial. Por eso es relevante atreverse a identificar este fetiche dentro del entramado cultural, histórico y simbólico. Rafael Sánchez con su noción de “governabilidad monumental” nos ofrece una primera alternativa en el contexto venezolano (2006, p. 24). Con este concepto trata de explicar el revestimiento mágico que adquiere el Estado, gracias a una teatralización ejemplarizante que busca encarnar la misma ley en el líder, en su cuerpo simbólico, personal y, diríamos, espacial. La figura detenida en el tiempo, que distribuye las formas de lo visible y pensable que explican Harvey o Mitchell, son encarnadas en esta actuación, en este performance tanto individual como institucional, que termina de proyectarse en la construcción del territorio físico (plazas, museos, escuelas, archivos e infraestructura), gracias a los procesos de modernización protagonizados por presidentes y dictadores del siglo XX. Paralelamente, y como producto de estas operaciones, se apropia del suelo soberano desde esta lógica de la encarnación.

Para consolidar este pacto simbólico, es vital que el ejecutivo ofrezca una doble impresión. Por un lado, sea seguidor de los idearios soberanistas de los héroes de la independencia desde esta teatralidad monumental; y, por otro, sea quien provee la riqueza del país. Esto, por supuesto, se va a extremar con la llegada de la explotación del petróleo en el siglo XX, y la conversión del Estado en un ente mono-productor. Por eso

Coronil sostiene que los mismos recursos naturales en estados poscoloniales son asumidos como mercancía, y así, tanto la tierra como la moneda, “rondan espectralmente como caracteres sociales” (2002, p.56). El petróleo se vuelve capital natural y en países como Venezuela la figura estatal, por ser mediadora entre la transacción nacional e internacional, termina de convertirse “en un gran propietario de la tierra y en un gran capitalista” (p.76). En consecuencia, empieza a revestirse de la fetichización que goza todo producto, al asumir el poder de garante de la riqueza nacional en su explotación y comercialización. Esta entidad, constituida entonces en un complejo de prácticas y creencias, es también una “poderosa sede de la representación de ilusiones” (2002, p.258), pues adquiere un valor agregado: al recibir el dinero de la mediación comercial, sujeto a las demandas favorables del mercado internacional, se proyecta como un ente que distribuye sin necesariamente producir, que provee sin haber trabajado lo que produce⁸. La figura estatal nos conecta con una fantasía social recurrente que nos recuerda los espejismos de la riqueza natural que embrujó a los primeros conquistadores. “Una leve reaparición de este espejismo se produjo durante varios siglos con cada descubrimiento de riquezas minerales” y de hecho cuando “brotó el petróleo, las imágenes sumergidas de El Dorado volvieron a lucir todo su brillo” (2002, p.432).

La figura del alquimista en el film de Odreman representa lo que nos propone tanto Sánchez como Coronil: de alguna forma encarna las fuerzas de la naturaleza y de su dominio soberano, lo que a su vez implica el revestimiento de una fuerza mítica o mágica, que el arquitecto debe y quiere usar. Es un tótem masculino, patriarcal, que encarna los poderes naturales que se deben dominar, las energías que se quieren procesar. Si bien no hay alusiones evidentes del culto emancipador en el cortometraje, es bueno recordar que se trata del momento en que está floreciendo un nuevo experimento popular y democrático, una época en la que se ha tratado de comedir la obsesión épica, muy fuerte durante las dictaduras. De modo que su demanda soberanista figura bajo otra forma, en este caso con la intervención sobre el espacio del legado perejimenizta, todavía muy fuerte en lo cultural durante ese período. La presencia de la Ciudad Universitaria y de la infraestructura urbana de carácter público hecho por el Estado, da cuenta de ese deseo soberano de apropiación del territorio. Una figura que pareciera dominar el tiempo y el espacio, que organiza cuerpos y movimientos, tal como vemos en la idea de fetiche estatal de Harvey y Mitchell, una manera de representarlo, figurarlo.

Pero también hay algo más. El mago alquímico dentro del film hechiza sin imponer jerarquías. La toma de la cámara de los ojos y miradas buscan el contagio, la contaminación diseminante, la conexión magnética. Nuestro fetiche tiene un carácter

proliferante, tal como divisó Michael Taussig en *La magia del Estado* (2017) cuando vio esta magia nacional en la existencia fantasmal de prácticas bien mundanas y subalternas⁹. Dicho de otra forma: no solo lo monumental se erige desde lugares oficiales, sino que su fascinación se irradia también sobre lugares precarios que evidencia una relación contaminante entre lo popular y lo institucional, lo marginal y lo central. Taussig muestra cómo su espacialidad monumental además de transformar el territorio físico, prolifera en distintos ámbitos: tanto en rituales como en pinturas y cuadros de oficinas regionales, tanto en billetes de moneda como en perfumes artesanales, tanto en la iconografía de altares improvisados como en la misma moneda nacional, tanto en lo macro o molar de las ceremonias oficiales, como en lo micro o molecular de las prácticas de barriadas y zonas pobres. Al igual que sucede en la escena orgiástica del film, el Estado moderno “fusiona la realidad con los ámbitos oníricos” (p.11). A la relectura crítica de Marx que hace Coronil, Taussig añade el valor que tiene el dinero mismo como misterio fantasmagórico, pues gracias a él el Estado es visto “como depositario de redención, no menos como promesa o aval de crédito del que depende toda la circulación de monedas y billetes, como dependen de Dios los ángeles y las peregrinas almas del purgatorio” (p.131).

La promesa de emancipación se integra a la promesa de riqueza, de uso del nuevo espacio para el gozo personal y colectivo. Por eso no se sostiene en la lógica pastoral soberanista que busca erigir e imponer leyes, tal como veríamos en la figura del Leviatán; y tampoco sigue las reglas de la transacción financiera, propia del mercado moderno y sus dispositivos biopolíticos de gobernabilidad neoliberal. Vive, por el contrario, de la misma fuerza deseante de la transgresión, de esa convivencia entre lo legal y lo ilegal, de lo impuro y lo puro, de la inmanencia de lo normativo y la atracción por la corrupción¹⁰.

El trance, el éxtasis, los estados dislocados, descontrolados, son entonces propios de estos momentos, tal como vemos en el acto transgresivo de la película de Odreman, donde el deseo utópico del arquitecto lo lleva a compartir de forma amoral con el alquimista. En las imágenes sus cuerpos se vinculan bajo la fiesta orgiástica, como si desde ese proceso se pudiera dominar lo natural para beneficio de la construcción moderna y desarrollista. Además, solo desde esa escenificación que trabaja la dimensión reprimida, prohibida, de este secreto anhelo colectivo, es que podemos evidenciar el contrato profano con la explotación del subsuelo, con lo que llamamos extractivismo.

Dialécticas del sueño y el despertar

Para finalizar, convengamos en destacar algunas particularidades mencionadas en este recorrido. Efectivamente hay una utopía y un proceso de cómo llevarla a cabo, un deseo fetichizado que es individual y colectivo a la vez y un escenario nacional que a su vez es moderno, universal. Dos sueños parecieran marcar el itinerario de este proyecto del arquitecto en la película de Odreman. El primero, enunciado al comienzo en la voz en off del personaje, genera la idea de EFEPEUM; el segundo, escenificado bajo un proceso orgiástico, lleva a la práctica, a la consumación, esta idea. Uno abre y el otro cierra. Uno se deja libre a la imaginación del espectador, mediante el recurso de las palabras confesadas, el otro aparece en las figuras del film a través de lo que encarnan los personajes. Uno queda, sin embargo, abierto (no se explica cuándo el arquitecto despertó) y otro, por el contrario, se clausura de forma algo decepcionante. Detengámonos por un momento en ello.

No siempre los despertares son dichosos o loables. Aquí vemos angustia, desolación, aislamiento. Todo se confunde y nos confunde. Ruidos disonantes, luces titilantes, oscuridades. Cuando el protagonista despierta del sueño alquímico y orgiástico, se da cuenta de su fantasía pasada. Atrapado en un espacio laberíntico, donde sobresale muros impersonales e industriales, entramos en una dimensión monstruosa, vertiginosa, de ese contrato. Percibe el lado ya no placentero sino oscuro de lo producido, que nos recuerda aquello que señalaba Pérez Oramas como esa incapacidad de generar relatos de nuestro funcionalismo urbano, y la falta de las fuerzas locales de esta modernidad. Sandra Pinardi es incluso más radical cuando, siguiendo algunas obras contemporáneas que revisan este proyecto moderno, encuentra un efecto monstruoso. Lo ve al dedicarse únicamente “a la construcción de fachadas y modelos, a la ideación de planes y propósitos sin otro contenido ni consistencia que sus propios presupuestos ideológicos”. El protagonista de la película que venimos comentando pareciera ver aquí este rostro oscuro de la impersonalidad burocrática. Hay así una especie de *horror vacui* que evidencia un desencanto y que provee una dimensión abyecta, reprimida o negada. Pinardi lo explica al hacer patente este extremo sueño arquitectónico o ingenieril de la que opera “como una especie de excrecencia, una contaminación que desarticula y descompone su propio núcleo, su identidad, así como los logros que pretende”. Su dimensión es tan inconmensurable que termina de imponerse de manera autoritaria de espaldas a lo sujetos que quieran habitarlo (2012, p.60). Al carecer de cuerpo y no proveer experiencia, lo espantoso “aparece en este espacio como un fenómeno límite, el punto de derrumbe de su propia ley, de su norma y sus intenciones”, pues solo atiende a

“aspectos de infraestructura, a aspectos arquitectónicos (el edificio) sin atender a la comunidad que allí habría de estar y vivir”, un proyecto que por lo visto carece de “carne” y no tiene contenido, que constituye “una especie de escenario en el que los transeúntes no son habitantes o ciudadanos, sino meros seres errantes, ambulantes, huéspedes” (2012, p.61).

El sueño de nuestro arquitecto, volviendo al film, termina entonces en pesadilla ¿Acaso el protagonista cuando se despierta no lo vemos como un ser errante, como un mero huésped perdido? Pero al final ¿de qué estamos hablando cuando nos referimos a este lado oscuro moderno? Quizás es bueno precisar que no se trata sino de un imaginario abarcante, una totalización deseante, una narrativa homogénea y vacía que puede desembocar a lo largo de la historia de distintas maneras. No estamos hablando de prácticas concretas que tienen una historia, unos usos y unas relaciones desde las cuales se puede valorar sus aportes y advertir sus resurgencias, legados, sobrevivencias, especificidades heterogéneas y anacrónicas¹¹; de hecho, bien se puede separar el proyecto de Villanueva del revestimiento del Estado. Detrás de las figuras de Calder en la Ciudad Universitaria, o de los cuadros cinéticos de Soto hay contextos que solventar, historias que proveer, detalles que ajustar. Aquí estamos más bien hablando de una aspiración totalizadora de corte poscolonial, que no aspira a la disputa, a la recreación, sino por el contrario a la homogenización tanto en lo bueno como en lo malo.

Hay algo aporético y farmacológico en el deseo modernizante de la nación petrolera. Si bien sus fuentes se remontan a los primeros ensayos democráticos que hubo en el país, por otro lado, su uso durante Pérez Jiménez tuvo como paradigma dominante, para seguir a Lisa Blackmore, “las creencias positivistas del Nuevo Ideal Nacional” (2017, p.46). No hay que olvidar en ese sentido que el mismo Villanueva comenzó a trabajar durante el gomecismo, cuando se impuso la doctrina del “gendarme necesario”; tampoco hay que olvidar las apropiaciones espectacularizantes de estas tendencias, que también sobrevivieron durante los gobiernos de Carlos Andrés Pérez o de Hugo Chávez, y por último su vínculo con el extractivismo. No todo es lo mismo, ciertamente. Y para eso es bueno discriminar, aunque sí podemos divisar marcas, recurrencias, iteraciones, repeticiones. El proyecto desarrollista moderno como relato utópico oficial, no como concreción heterogénea, tiene esta huella problemática, una zona oscura y ambivalente. El signo y sino de una totalización que puede leerse tanto como universalidad vacía de horizonte democrático, como de imposición homogénea de un cuerpo simbólico de voluntarismo autoritario. Cuando, al despertarse, el personaje de nuestro cortometraje se enfrenta con ese lado problemático de su proyecto habitacional

de alguna manera está viendo las dos caras de la moneda de esta tendencia. Al deambular en los espacios laberínticos del lugar que ha creado es incapaz de encontrar relatos, narrativas, figuras concretas que le den sentido a lo que vive, que le den ubicación; como individuo se ve perdido, sin referencias. Solo deambula horrorizado, buscando un escape: volver a un afuera, a un contacto con el exterior.

¿Pero al final con qué se encuentra? Con varias cosas: primero, con el mar, el medio ambiente puro y sin humanidad; segundo, con una banda militar tocando, último rastro de la aspiración perezjimenistas de control militarista sobre el espacio público moderno; tercero, con el pueblo circulando en forma de masa heterogénea, sin guías ni ordenes, caminando dispersa, ruidosa, con practicas disimiles desde diferentes deseos de consumo. Bajo ese ambiente, sigue confuso, quizás evidenciando el fracaso de su proyecto o más bien la pérdida del mismo, viendo todo con angustia. Deambula en este escenario de la misma manera que lo hacía antes, cuando estaba saliendo de los espacios cerrados y laberínticos. ¿Será que uno es la prolongación de lo otro? Se le aparecen además espectralmente las voces burlonas del alquimista y de su mujer, fantasmas que lo acechan para evidenciar una integración fallida o engañosa. Al final de la película divisa una montaña que lo fascina y, como sabemos, semidesnudo se entrega a ella; la abraza, la acaricia. Busca así el contacto directo con sus relieves terrosos, con sus formas orgánicas, con aquello que el poema de Salustio González Rincones ponía en evidencia: la materia prima.

El momento de consumación puede interpretarse de dos maneras. En una, escenifica el último objeto del deseo del arquitecto: querer finalmente integrarse a ella, ser su extensión, y ello podría involucrar de manera perversa el derecho de consumirla o extraerla. En otra posible exégesis muestra, por el contrario, un inevitable sentimiento de culpa humanístico, prodigado por la *hybris* del proyecto y su deriva fallida, tan propio de todo *fármakon*. Así se acaricia lo que se ha alterado, y se busca a la vez una brújula de orientación en el contacto directo con la víctima. Sea de una manera o de la otra, la naturaleza se subsume como algo afectado que implica una relación conflictiva, ambivalente y narcótica con una especie de “Gran Otro” que ha curado y ha enfermado, que ha aportado y negado, que ha prodigado sentimientos de inocencia y de mala conciencia, de riqueza y culpa, de esplendor y castigo. Al final lo que se patentiza aquí es la inevitabilidad del deseo de usufructo de las materias primas, sea bajo la aspiración de imitarlas o sea bajo el sentimiento de arrepentimiento que ya reconoce la forma indebida de su anhelo.

Como vimos en el poemario de Salustio González Rincones, en EFPEUM avistamos entonces con sorpresa y fascinación una especie de residuo perverso, peligroso e impensado de esas fuerzas utópicas modernizadoras, tras las cuales se advierte un deseo reprimido de explotación soberana de los recursos naturales.

Bibliografía

- Adorno, T. (1975). *Mínima Moralía*. Trad. de Norberto Silvetti Paz. Caracas: Monte Ávila.
- Almandoz, A. (2012). Modernidad Urbanística y Nuevo ideal Nacional. En Almandoz, A (Comp). *Caracas: de la metrópoli súbita a la meca roja* (pp. 95-105). Quito: Olacchi.
- Arreaza Calatrava, J. T. (2011). *Canto al ingeniero de Minas*. Anzoátegui: Fondo Editorial del Caribe.
- Benjamin, W. (1982). Experiencia y pobreza. En Benjamin, W. *Discursos interrumpidos*. Trad. Jesús Aguirre (pp. 165-174). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1998a). Sobre algunos temas en Baudelaire. En Benjamin, W. *Poesía y capitalismo*, Trad. Jesús Aguirre (pp. 123-170). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1998b). Fourier o los pasajes. En Benjamin, W. *Poesía y capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre (pp. 173-176). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1998c). El Flâneur. En *Poesía y capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre (pp. 49-85). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2009). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echevarría. Rosario: Prohistoria.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Blackmore, L. (2017). *Spectacular Modernity: Dictatorship, Space, and Visuality in Venezuela, 1948-1958*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Coronil, F. (2002). *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Garmendia, S. (1992). *Los Habitantes*. Caracas: Monte Ávila.
- González Rincones, S. (1929). *La yerba santa*. París: A. Fabre.
- Harvey, D. (2017). *El cosmopolitismo y las geografías de la verdad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Heidegger, M. (2001). La pregunta por la técnica. En *Conferencias y artículos* (pp. 12-28). Madrid: Ed. del Serbal.

- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras formas de ciencia ficción*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lecuna, V. (2018a) Reinas venezolanas del siglo XX: populismo, abstracción y Estado. *Cuadernos de Literatura*, 43, 75-96.
- Lecuna, V. (2018b). Darse cuenta: ópera travesti. En *Studia Iberica at Americana: journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, 5, 123-140.
- Mitchell, T. (2012) Society, Economy, and the State Effect. En A. Sharma y A. Gupta (comp). *The Anthropology of the State* (pp. 76-97). Ithaca: Cornell University Press.
- Odreman, M. (Director). (1965). EFPEUM <Cortometraje>. Coofilven Producción.
- Pinardi, S. (2012). Residuos y cegueras: miradas desde una Caracas sitiada. *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, 20, 53-71.
- Pérez Oramas, L. E. (2020). Caracas, escena constructiva. *Trópico absoluto*. Caracas. Recuperado de <https://tropicoabsoluto.com/2020/04/08/caracas-escena-constructiva/>
- Picón Salas, M. (1983). *Viejos y nuevos mundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Quintero, I. (1989). *El ocaso de una estirpe*. Caracas: Alfadil.
- Ramos, J. (2011). Ficciones del sujeto moderno (Un diálogo improbable entre Walter Benjamin y Fernando Pessoa). *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual* (pp. 125-150). Caracas: Monte Ávila.
- Sánchez, R. (2006). *Dancing Jacobins. Dancing Jacobins: A Venezuelan Genealogy of Latin American Populism*. New York: Fordham University Press,
- Taussig, M. (2015). *La magia del Estado*. Trad. Juan Carlos Rodríguez. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Urbaneja, D. B. (1993). El sistema político gomecista. En Pino Iturrieta (Comp). *Juan Vicente Gómez y su época* (pp. 59-79). Caracas: Monte Ávila.
- Vallenilla Lanz, L. (1991). *Cesarismo democrático y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Referencias

¹ De hecho, para ese entonces la literatura comenzaba a explorar su presencia bajo distintas apuestas. Algunos textos de Poemas de la musa herida (1928) de Ismael Urdaneta critican, por ejemplo, la realidad en el lago de Maracaibo. Con tono realista y de denuncia social, los relatos “El Mayor” de Valmore Rodríguez o “Cardona” de Ramón Díaz Sánchez desarrollan cuestionamientos parecidos, por no hablar de las novelas Mancha de aceite (1935) de César Uribe Piedrahita o la reconocida Mene (1936) del mismo Díaz Sánchez. En contraposición a estas producciones, la novela Cubagua (1933) de Enrique Bernardo Núñez o el poema “Canto al ingeniero de Minas” (1924) de José Tadeo Arreaza Calatrava parecieran trabajar ya no la dimensión representacional de la presencia del subsuelo, sino el poder onírico de su factura fetichizante dentro de la cultura

nacional. La alusión en el poema de Gonzáles Rincones del nuevo escenario industrial se inscribe dentro de esta última tendencia, en donde se busca evidenciar, desde la parodia, el deseo extractivista.

² Sobre la conformación del estado moderno, están los trabajos de Diego Bautista Urbaneja “El sistema político gomecista” de 1993 e Inés Quintero El ocaso de una estirpe de 1989. La teoría del gendarme necesario es propuesta por Laureano Vallenilla Lanz en su libro Cesarismo democrático de 1919.

³ Como sabemos, la materia de nuestros sueños está hecha de las vivencias que hemos tenido. Lo mismo puede decirse del sujeto histórico dentro de las comunidades nacionales: sus elementos oníricos se construyen a partir de sus acontecimientos experimentados, sus fuerzas utópicas son parte, para parafrasear a Fredrick Jameson, de “deseos históricos y colectivos” (2009, p.109).

⁴ Salvo, como dije, las de Bernardo Núñez, Calatrava y hasta Garmendia o Ramos Sucre.

⁵ El trabajo de Vicente Lecuna “Reinas venezolanas del siglo XX: populismo, abstracción y Estado” (2018a) evidencia muy bien el lugar de cierta representación de la figura femenina dentro de la política nacional, que se entrecruza también con la cultura de masas y el culto a la miss, incluso en la lucha democrática.

⁶ Además, es bueno resaltar que, dentro del proyecto de integración de las artes en la Ciudad Universitaria, había una contradicción que aúpa esta suerte de limitación o problema, pues en su “utopía de un lugar común”, según Pérez Oramas, “las artes que triunfan –las modalidades de internacionalismo abstracto y antivernáculo– son artes que no quieren tener lugar, son artes sin lugar, que desean enunciarse como formas universales, autónomas, emancipadas de todo localismo” (2020, parr. 13).

⁷ Otra manera de pensar la adicción en Adorno y sobre todo en el mismo Benjamin, vista más bien como espacio de encuentro con otras formas de modernidad, está dado en el texto de Julio Ramos para su libro Sujeto al límite (2011).

⁸ Dice: “inyección de dinero proveniente del petróleo en la economía doméstica contribuyó a naturalizar la riqueza, al desconectarla de la productividad del trabajo local debido a que se basaba en la valorización de un recurso mineral que demandaba poco trabajo para su extracción” (Coronil, 2002, p.431).


⁹ No es casual que el culto de María Lionza que analiza, y otras prácticas mágicas y folklóricas de la religión popular, hayan sido nacionalizados durante el régimen del dictador Pérez Jiménez, uno de los baluartes del Estado mágico moderno.

¹⁰ Quizás por eso no deja de ser llamativo que en diversos lugares donde se da la posesión espiritual del culto de María Lionza y El Libertador, objetos de estudio de Taussig, se encuentren “botellas de licor vacía” (p.32); también alrededor de los cuerpos mismos en estado de alteración hay vasos de alcohol, por no hablar de los usos del tabaco y ron, lo que bien nos recuerda la escena dionisiaca de los personajes de la película donde ronda el humo y el consumo de licores.

¹¹ Vicente Lecuna, basándose en la experiencia del proyecto de Parque Central, abre otra lectura distinta a la de Pinardi y habla de una “modernidad travesti” en “Darse cuenta: ópera travesti” (2019, p.33)

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 22 de octubre 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 arte de lo irreparable en la obra el entierro de Fernando Foglino

The art of the irreparable in Fernando Foglino's the burial

Resumen

La obra del artista uruguayo Fernando Foglino (Montevideo, 1976) revisita el pasado y lo confronta con la materialidad icónica de las esculturas del paisaje urbano donde actualiza, de una manera lúdica e irónica, una crítica a la construcción de la memoria nacional.

La articulación entre historia, memoria y monumento urbano planteada en sus instalaciones cuestiona los modos de circulación del pasado en el imaginario local. Proveniente de la arquitectura, el artista está habituado a trabajar con modelos computarizados, lo que le permite realizar formalizaciones 3D de los monumentos que interviene *a posteriori*.

Esta propuesta, que lleva más de una década, parecería estar atenta a las temporalidades que atraviesan la iconografía particular de la construcción identitaria de un país vista desde la perspectiva del arte contemporáneo.

El trabajo que nos ocupa es la obra "El Entierro", exhibida en el año 2016 en el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo en el marco de la 3ra Bienal de Montevideo.

Mi hipótesis es que Foglino logra, al dar volumen a una fotografía ominosa e inaccesible que está en los archivos de un diario, transformar su recepción atravesándola por visiones fantasmáticas que promueven un distanciamiento reflexivo. La operación en esta obra, entonces, consiste –a través de un distanciamiento que, al decir de Didi-Huberman (2011), nos enfrentaría con la noción de supervivencia entendida como "una expresión específica de la huella", aquello que estaría ubicado "entre fantasma y síntoma"– en llevar las dos dimensiones del plano a la representación volumétrica de la impresión 3D, luego volver a aplanarlos en la pantalla de un circuito cerrado de televisión (CCTV) para de este modo, y en una articulación a priori bastante sencilla, constelar asociaciones que transforman tanto el pensamiento sobre los acontecimientos históricos como los contemporáneos.

Este artista trabaja el trauma de la dictadura y las múltiples violencias sociales de la democracia mediante la deconstrucción discursiva propia del distanciamiento que

provoca la mirada en la intervención de lo archiconocido –y por ende invisibilizado– para el transeúnte cotidiano de la ciudad.

Palabras clave: Arte Contemporáneo; Instalación Sitio Específico; Memoria; Historia; Post-dictaduras Cono Sur

Abstract

The work of the Uruguayan artist Fernando Foglino (Montevideo, 1976) revisits the past and confronts it with the iconic materiality of the sculptures of the urban landscape where he updates, in a playful and ironic way, a critique of the construction of national memory. The articulation between history, memory and urban monument raised in its installations questions the circulation of the past in the local imaginary. Coming from architecture, the artist is accustomed to working with computer models, which allows him to make 3D formalizations of the monuments that he intervenes a posteriori.

This proposal, which has been going on for more than a decade, would seem to be attentive to the temporalities that cross the particular iconography of the identity construction of a country seen from the perspective of contemporary art. The work that concerns us is the work *El Entierro*, exhibited in 2016 in the Hall of the Lost Steps of the Legislative Palace, within the framework of the 3rd Montevideo Biennial. My hypothesis is that Foglino manages, by giving volume to an ominous and inaccessible photograph that is in the archives of a newspaper, to transform its reception through fantastical visions that promote a reflective distancing.

The operation in this work, then, consists - through a distancing that in the words of Didi-Huberman would confront us with the notion of survival understood as "a specific expression of the footprint" that would be located "between ghost and symptom" - in bringing the two dimensions of the plane to the volumetric representation of 3D printing and then flattening them again on the screen of a closed circuit television (CCTV) and in a fairly simple a priori articulation, to open a wide associative constellation that transform the view of both, historical and contemporary events. This artist works on the trauma of the dictatorship and the multiple social violences of democracy, through the discursive deconstruction typical of the distancing caused by the gaze in the intervention of the well-known -and therefore invisible- in the city.

Keywords: Contemporary Art; Site Specific Installation; Memory; History; South Cone Post-Dictatorships

El arte de lo irreparable

¿Sería acaso la vía del síntoma el mejor modo de oír la voz de los fantasmas?
Georges Didi-Huberman (2018)

Fernando Foglino, en sus obras, reelabora el pasado con una vuelta al monumento en la que, al trabajar con la memoria colectiva desde lo icónico, actualiza una crítica a la construcción de la memoria nacional.

La articulación entre historia, memoria y monumento urbano planteada en sus instalaciones cuestiona –a veces de un modo velado, y otras no tanto– los modos de circulación del pasado en el imaginario uruguayo.

Proveniente de la arquitectura, habituado a trabajar con modelos computarizados, realiza formalizaciones 3D de los monumentos urbanos intervenidos *a posteriori*.

Foglino realiza una deconstrucción discursiva propia del distanciamiento que provoca la mirada de la escultura (archiconocida) intervenida.

La suya es una propuesta sostenida en el tiempo que parecería estar atenta a las temporalidades que atraviesan la iconografía particular del país en sus modos de construcción identitaria, aunque vista desde principios del siglo XXI.

Pertenciente a la generación que creció durante la última dictadura militar uruguaya (1973-1985), la memoria es, en sus obras, constantemente interpelada a través del trabajo con el trauma de la dictadura y las múltiples violencias sociales de la democracia.

Con un trabajo mayoritariamente instalativo, sus obras suelen ser híbridas y, aparte de las esculturas, es común que sus propuestas cuenten con proyecciones de video, por ejemplo; pero como también es poeta, la palabra aparece y organiza la materialidad de sus instalaciones a partir de un programa narrativo emparentado con una vuelta crítica al imaginario popular uruguayo.

El artista habla de *instalaciones en proceso*, lo que invita a recibir sus obras como espacios abiertos, porosos y, por ende, inacabados¹.

Esto hace que todo lo que se muestra forme parte de un programa que *remixa* imágenes que son trabajadas en una polifonía irónica y dialéctica.

En “El Entierro²”, realizada en el 2016 durante la 3ra Bienal de Montevideo³, lo procesal aparece de manera tácita⁴ en la decisión del artista de poner bajo custodia una fotografía intervenida tal y como “por ley se custodia la Constitución⁵”



Figura 1

Además, en la obra aparecen las voces de dos autores, el poeta chileno Raúl Zurita y el escritor argentino Ricardo Piglia, que funcionan como *un fil rouge* que conduce la lectura de las esculturas en 3D proyectadas en el CCTV y que fueron realizadas a partir de una fotografía aparecida en el diario El País⁶. Esa fotografía retrata a los doce militares que entraron la madrugada del 27 de junio de 1973 al Palacio Legislativo para clausurar la vida democrática en el Uruguay⁷.

Fogliano comenta que realizar la investigación, mientras trabajaba en la obra, resultó ser una tarea bastante ardua ya que tuvo que hacer numerosas gestiones de índole burocrática que, sin embargo, lo recondujeron a una profundización de la problemática a la que se enfrentaba en su propio proceso creativo.

Elijo analizar “El Entierro” porque encuentro una tensión, presente en otras de sus instalaciones, aunque aquí mucho más elaborada, de aquellas temporalidades irresueltas –pero presentes– en el campo de las identidades uruguayas. Además, considero que en el Uruguay contemporáneo es preciso entender, hoy más que nunca, cómo las reminiscencias del pasado perduran más allá de su propio ciclo, y posibilitan apariciones

anacrónicas descalzadas de su contexto que ponen en jaque estabilidades asumidas como perdurables e inmutables.



Figura 2

Este es, en cierta medida, el juego que nos propone la producción de Foglino cuando nos invita a pensar en qué sentido estos monumentos e imágenes de la calle o las fotografías censuradas, tan presentes como invisibles, al ser recontextualizadas dinamizan la mirada y nos conducen a la pregunta, a la crítica, al cuestionamiento de lo dado.

De la fotografía y sus fantasmas

(E)stas prácticas parecen elegir, frente a la memoria, la obsolescencia, y frente al recuerdo, la activación de una supervivencia a menudo fantasmal y paradójica.

Florencia Garramuño (2016)

“El Entierro” fue exhibida en el 2016 en el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo⁸ en el marco de la 3ra Bienal de Montevideo. La anécdota que da inicio a la obra, según el propio artista, es tomar conocimiento que dentro del edificio del Palacio existía una maqueta de este⁹ que había quedado encerrada e inaccesible en un altillo. Más adelante, cuenta cómo fue que “quedó en su entretela” (del edificio) “metida en un recóndito lugar de intrincado acceso” a medida que la construcción del Palacio a escala real avanzaba y que, por este motivo, es imposible exhibirla actualmente. Por último, explica cómo la única manera de acceder a esta sería rompiendo una parte del techo del edificio y, entonces, señala: “Así son las partes de una misma cosa, cuando se quiebra una, se ha quebrado por la misma herida la otra”.

Fogolino opta por trabajar las imágenes en sentido benjaminiano¹⁰ y en el Palacio donde se *hacen* las leyes elige un corte, un hecho cuya brutalidad en la historia uruguaya es inocultable: el Golpe de Estado de 1973.

Su propuesta tiene como eje la recreación mediante cámaras de vigilancia e impresión 3D de una fotografía, publicada en un diario de la época, que muestra la irrupción de los militares en el recinto legislativo.

Me interesa plantear aquí la hipótesis de cómo, si seguimos lo que plantea Didi-Huberman¹¹ (2011) respecto a las reflexiones de Carl Einstein sobre el cubismo que “al transformar las formas plásticas transforma la visión (...)” (p. 245) y de este modo, “todas las coordenadas de pensamiento” (p. 245), en el caso de “El Entierro” encuentro una *recontextualización* de dicha operación en una puesta de arte contemporánea: Fogolino recupera la fuerza transformadora que Einstein asociaba al cubismo al llevar el plano 2D propio de la fotografía al 3D y genera, a partir del distanciamiento que provoca la visión de las figuras filmadas y proyectadas en el CCTV, la transformación de las coordenadas de pensamiento de quienes miran la pantalla.

Al pasar al volumen de una fotografía ominosa e inaccesible que está en los archivos de un diario, se producen asociaciones transformadoras del pensamiento que inciden tanto sobre acontecimientos históricos como contemporáneos en la vuelta a las dos dimensiones del plano de la pantalla del circuito cerrado de televisión (CCTV) propuesta por el artista.

Según narra Fogolino, en varias oportunidades, con esta elección particular aparece la primera dificultad que tuvo en su proceso de trabajo, a saber, la imposibilidad de acceder a la fotografía del archivo en el diario El País.



Esta situación inesperada lo condujo a una nueva reflexión acerca de la instalación y apareció en su trabajo la noción de las “versiones” como algo “inherente al arte contemporáneo post-internet”. Fue así, entonces, el modo en que a través de la impresión 3D de los militares de la fotografía que encontró en una “versión” que estaba en la Biblioteca Nacional, el artista logra “la recreación de esta imagen, ahora de libre circulación y un disparador de la memoria...” y resuelve, a su vez, el problema de la censura en tiempos democráticos.



Figuras 3 y 4

La fotografía de los militares, que ha dejado de ser la misma a partir de la intervención, muestra la descomposición de aquello que se presentaba inmóvil y absoluto, censurado. “La Patota” ha dejado de ser una foto¹² y se convirtió en un presente volumétrico de lo acontecido cuarenta años atrás, pero presentado en la contemporaneidad de la pantalla de un CCTV. Podríamos decir que, en esta operación, la imagen se “dialectiza” si la entendemos como señala Didi-Huberman, “la imagen de memoria positivamente producida a partir de esta situación anacrónica (...) [como] interpenetración ‘crítica’ del pasado y del presente” (2011, p. 34), es decir, como aquello que produciría la historia.

En un juego discursivo sutil, el artista trabaja con el nombre de la Bienal: “El espejo enterrado”, y lleva adelante un entierro que espeja dos momentos de la historia uruguaya: el documento conservado de la carta de los derechos de los ciudadanos de 1830 y el momento de la irrupción de los militares en el recinto, que quiebra la constitucionalidad democrática desde 1973 a 1985.

Esta instalación *sitio específico* (*specific site installation* es un tipo de instalación particular del Arte Contemporáneo) se emplaza en el sector central del Palacio, enfrente de la exhibición de la Constitución Nacional de 1830 que es custodiada por dos guardias del Batallón Florida. El lugar elegido para su exhibición es *un entre*, un espacio que media entre las puertas que van a la cámara de diputados y de senadores. Esto hace que la

instalación opere, también, como una mímica crítica de un procedimiento habitual: los militares –de carne y hueso– que custodian la Constitución de 1830 –exhibida en una caja de cristal–, enfrentados a su versión 3D tamaño natural que custodia la recreación, a través de los monitores encerrados en otra caja de cristal, de la escena de los militares entrando al Palacio Legislativo la noche del 27 de junio de 1973.

Con una ironía muy fina, Foglino emplaza en ese pasaje, en ese *entre-espacio* que da a las respectivas salas del Parlamento, el portal a un mundo paralelo y ominoso que, sin embargo, funciona como el negativo de una fotografía.

El artista, en este gesto, parecería advertir que en ese negativo siempre se encierra la potencia del revelado. Esto es, la fotografía censurada es descompuesta y vuelta a armar en este mundo paralelo donde la maqueta del palacio está encerrada, a su vez, en los intrincados vericuetos del edificio que legisla la vida democrática del país.

De la memoria desarmada y vuelta a armar

Nuestra vida en la pantalla, en Internet, nos sume en la inmaterialidad del soporte. No fijado, transitorio, efímero, inasible, mundo del flujo, del fluido, tan rápido partido como percibido.
Regine Robin (2011)

Robin, en su libro *La memoria saturada* en el capítulo “El imperio de la memoria muerta”, escribe en una caracterización de los diferentes tipos de memoria y, a propósito, justamente, de la dialéctica que se da entre las memorias muertas y vivas¹³, que

La memoria muerta, para ser útil debe poder ser utilizada, reactivada, incesantemente ejecutada. ...A la inversa, una memoria viva sin el soporte de una memoria muerta sería como la utilización del ordenador muy fecunda, muy inspiradora, donde permanentemente uno se olvidaría de “guardar” y donde siempre habría que volver a empezar todo otra vez. (Robin, 2012, p. 441)

Encuentro en este análisis la productividad necesaria para echar una nueva luz sobre la instalación, ya que me permite visualizar la tensión presente entre los modos de memoria que cohabitan el imaginario uruguayo y que el artista trabaja con mucha eficacia.

Esta instalación, llevada adelante por alguien que pasó su infancia en dictadura, nos habla de que la elección de montar en el Palacio Legislativo una obra que trabaja con los sucesos del 1973 presentiza el trauma del golpe de estado a través del trabajo de la

“supervivencia” (Didi-Huberman, 2018) que aparece fantasmal en la pantalla del CCTV expuesto en la caja de cristal custodiada por las esculturas de los guardias del Batallón de Florida.

Fogolino, a través de este mecanismo de exposición de la fotografía, logra una nueva constelación de asociaciones en la que se mezcla en un torbellino, la Ley de Caducidad, sancionada en el año 1986 y refrendada en un Plebiscito Popular en el año 1989, con los fantasmas de los desaparecidos que sobrevuelan todo el tiempo a “El Entierro”. De este modo, el artista enfatiza lo procesal ya que la imposibilidad de dar el entierro debido a los cuerpos –relacionada entre otras cosas con la sanción de la mencionada Ley de Caducidad– podría ser entendida, justamente, como aquello que, en realidad, no cesa.



Figura 5

A través de un sistema de circuito cerrado que funciona en el Palacio Legislativo, se presenta simultáneamente en un monitor la maqueta encajada en la entretela del edificio con sus *renderizaciones* a escala de la fotografía de los militares que ingresan al edificio y, en una representación sintética, se muestra también la coexistencia de las temporalidades civiles y militares superpuestas al presentar un transeúnte que pasea un perro mientras, detrás, vemos una tanqueta militar.

Este hallazgo compositivo en la obra es lo que permite la lectura de la intrincación de las dos memorias y habilita la reminiscencia del pasado en la contemporaneidad.

Además, con el recurso de la pantalla del CCTV se muestra de manera paradójica la cara y contracara del uso de las tecnologías contemporáneas ya que expone, por un lado, los modos de vigilancia y control con el aprovechamiento del uso de un recurso que existe en el Palacio Legislativo; y por otro lado, presenta los espacios de creación liberadora que habilitan estas nuevas tecnologías –el caso de la impresión 3D de la fotografía– que actualizaría en la memoria viva de la recreación histórica la memoria muerta del monumento.

En esta actualización del pasado en la recreación volumétrica de la fotografía puesta a circular a través del CCTV aparece la tensión entre memorias –la viva y la muerta, como las llama Robin (2012)– trayendo al presente un momento irresuelto del pasado.

“El entierro” obliga a mirar detenidamente lo que transcurre en la pantalla detrás de la vitrina aunando un saber contemporáneo, *mirar pantallas*, con sucesos recreados, *renderizados* a partir de las fotografías históricas. Robin se pregunta:

¿No sería la primera (memoria muerta) del orden de la memoria voluntaria, aquella que estigmatiza Walter Benjamin, aquella de la que Baudelaire dice que permite mantener en el recuerdo lo que está destinado al olvido, pero sin permitir el trabajo de la interpolación, sin el poder la imaginación? Una memoria artificial destinada a la duplicación, a la reproductibilidad y a la instrumentalización. La segunda, más frágil, a imagen de la memoria involuntaria, no lograría almacenar cualquier cosa, tal vez porque nuestros nuevos soportes reclaman softwares sofisticados pero binarios, discretos, sin matices, tal vez sin una memoria verdadera. (2012, p. 445)

En esta instalación se hace énfasis en la imbricación de los dos tipos de memoria mencionados, la muerta y la viva. El artista apela, en primera instancia, a un protocolo ritualizado (la exhibición en la vitrina) a la usanza de los objetos expuestos en los museos, pero revitaliza la mostración dotándola de una descomposición figurativa en la que, en una vuelta completa, transforma la impresión 2D de la fotografía con la impresión 3D de los militares para aplanarlos, finalmente, en la pantalla del monitor del circuito cerrado que los proyecta cuando irrumpen en el recinto. Es en esta vuelta a la bidimensionalidad donde subyace, también, una crítica a los modos de circulación del sentido en la contemporaneidad post-internet, tal y como señala el artista. En la elección del CCTV hay

un señalamiento a la era de la vigilancia continua donde es posible observar cierto guiño a la inutilidad de la guardia humana por parte de los guardias del Batallón Florida.

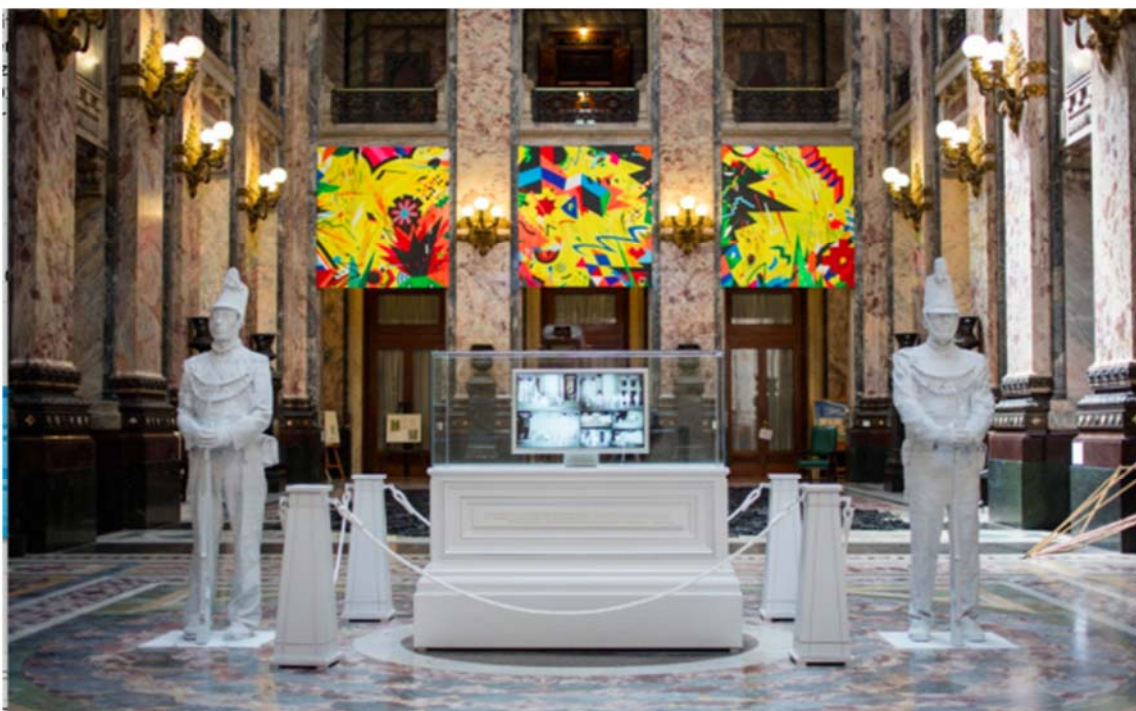


Figura 6

La palabra como tecnología en el arte contemporáneo o de cómo la estética da cuenta de las tensiones históricas

La cotización de la experiencia se ha derrumbado, sin duda. Pero el derrumbamiento sigue siendo experiencia, es decir contestación, en su movimiento mismo, de la caída sufrida.

Georges Didi-Huberman (2017)

“El Entierro”, según el artista, es una alusión “a hechos históricos haciendo uso de la tecnología para recrear y recuperar la memoria”, y a propósito de este proceso particular, aparece una duda que da cuenta de lo traumática que fue la interrupción de la vida democrática en el Uruguay cuando el mismo artista se pregunta cómo sería interpretada su obra instalativa en relación al pasado reciente: “¿Cómo podría darle el rumbo a la mirada?”

Estamos, ante todo, frente a un *dispositivo mediador* de la historia. En este caso, una instalación de sitio específico de arte contemporáneo que, sin embargo, necesita estar

calibrada en extremo para que la mirada no se diluya en antagonismos vacíos que evitan que los delitos de lesa humanidad cometidos en Uruguay entre 1973 y 1985 puedan ser juzgados de acuerdo a la ley.

Fogolino resuelve este intríngulis con las palabras del poeta chileno Raúl Zurita grabadas con láser en el frente del mueble en el que estaba el monitor CCTV:

Por un segundo la luz de estas tomas nos hace presumir que lo que se muestra es una resurrección, pero no, es un entierro. Miramos y sabemos que mirar es siempre mirar lo que ya ha pasado, lo que ya no tiene remedio. De todas las artes, a la fotografía le tocó ser el arte de lo irreparable. (Materiales, 2020)

El arte de lo irreparable, entonces, es mostrado a través de la memoria *recreada* en el *loop* del CCTV proyectado en el interior del mueble replicado que contiene la Constitución de 1830 y muestra la imposibilidad de desprender esa parte oscura del país sin lesionar el presente, aquello que persiste como potencialidad.

Me interesaría señalar que la tensión de la memoria muerta encerrada no cesa – como señala Robin a propósito de la característica de este tipo de memoria– aunque esté escondida en la entretela de los imaginarios uruguayos.

Y es, entonces, “La segunda (memoria), más frágil, a imagen de la memoria involuntaria” la que *presentiza*, con el mecanismo del *loop* propio del CCTV –tan corriente para los ciudadanos de principios del siglo XXI–, los sucesos de la madrugada del 27 de junio de 1973.

De este modo, el artista *contemporáneo* logra, a través del uso de las nuevas tecnologías, generar una síntesis estética que no solo “recrea y recupera la memoria”, sino que problematiza la propia contemporaneidad al solapar el cese de las libertades civiles acaecido en Uruguay de principios de la década del setenta, con el Uruguay de principios de siglo XXI monitoreado incesantemente a través de las cámaras de vigilancia callejeras y los CCTV presentes en casi todas partes.

Considero muy importante tener en cuenta que Fogolino trabaja –aunque quizá no de una manera deliberada– la potencia y el riesgo que encierra toda tecnología que, en el caso que nos ocupa, como bien señala Robin en relación a la memoria segunda: “nuestros nuevos soportes reclaman softwares sofisticados pero binarios, discretos, sin matices, tal vez sin una memoria verdadera” (Robin, 2021, p.444).

Fernando Fogolino, en la síntesis mencionada anteriormente, puede trabajar las memorias en relación con el presente para, entonces, alertar –desde lo contemporáneo–

acerca de ciertas historias que no cesan a pesar de la clausura, y también, evidenciar los riesgos –siempre presentes– de la pérdida de derechos aunque ya no sucedan, como antaño, de una manera espectacular y se escondan ahora, discretos, en los *domos* adosados a los semáforos de las calles de nuestras ciudades contemporáneas.

Bibliografía

- Apezteguía, M. J. (2020). Heridas de ciudad: rastros e indicios de la memoria y el patrimonio en la construcción de ciudadanías uruguayas contemporáneas. En Antonella Cancellier y María Amalia Barchesi (eds.) *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur*. (pp. 233-252) Padova: Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2017) *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2018). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Garramuño, F. (2016). Obsolencia, archivo. Políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo. *Cuadernos de Literatura*, 20(40), 56-68.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid: AKAL/Arte Contemporáneo.
- Robin, R. (2012). *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter Editores.
- PROYECTO CASAMARIO. (2020). Materiales. Proyecto CasaMario reside en Centro de Exposiciones Subte, Programa Pedagógico de Ediciones CasaMario, Montevideo: Ediciones CasaMario.

Referencias

¹ En relación a la obra “Evidencia” (Exposición Ghierra Intendente EAC, Montevideo, 2019), por ejemplo, Foglino en la misma puesta explica que está en proceso y, por esta razón, hace que el devenir de las esculturas vandalizadas se conviertan en el tema mismo de su proceso de elaboración instalativo. (Apezteguía, 2020)

²“El entierro”. Instalación (sitio específico) En Salón de los Pasos Perdidos: Réplicas de los soldados del Batallón Florida. Dimensiones 1:1 (altura aprox.: 2.10m). Materiales: madera laqueada en blanco. Réplica del mueble de actas de la Constitución de la República. Dimensiones: escala 1:1 (3.50 x 2.80 x 2.00 m). Materiales madera laqueada en blanco. Monitor de Vigilancia. En la maqueta 1:10 del palacio legislativo (año 1913) Esculturas en impresión 3D representando escenas del Golpe de Estado de 1973. Dimensiones: escala 1:10 (altura aprox: 25 cm). Materiales PLA blanco. Cámaras de Vigilancia (CCTV)

Fotografías: Fernando Foglino (Figuras 2,3,5 y6), Valentina Cardellino (Figura 4) y Archivo del Centro de Fotografía (Figura 1).

³ La característica particular de esta 3ra Bial es que se realizó enteramente en el interior del Parlamento lo que hace que el contexto político, en palabras del curador Alfons Hug, “brota prácticamente de manera natural, sin que por ello la exposición deba ser dedicada a la política cotidiana.” (Arte on line lunes 10 de octubre 2016). Inspirada en la obra de Carlos Fuentes, el título de la misma fue “El espejo enterrado”, la curaduría giró en torno a las dicotomías presentes en el continente americano desde la llegada de los españoles.

⁴ En este caso Foglino, en las diferentes apreciaciones que da sobre la obra no hace referencia específica, como sí lo hace con otras puestas instalativas, del carácter procesal de la obra.

⁵ Todas las citas de Fernando Foglino, con excepción de aquellas en la que se cite otra fuente, fueron tomadas de la publicación MATERIALES Proyecto CasaMario reside en Centro de Exposiciones Subte, Programa Pedagógico de Ediciones CasaMario, Montevideo, 2020.

⁶ Dicha fotografía, presente en el Archivo del diario, no es accesible. Foglino trabaja con otras versiones de la misma.

⁷ La fotografía es conocida como La Patota.

⁸ Inaugurado en el año 1925 en Homenaje al centenario de la Declaratoria de la Independencia, es la sede de la Asamblea General –poder legislativo– integrada por dos cámaras que sesionan separadas o juntas, de acuerdo a la ocasión: la Cámara de los Representantes y la Cámara de Senadores.

⁹ Realizada por el arquitecto Moretti a los fines de convencer a los políticos para realizar el majestuoso edificio del futuro Palacio Legislativo.

¹⁰ Según Didi-Huberman, Benjamin consideraba la alegoría como la mejor manera para producir conocimiento a través de “imágenes dialécticas” (*Ante el tiempo*, 2011).


¹¹ Didi-Huberman, en el capítulo “La imagen combate” de su libro *Ante el tiempo* (2011) escribe, a propósito de un pensador como Carl Einstein, que para este “nunca la comprensión de las imágenes del arte puedan satisfacerse con un saber específico, con un saber legitimado por su propia clausura disciplinaria” (243) Para agregar más adelante, siguiendo a Einstein a propósito del cubismo, que “la invención cubista, con su ímpetu, al transformar las formas plásticas transforma la visión y que al transformar la visión transformaba todas las coordenadas de pensamiento” (p. 243).

¹² A su vez, en este sentido me interesa traer a colación lo que señala Ana María Guasch (2011) respecto a lo que ella denomina “el protagonismo del índice por encima del ícono y del símbolo, la importancia que adquiere la fotografía...” en las prácticas artísticas contemporáneas. Esta autora trabaja con las puestas/instalaciones/obras en las que el archivo como artefacto/metáfora/práctica pondría en circulación narrativas “secundarias” en las que el “tiempo-ahora” condensaría en sí mismo, independientemente de los “nexos causales que establece el historicismo” la historia del pasado. La operación que realiza Foglino, entonces, sería la restitución del valor del ícono a partir de un trabajo de archivo frustrado (la imposibilidad de contar con la fotografía original a causa de la censura) en el que ese tiempo-ahora de la fotografía es re-presentado (en el sentido literal de vuelto a presentar) en la pantalla del CCTV del Palacio Legislativo ya no como fotografía sino como impresión 3D filmada.

¹³ En un análisis que recuerda la operación crítica de Didi-Huberman (2018) respecto a lo que constituiría las imágenes dialécticas de Benjamin (2018).

Fecha de recepción: 05 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 19 de noviembre 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.



Me acuerdo...

Escrituras autobiográficas anarquistas

I remember...

Anarchivist autobiographical writings

Resumen

El trabajo plantea interrogantes acerca de la representación de la memoria en determinados textos autobiográficos contemporáneos; indaga en una probable dimensión emancipatoria producida a partir de la interrupción de la estructura narrativa y la linealidad cronológica de los recuerdos. Estas escrituras de vida son abordadas desde una perspectiva anarquista, a modo de contracrítica de un paradigma autobiográfico archivístico, ya sea este referencial, subjetivista o deconstruccionista. El surgimiento de tales escrituras a partir de los años setenta (como *Me acuerdo* de Joe Brainard [1970] y *Me acuerdo* de George Perec [1978]) desafían los enfoques habituales en los estudios autobiográficos (centrados ya sea en *bios*, *autos* o *grafé*). Los antecedentes de una tentativa *posgrafé* se hallarían en ciertos costados del pensamiento y de la obra –a veces heterogénea y fragmentaria– de Walter Benjamin, tales como el antisubjetivismo y el coleccionismo, así como en las representaciones coleccionistas y oblicuamente autobiográficas de algunos atlas (como los de Warburg, Serres y Richter) con estructuras de enumeraciones, listas y catálogos, presentes también en *Calle de mano única* y en el *Libro de los Pasajes*. Desde esta perspectiva se abordan aspectos de las obras actuales de Édouard Levé, Margo Glantz y Martín Kohan, que también pusieron en funcionamiento esta *máquina de recordar*, considerando el vínculo con las redes digitales (como en el caso de Glantz) y la potencialidad crítica y participativa –al ser factibles de ser *copiadas* y *continuadas* por otros– que reside en estas escrituras –aparentemente banales– de la memoria.

Palabras claves: estudios autobiográficos; coleccionismo; memoria; anarquismo; máquina de recordar

Abstract

The work raises questions about the representation of memory in certain contemporary autobiographical texts, investigating a probable emancipatory dimension produced from the interruption of the narrative structure and the chronological linearity of memories. These writings of life are approached from an anarchist perspective, as

counter-critique of an archivist autobiographical paradigm, whether this referential, subjectivist or deconstructionist. The emergence of such writings from the 70s (as *I remember* by Joe Brainard and *I remember* by George Perec) challenge the usual approaches in autobiographical studies (focusing on either *bios*, *autos* or *graphe*). The antecedents of a possible *postgraphe* would be in certain sides of Walter Benjamin's – sometimes heterogeneous and fragmentary – thought and work, such as the antijetivismo and collecting, as well as in collector and obliquely autobiographical representations of some atlas (like those of Warburg, Serres and Richter) with enumerations structures, lists, and catalogues, also present in *One Way Street* and in *The Passages*. From this perspective, we address aspects of current works of Édouard Levé, Margo Glantz, and Martín Kohan, who also were put in operation this “machine of remembering”, considering the link with digital networks (as in the case of Glantz), and the critical and participatory potentiality -because they can be copied and continued by others- that resides in these apparently banal writings of memory.

Key Words: autobiographical studies; collecting; memory; anarchism; machine of remembering

Anarchivando colecciones

Aunque en el siglo XX surgieron textos autobiográficos que presentaron desafíos a partir de su escritura, en algunos casos bajo la influencia de las vanguardias. Hoy podemos poner en duda que el término *autos/bios/grafé*¹ siga siendo válido para abordarlos y enmarcarlos. Aunque no se trate de un corpus homogéneo, nos preguntamos qué sufijo de la palabra compuesta le cabría al tiempo actual de manera predominante a la hora de narrar o escribir sobre el yo de una manera tan fragmentaria, y aparentemente, banal.

Asimismo no ha muerto todavía el autor, ni ha sido superado por una escritura omnipresente y pantextualista, capaz de controlar y manipular cualquier *resto* del sujeto. Los antecedentes de una tentativa *posgrafé* –si es que así podemos llamarla– se hallan posiblemente en ciertos costados del pensamiento y de la obra –a veces heterogénea y fragmentaria– de Walter Benjamin, tales como el antijetivismo y el coleccionismo, este último practicado en vida por el pensador alemán. Algunos estudiosos latinoamericanos como Marcio Seligmann-Silva y Andrés Maximiliano Tello han analizado específicamente estas características en su pensamiento y su obra.

El coleccionismo es concebido como una práctica *revolucionaria* que va contra la reificación de documentos, objetos, signos y obras encargados de conservar los archivos de la cultura, acometiendo la tarea de reunir las cosas para apartarlas de la circulación

mercantil y conferirles a cambio el valor que tienen para sí, en lugar del valor de uso. Por lo tanto, concebir la autobiografía como una *colección* de recuerdos dispersos, desordenados y desjerarquizados no obliga a la constitución de un *archivo* autobiográfico (en el sentido de acumular o conservar los recuerdos *valiosos* de una historia de vida), sino apela más bien a la economía estética de una memoria de tipo anarquista². El *anarchivismo*, por su parte, se enmarca en una hermenéutica de la discontinuidad al ser concebido como un movimiento que altera los sistemas normalizados de organización del mundo sensible y sus registros, que interrumpe el orden y las clasificaciones institucionales que conforman los archivos históricos y culturales, y que va de la mano del coleccionismo tal como lo entiende y practica Benjamin. A propósito de esto señala Andrés M. Tello que:

la colección que compone el *Libro de los pasajes* no pretende instaurar un archivo histórico o restaurar el pasado como una totalidad, sino que en el gesto de Benjamin la inscripción de la historia deviene su cita, destruyendo así los marcos de lectura tradicionales. (2016, p.53)

La organización del coleccionista se entiende de manera particular: “posibilita variantes, reordenaciones, heteronomías, una organización que genera significados y desintegra lecturas” (Hernández Sánchez, 2002, p.167). La vida, como la cultura, es una historia de archivos, pero también de sus reescrituras y metamorfosis. Se trata de anachivar “para *recoleccionar* las ruinas de los archivos y reconstruirlos de forma crítica” (Seligmann-Silva, 2015, p.43), concebir la tarea del artista como *anachivador*, en oposición a los totalitarismos que buscaron someter las artes a grandiosos proyectos de archivamiento, clasificaciones de la sociedad y sus individuos. Para esto recurre a Benjamin³:

Una de las ideas seminales de Benjamin sobre la colección puede ser leída en su texto “Lob der Puppe” (“Elogio de la muñeca”), que trata justamente un punto vital del gesto del coleccionador: la relación entre el individuo (que selecciona, arranca del contexto y colecciona) y el mundo objetivo de las “cosas”. “El verdadero hecho, normalmente despreciado, del coleccionador es siempre anarquista, destructivo. Pues esta es su dialéctica: él conecta a la *fideliad con las cosas, con lo único por él asegurado*, la protesta obstinada y subversiva contra lo típico y clasificable”. (Seligmann-Silva, 2015, p.45)

Volvemos específicamente a los estudios autobiográficos. El cuestionamiento de los paradigmas referencialista y subjetivista fue realizado ya de manera explícita –bajo la influencia de la deconstrucción– por Paul de Man en su artículo “La autobiografía como

desfiguración”, publicado por primera vez en 1979. Centrado en la *grafé* (la escritura), de Man considera el discurso autobiográfico con cierta autonomía de la *bios* (la vida) y del *autos* (el sujeto), concibiéndolo como un aparato desfigurador que remite a la sospecha del yo narrado como referencia sostenible, a partir del carácter tropológico del lenguaje. Se establece así un vínculo entre la figuración (mímesis) y la desfiguración (ficción). Entonces, tras la deconstrucción de la *bios* y del *autos* a partir de la *grafé* (que se focaliza en la sospecha acerca de la representatividad del lenguaje), lo que puede emerger tal vez sea una crítica más vasta y generalizada acerca de la constitución (y/o deconstrucción) de los archivos de la cultura, entre los que se encuentra el *archivo* autobiográfico.

Ahora bien, en un tentativo *giro anarquista* en los estudios autobiográficos, habría que apelar a una lógica de la presencia a través de la colección de los recuerdos ya desclasificados, anachronizados y desjerarquizados, aunque como presencias siempre *inútiles* (al menos para una sociedad de consumo utilitaria), que no excluyen la presencia de la muerte ante la cual se vuelven más inútiles aún. Es decir, habría en estas escrituras autobiográficas una acumulación o colección de recuerdos, enumeraciones de detalles, banalidades y objetos, pero ya sin intencionalidad archivística alguna.

Es posible hallar esta sombra anarquista en ciertas escrituras autobiográficas contemporáneas precedidas por una obra con influencias vanguardistas de la Escuela de Nueva York titulada *Me acuerdo (I remember)* del norteamericano Joe Brainard, publicado de forma fragmentaria a partir de 1970 y en 1975 como edición recopilada. Este primer *Me acuerdo* fue inspirador para los franceses Georges Perec (su *Me acuerdo. Las cosas comunes I* es de 1978) y Édouard Levé (cuyo *Autorretrato* es de 2005), así como para algunos autores latinoamericanos contemporáneos, como el boliviano Saúl Montaña (su *Autorretrato* es de 2017) y la mexicana Margo Glantz (su *Yo también me acuerdo* es de 2014), entre otros. El *Me acuerdo* argentino escrito por Martín Kohan fue publicado recientemente, en 2020, por Ediciones Godot.

La máquina de recordar

“Un libro digno de ser copiado”

George Perec sobre *I remember* de Brainard (2013)

“Me acuerdo que advierto que el tuiteo es semejante a lo que hicieron Joe Brainard y Perec en *Yo me acuerdo*”

Margo Glantz, *Yo también me acuerdo* (2014)

El primer *Me acuerdo* pertenece a Joe Brainard (1970), es una *colección* de frases, recuerdos e imágenes, en un panorama compuesto de párrafos de diversa extensión, que en su totalidad adquieren la cualidad de un autorretrato verbal. De ahí quizá provenga el título de la edición argentina que utilizamos: *Me acuerdo y otros autorretratos*, ya que incluye otras obras del mismo autor, con similar estilo, aunque sin la frase disparadora inicial. Este *Me acuerdo* precursor posee aproximadamente mil quinientas entradas en las que el autor desovilla desde apuntes triviales hasta reflexiones que adquieren la cualidad del aforismo.

Según Paul Auster en su lúcida “Introducción” de 2010 (recuperada en la edición de 2018 de Eterna Cadencia), Brainard es un escritor *inclasificable*. Auster ha leído *Me acuerdo* muchas veces, encuentra, sin embargo, en cada lectura una obra *nueva*, “uno de esos raros libros que nunca se gastan” (Auster, 2018, p.9). Es una obra acerca de todos, “un libro que pertenece a todos” (p.17), constituye una poderosa innovación para el autor, que hasta entonces solo había publicado poemas, diarios y prosas breves en revistas literarias del centro de la ciudad asociadas con la Escuela de Nueva York. Auster destaca de la correspondencia de Brainard con Anne Waldman la expresión de su excitación de entonces mientras escribía este texto tan particular:

Me siento propiamente como Dios escribiendo la Biblia. Quiero decir, siento que en realidad no lo estoy escribiendo yo, sino que está siendo escrito por causa mía. También siento que habla tanto de todos los demás como de mí mismo. Y eso me gusta. Quiero decir, siento que soy todos, todo el mundo. Y es un sentimiento bonito. No va a durar. Pero lo disfruto mientras puedo. (Brainard citado en Auster, 2018, p.10)

Auster describe esta escritura como una especie de conjuro, de ensalmo o de fórmula mágica que “hubiera sido conocida desde la invención del lenguaje escrito” (p.11). Brainard fue sobre todo un artista plástico y su *Me acuerdo* puede considerarse como las memorias de un artista que recuerda su infancia y adolescencia hacia mediados del siglo XX de un modo bastante original, en comparación con las típicas memorias autobiográficas de ciertas etapas de la vida. “Joe Brainard descubrió una máquina de recordar”, dice Auster citando a Siri Hustvedt. Y a continuación se interroga:

Pero una vez que uno descubre la máquina, ¿cómo usarla? ¿Cómo enlazar los recuerdos que fluyen a través de uno en una obra de arte, en un libro que sea capaz de hablarle a alguien además de uno mismo? Mucha gente ha escrito su propia versión de *Me acuerdo* desde 1975, pero nadie ha estado siquiera cerca de duplicar la chispa del original de Brainard, de trascender lo puramente privado y personal y

alcanzar una obra que es acerca de *todo el mundo*: de la misma manera que todas las grandes novelas son acerca de todo el mundo. (Auster, 2018, p.11)

Margo Glantz también se expresó con respecto a este ejercicio de escritura al que tampoco pudo resistirse a cultivar y, de hecho, el título de su libro (*Yo también me acuerdo* publicado en 2014 por Sexto Piso) expresa que no quiso quedarse fuera de semejante entretenimiento:

Hace algunos meses, Rodrigo [Hasbún] decidió celebrar a Brainard y me escribió contándome que iba a iniciar una sección intitulada justamente así, *Me acuerdo*, y me pidió que le mandara textos de ese estilo, forma o espíritu. Hace unos dos meses le mandé 15 textos que acaban de aparecer virtualmente, textos a los que seguirán los de otros escritores. En mi caso, las cosas no se quedaron allí, decidí seguir a Brainard y a Perec; escribir mi propio libro empezando con esa frase y rendirle homenaje a David Markson, quien durante los últimos años de su vida escribió libros atípicos que bien podrían caber dentro de esa aparentemente estrecha pero riquísima forma. El mismo Markson los definió como “literalmente repletos de anécdotas literarias y artísticas, siguiendo un estilo no lineal, discontinuo, del tipo del *collage*”. (Glantz, 2013)

Llama la atención en los *me acuerdo* de Glantz, a partir de su colaboración en el diario *La Jornada* donde ella hace un adelanto del libro, el uso de la muletilla *me acuerdo* como excusa para recordar no solo el pasado sino también el presente, al modo de los autorretratos: “Me acuerdo que me gusta usar productos especiales para el cabello” (Glantz, 2014), por ejemplo. Se acuerda hasta de lo que aún no ha ocurrido, pero podría ocurrir ya que no le escamotea ni al subjuntivo, con algún toque humorístico: “Me acuerdo que si Dante y Virgilio me guiaran por el Infierno, a lo mejor aceptaba entrar con ellos” (Glantz, 2014). Por momentos se acerca a la infancia, aunque sin respetar cronologías lineales: “Me acuerdo que mi papá tenía una colección de pipas. / Me acuerdo que nací un 28 de enero de 1930” (Glantz, 2014). Y de repente: “Me acuerdo que en los Estados Unidos no se puede fumar, pero sí portar armas” (Glantz, 2014).

Estamos ante un juego de escritura y de memoria sin límites formales, abierto a todas las posibilidades temporales e imaginativas que trasciende el orden de los recuerdos reales o fácticos. Resulta también significativo el origen virtual (la red social *Twitter*, cuyo perfil la autora abre en 2011) de esta obra de Glantz⁴, ya que su estilo fragmentario es más que acorde para su empleo en una red social digital caracterizada por posteos breves. Ignacio Ballester Pardo describe el texto en relación con la llamada *tuitatura*:

Este es un libro de múltiples remembranzas. La mirada de “meacuerdos” suma 3800 [...] En estas memorias del siglo XXI, cuando llega el olvido que tanto teme la autora, se habla de “nomeacuerdos” [...] Resulta difícil pensar que Margo Glantz escribiera su autobiografía imitando la mecánica de Twitter [...] “No soy original, siempre lo repito”, sentencia al final de uno de sus “meacuerdos” [...] Los siguientes “meacuerdos” son sucesivos y definen su tuitertura autobiográfica: “Me acuerdo que Joe Brainard y George Perec escribieron, cada uno en su país, la autobiografía de una generación...”. (2018, p.324)

Tanto Brainard como Perec son, por lo tanto, considerados los genuinos precursores del *género*, reconocidos como tales por sus *sucesores*, como la propia Glantz. Ambos pioneros publicaron su primera edición de *Me acuerdo* en la década del setenta, en principio como un juego de escritura. Aunque el primero de todos sin duda fue Brainard, al que el propio Perec *copió*, sin tapujos ni remordimiento alguno, tal como la siguen *copiando* todos los que deciden *continuar* esta primera gran obra hasta el día de hoy.

En *Autorretrato* del pintor, fotógrafo y escritor francés Édouard Levé nos encontramos con otra variante del dispositivo de *Me acuerdo*, devenido *autorretrato*, formato que también ha sido ampliamente *copiado*. Publicado originalmente en 2005, reúne recuerdos instantáneos de su pasado, como si fuera un rompecabezas, en un autorretrato presente que incluye algunos atributos actuales. A través de estos fragmentos casi microscópicos, “la vida en minúscula” de Levé aparece escrita en un solo y extenso párrafo que no tiene otro punto y aparte que el punto del final. Hay algunas secuencias de frases conectadas, aunque muchas veces parte de una observación banal sobre el tiempo que lo lleva a formular una pregunta sobre el momento en que dejó de creer en Dios o la curiosidad por ver una película porno de ciencia ficción, al miedo que le produce la mirada de los hipnotizadores. Son frases cortas, secas, a veces sin conexión alguna entre ellas. Se trata de una manera excéntrica de abordar la autobiografía, desplazando el relato y la tensión narrativa con frases mínimas y fragmentos condensados referidos a sus gustos y repudios, a sus manías, su visión del arte y la literatura, su afición al sexo y sus especulaciones sobre el amor, sus deseos incumplidos, sus horas felices, sus temores. Graciela Speranza (2017) la presenta como “mil cuatrocientas frases descoyuntadas que se suceden sin cronología ni relato, entreverando gustos, manías, fobias, recuerdos, iluminaciones fugaces y listas de todo tipo en un único párrafo de noventa y tres páginas” (párr. 1).

El autor/narrador también se observa a sí mismo a partir del dispositivo de la escritura puesto en marcha:

No siento nostalgia de mi infancia, de mi adolescencia, ni de lo que sigue. Me tienta hacer listas exhaustivas, y me detengo mientras las estoy haciendo. La vida me parece interminable como una tarde de domingo de la infancia. La del jueves es la mejor noche. No hay “mejor” semana. (Levé, 2016, p.36)

Veo arte donde otros ven cosas. (p.22)

En mi biblioteca cuento tantos libros leídos como sin terminar. Cuando cuento los libros que he leído, hago trampa incluyendo los que dejé sin terminar. Nunca sabré cuántos libros he leído. (p.25)

A esto le sigue una larga lista de libros y autores, entre los que se encuentran Pynchon, Brainard y hasta Barthes. Su escritura recurre a una fría objetividad, próxima por momentos a la apatía, al igual que en la novela *Suicidio* (publicada originalmente en 2008) entregada a su editor días antes de morir. Narrada en segunda persona, presenta un hilo narrativo a partir del suicidio de su amigo, muerte ya preanunciada en la última página de *Autorretrato* en la que como un mero episodio más, rayano en la banalidad, cuenta acerca de un amigo suyo de la adolescencia que al salir con su mujer a jugar al tenis le dice que se había olvidado algo, regresa a la casa, baja al sótano y se pega un tiro con la escopeta que ya tenía preparada para tal acto. Este microrrelato final es luego desarrollado ampliamente en *Suicidio* en forma de novela, en la que el narrador en segunda persona se va tornando el propio Levé, como si se hablara a sí mismo, en una extraña simbiosis u ósmosis con el amigo, cuyo retrato deviene también su autorretrato. El protagonista, el amigo suicida, se va asimilando al propio narrador, trampa –la única posible, a través de la muerte de otro– que le permite narrar anticipatoriamente su propia muerte premeditada. Al fin y al cabo, no parece tener importancia alguna a quién pertenece esa muerte. Puede ser la muerte de su amigo, la suya propia, pero también la de cualquiera. Da igual, da lo mismo. El acto más personal e íntimo es al mismo tiempo el más vasto e impersonal.

Asimismo, toda la obra de Levé es auto (y hetero) biográfica de un modo muy diferente al habitual, como ya se manifiesta en *Autorretrato*. Allí hay también referencias –a veces contradictorias– a la propia muerte y la muerte de otros. Se destaca inclusive la importancia *estética* de la tumba, a la que desearía construir en vida con ayuda de “un subsidio del Ministerio de Cultura”, rozando así la ironía y el humor negro:

Quiero que me entierren en una tumba individual en el cementerio de Montparnasse. Quiero pedir un subsidio del Ministerio de Cultura para construir mi futura tumba como una obra de arte, con mi fecha de nacimiento y una fecha de muerte anticipatoria, el 31 de diciembre de 2050. [...] He intentado redactar testamentos cuando tenía ganas de suicidarme, pero me detuve mientras lo estaba haciendo. (Levé, 2016, pp. 38-39)

También Levé se expresa acerca de su relación con las cosas, cómo se recrea en ellas usándolas y mirándolas, antes que comprándolas:

Tengo una colección de veinte jeans azules. Tengo una colección de pares de zapatos de vestir de cuero negro. Tengo una colección de camisas negras. Tengo una colección de camperas cortas de cuero negro. La gente que no me conoce piensa que siempre uso la misma camisa y el mismo jean. [...] Comprar ropa es un tormento, usarla es un placer. [...] Miro los anuncios en las vidrieras de las inmobiliarias sin intención de comprar nada. Cuando miro una vidriera, miro también los reflejos. Prefiero ver los objetos detrás de una vidriera que sobre un mostrador. (Levé, 2016, p. 35)

Pero estos no son los únicos objetos *coleccionados* por el autor. También cuentan sus rasgos de personalidad, sus recuerdos, sus gustos y manías, y hasta su relato heterográfico final acerca del suicidio del amigo. Lo que prevalece siempre es la *inutilidad* de los objetos coleccionados. Todo parece ser inútil, banal, en esta desclasificación y desjerarquización de los archivos personales que se tornan impersonales por la escritura.

En los años de la primera edición de esta obra no se habían difundido aún como hoy las redes sociales digitales, pero tanto los *me acuerdo* como los *autorretratos* las anticipan de algún modo con su fragmentarismo, la expresión de sus gustos y disgustos, la descripción de sus sensaciones corporales y emocionales, tanto en presente como en pasado, dispersando y postergando indefinidamente la conformación de una identidad autobiográfica organizada.

Autobiografías modo catálogo

Otro de los textos de Levé, *Obras*, publicado originalmente en 2002, puede ser considerado prácticamente un atlas (recordemos el gran *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg), pues incluye quinientos treinta y tres obras y proyectos, la mayoría jamás realizados, tan solo imaginados por el autor. *Obras* es nada más y nada menos que una larga lista de obras tentativas que nos remite a formatos narrativos benjaminianos, como la "Lista adicional a *Calle de mano única*" (2014), donde Benjamin incluye cuarenta y tres títulos escritos entre 1928 y 1934, numerados por él mismo. *Calle de mano única* es ciertamente una obra poblada de objetos:

El catálogo o reunión de elementos heterogéneos pueden coexistir en esta calle y, además, el sujeto se autopredica en ellos, como un modo oblicuo de la ficción autobiográfica, que muy poco después Benjamin ensayaría en *Crónica de Berlín*, donde escribe: "hace años que juego con la idea de organizar gráficamente en un mapa el espacio vital *-bios*". (Monteleone, 2014, p.31)

Recordemos también al propio Benjamin (2014) expresar en “Material didáctico” que “la obra estándar del erudito actual quiere ser leída como un catálogo. ¿Cuándo llegaremos al punto de escribir libros como si fueran catálogos?” (p.68) Se lo pregunta después de enumerar siete “Principios del mamotreto o el arte de hacer libros gordos” (p.67). Luego, en “¡Prohibido fijar carteles!” desarrolla “La técnica del escritor en trece tesis” (p.69), “Trece tesis contra los snobs” (p.71) y “La técnica del crítico en trece tesis” (p.73). Y en “Nro 13” (p.74), presenta sus famosos trece aforismos sobre los libros y las prostitutas.

A continuación, en “Armas y munición” (p.75) intercala una narración autobiográfica acerca de su viaje a Riga esperando el encuentro con *ella* (Asja Lacis). Muy pronto retoma las listas en “Artículos de papelería y de escritorio” (p.76), en “Bijouterie” (p.78), y en “Ampliaciones” (p.79) donde desarrolla varias imágenes sucesivas que remiten a su infancia, aunque de un modo impersonal: “Niño leyendo”, “Niño llegando tarde”, “Niño dulcero”, “Niño desordenado”, “Niño escondido”.

En “Tienda de estampillas” (p.106), se explaya además acerca del valor del coleccionismo. Al respecto dice Monteleone (2014): “Las estampillas, por ejemplo, resguardan ese valor en el cual lo utilitario se vuelve inusual y único e incluso muta en una ensoñación de infancia” (p.32). El prologuista destaca que Benjamin trabajó en el proyecto intelectual y estético de *Calle de mano única* durante diez años.

¿Podemos por lo tanto considerar a Benjamin como el primer precursor de estas escrituras, además de las referencias a sus ideas y prácticas sobre el coleccionismo? Dice Monteleone (2013) en otro de sus prólogos:

Los recuerdos que se disipan en detalles representan menos una autobiografía, desplegada en el tiempo, que una rememoración centrada en un espacio, un lugar poblado de objetos -ciudad y calle, viaje y paisaje, morada y habitación. Un “espacio vital: *bios*”, lo llamó. El afán de relatar “toda la vida”, como el contador de historias, se había desatado tempranamente en el registro de lo minúsculo y lo insignificante como si fuera un cifrado relámpago del tiempo en una miniatura. (pp. 5-6)

Está claro que no es posible obviar la anticipación de Benjamin en cuanto al recurso de contar indirectamente la propia vida mediante listas y descripciones, y no de manera directa mediante narraciones autorreferenciales lineales y explícitas. Basta pensar que se valió de *Calle de mano única* para reescribir *Infancia en Berlín hacia 1900*, es decir, de libros escritos como listas de objetos, con sus respectivas narraciones o descripciones según el caso, y/o como si fueran *imágenes que piensan*, nombre de otra de sus obras

similar a *Calle de mano única*, titulada *Denkbilder*, en el que se reúnen relatos de viajes, crónicas, microficciones, prosas poéticas y ensayos breves. Uno de estos textos fragmentarios, “Rosquilla, pluma, pausa, queja, bagatela”, es en sí mismo un listado, una enumeración, con un potencial descriptivo y narrativo que constituye la llave de un juego:

Una serie de palabras de este estilo, sin conexión ni contexto, son el punto de partida de un juego que gozó de gran prestigio en la época del *Biedermeier*. Cada uno tenía que lograr ubicarlas en un contexto convincente sin alterar su orden. La solución era tanto más apreciada cuanto más breve fuera el texto, cuanto menos elementos de unión tuviera. Este juego produce hallazgos hermosísimos, especialmente en los niños. (Benjamin, 2015, p.157)

Benjamin distinguía ya en *Crónica de Berlín* su propio trabajo centrado en el espacio y las discontinuidades de la escritura autobiográfica a la que consideraba como forma temporal centrada en la secuencia y “el flujo continuo de la vida”. Se produce así para Huyssen “la clase de visión que genera el tipo de escritura de la miniatura modernista” en la que enmarca también las “miniaturas” de Benjamin: “El tiempo cede paso al espacio, la continuidad a [...] la soberana vigilancia supervisora, a la mirada fragmentaria a través de la lupa, por así decirlo” (Huyssen, 2010, p.132).

Ya no estamos ante textos capaces de representar plenamente una memoria secuencial y semánticamente selectiva de un sujeto autobiográfico. ¿Qué ocurre también en la representación coleccionista –y oblicuamente autobiográfica– de ciertos atlas, como el de Michel Serres, Aby Warburg y Gerhard Richter (y por qué no, el propio *Libro de los Pasajes*)?

En el *Atlas Mnemosyne*, la obra del historiador de arte alemán Aby Warburg, iniciada en 1924 y quedara incompleta a causa de su muerte en 1929, las referencias surgidas rompen los límites de la temporalidad y contigüidad, posibilita constantes relecturas, lo cual permitió a Didi-Huberman interpretar que la historia del arte, en cada época y hasta en cada instante, debe ser releída, debe volver a comenzar. Los expertos informáticos que vienen trabajando en sistemas de inteligencia artificial señalan que, frente a la facilidad de trasladar al lenguaje de las máquinas los procesos lógicos, existe en la mente humana una sorprendente e inaprensible capacidad de poner en relación lo diverso. Y es precisamente esa relación la que subyace en el *Atlas Mnemosyne*. El procedimiento de elaboración del *Atlas* era la selección y manipulación (recortes, ampliaciones, detalles, etc.) de imágenes fotográficas y su colocación sobre una mesa negra, en forma de collage, para ser fotografiado. Cada una de las fotografías constituiría una de las láminas del *Atlas*.

El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito. El *Atlas* propone así una máquina de activación de ideas y relaciones. Muy cercano a Warburg, Benjamin se refería a la legibilidad del mundo y a la visibilidad de las cosas, vinculadas al mundo por relaciones secretas. Incluso cuando se refiere a “leer lo que nunca fue escrito”⁵ (Benjamin, 1996, p.86) pareciera estar citando los procesos expuestos en las láminas del *Atlas*.

El material que compone otro *Atlas*, el del alemán Gerhard Richter, es fuertemente heterogéneo: fotografías encontradas o tomadas por el artista, recortes de revistas, collages, esbozos, dibujos, proyectos expositivos y ejercicios experimentales sobre las imágenes. En 1962, Richter empieza a coleccionar fotografías y a guardarlas en cajas de cartón. El artista continuará esta actividad a lo largo de toda su vida y la vinculará estrechamente con su investigación artística. El *Atlas* es un trabajo de cada día. Richter mira, elige, corta y pega, como solemos hacer actualmente con los procesadores de textos. En el *Atlas* cada espectador crea su propio relato, vista la total ausencia de directrices, nombres e indicaciones. Esto no implica solamente una contemplación activa, sino que además, propone una heurística, el arte y la ciencia del descubrimiento, de la invención o del resolver problemas mediante la creatividad y el pensamiento lateral.

El *Atlas* del filósofo francés Michel Serres, cuya obra siempre navegó entre las artes y las ciencias, tiene intereses diferentes, indaga nuevos modos de orientación en el mundo actual, en el que lo virtual ocupa una posición central, olvidando la enseñanza de mundos anteriores y, por lo tanto, proyectando, uno sobre otro, el viejo y el nuevo mundo. Este *Atlas* es en parte una gran *colección* de interrogantes:

¿Por qué las páginas y láminas del atlas que viene a continuación? Ahora todo cambia: las ciencias, sus métodos y sus inventos, la forma de transformar las cosas; las técnicas, es decir, el trabajo, su organización y el vínculo social que presupone o destruye; la familia y las escuelas, las oficinas y las fábricas, el campo y la ciudad, las naciones y la política, el hábitat y los viajes, las fronteras, la riqueza y la miseria, la forma de hacer niños y de educarlos, la de hacer la guerra y la de exterminarse, la violencia, el derecho, la muerte, los espectáculos... ¿Dónde vamos a vivir? ¿Con quién? ¿Cómo ganarnos la vida? ¿A dónde emigrar? ¿Qué saber, qué aprender, qué enseñar, qué hacer? ¿Cómo comportarse? (Serres, 1995, p.11)

Esta actitud interrogadora y enumeradora nos remite también a la escritura de George Perec, especialmente en un artículo cuyo título es además una pregunta, “¿Aproximaciones a qué?”:

Interrogar lo habitual. Pero, justamente, es a eso a lo que estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, parece no constituir un problema, lo vivimos sin pensar en ello, como si no transmitiera ninguna pregunta ni respuesta, como si no fuera portador de ninguna información. Ni siquiera es condicionamiento, es anestesia. Dormimos nuestra vida con un sueño sin sueños. Pero, ¿dónde está nuestra vida? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde está nuestro espacio? [...] Está claro que vivimos, está claro que respiramos; caminamos, abrimos puertas, descendemos escaleras, nos sentamos a una mesa para comer, nos acostamos en una cama para dormir. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué?" (Perec, 2013, p.15)

Obras de Édouard Levé, como ya señalamos, es también un particular atlas que reúne quinientos treinta y tres obras y proyectos, aunque ninguno realizado, solo imaginados por el autor, que abarcan de la fotografía a la pintura, de la escultura a la *performance*, de la música a la escritura. En este caso, se escribe acerca de lo que nunca fue como si hubiera sido, llevando al límite los alcances del arte y su estrecho vínculo con lo cotidiano.

Un atlas es inclusivo, en él debe haber todo. Y es antisubjetivo, dejando hablar a lo realmente existente, permitiendo que la función del autor sea más bien la de un organizador. Algo de esto intenta también la empresa escrituraria de Levé, al relatar incluso lo que no ha ocurrido (ya sean las quinientas treinta y tres obras imaginadas o pensadas en *Obras*, ya sea su propio suicidio en la novela *Suicidio*), o lo que aún no ha sido contado, porque ni siquiera ha ocurrido. Estos textos procuran más bien la narración de una historia que no discrimina ni jerarquiza, una concepción de la escritura como labor de ejercitación, un ejercicio de la memoria que trabaja la imposibilidad de cerrar identidades y particularidades, evitando así el *mal de archivo*, es decir, su clausura. Hasta la más pura banalidad puede ser aquí material de archivo, ya que siempre cabe o podría haber algo más.

Aunque *Suicidio* de Levé se parezca a un gran *epitafio* narrado en segunda persona para el amigo que lo precediera en su destino, no deja de ser también una *lista* de recuerdos acerca de su interlocutor –ya imposibilitado de oírlos– que jamás hubieran sido escritos si no hubiera existido el desenlace fatal, episodio fundante y a la vez dramáticamente absurdo, a partir del cual esta novela autoheterográfica comienza. El círculo se abre y se cierra a la vez.

La última obra de Levé editada hoy en Argentina por Eterna Cadencia es *Diario*, publicada originalmente en 2004, cuyo título ambiguo se resuelve en el Índice, donde se observan las noticias clasificadas por secciones, a semejanza de un periódico: Internacional, Sociedad, Policiales, Pronóstico del tiempo, etc. El material no es propio de

Levé, sino una selección de fragmentos de notas periodísticas efectivamente publicadas en diversos medios, a los que les borró toda referencia: no hay nombres ni fechas. El procedimiento tiene reminiscencias oulipianas⁶, al deconstruir la noticia, mostrar su artificialidad y quitar las referencias de nombre, espacio y tiempo, lo que queda es como una máquina narradora de hechos que podrían acontecerle a cualquiera, en cualquier lugar y en cualquier momento. Nuevamente la impersonalidad, el antisubjetivismo. Y los listados, más notorios en las secciones de noticias breves, como la de Avisos:

Alquilo habitación amoblada, para soltero con empleo. / Alquilo monoambiente equipado, muy luminoso, cocina, baño, ducha, quinto piso, orientación sur, vista despejada. (Levé, 2020, p.79)

Sus hijos, nietos y primos lamentan anunciar la desaparición física de un hombre. La inhumación tendrá lugar en el cementerio del pueblo de la familia. Ni flores ni coronas. / Una mujer y su marido tienen la alegría de anunciar el nacimiento de su hija. (p.83)

Un plagio legítimo... y colectivo

Lo que hace el escritor argentino Martín Kohan en su reciente *Me acuerdo*, aparecido en 2020, es “inventar recuerdos o experiencias”. Admite el influjo de los *Me acuerdo* de Brainard y de Perec, a los que emulara (como Margo Glantz y los demás). Esto le dio el impulso de escribir de esa manera, conteniendo la narración, con todo lo que eso implica, para apostar todo al inventario. Se trata de “hacer una colección de recuerdos, pero no ponerse a recordar” (2020). Sin esa contención, la única alternativa habría sido evocar y contar su infancia. En diversas entrevistas sobre esta obra ha destacado la importancia de olvidar los recuerdos, en lugar de rescatarlos y, por lo tanto, estos aparezcan solo como un “efecto de colección”, como una secuencia de cualquier colección. No hay ninguna resolución de estos hacia la felicidad o hacia la desdicha. Cuando hay narrativa, hay jerarquías. Dice el autor, entrevistado por *Página 12*:

Todo lo que consta en *Me acuerdo* es verdad. Si no, no tendría sentido; el pacto de lectura es ese. Y damos por hecho que es verdad lo que ponen Brainard o Perec. ¿Dónde está la invención? La invención está en la forma. Y el inventor es Brainard. La lista de recuerdos no es igual a la memoria. A diferencia de Nabokov, acá más bien hay que decir: “Calla, memoria”. Calla, que estoy contando (contando en el sentido de contabilizando, no de narrando). Como en cualquier conteo: si te hablan, perdés la cuenta. Me parece que es algo así. La memoria calla, y así es como los recuerdos se dejan observar, contar, coleccionar, inventariar. La memoria en Proust suscita los siete tomos de *En busca del tiempo perdido*. En versión “Me acuerdo”,

en cambio, eso mismo resultaría así: “Me acuerdo de las magdalenas que comía al merendar”. Y listo. (Kohan, 2020, párr. 11)

La enumeración de recuerdos no constituye necesariamente un ejercicio autobiográfico. Kohan parece aludir a la necesidad de la interrupción de la memoria para escribir *Me acuerdo*. Eso entendió al leer a Perec. El recuerdo aparece convocado más que nada por el procedimiento (la “máquina de recordar”) de la escritura y se consigna como si fuera “el inventario de una colección” (2020), como si se lo anotara para “narrarlo sin narrarlo” (2020) en algún momento, potencial de narración que, en realidad, según Kohan, el propio lector asume.

El autor establece la relación de este tipo de escritura con “un inventario para una colección” (REFERENCIA). Hay una suspensión del desarrollo de la narración, tarea que en todo caso podría ser llevada a cabo por el lector. Esto implica además una suspensión del sentido de esa potencial narración, una interrupción del desarrollo narrativo de los recuerdos. Tampoco hay principio ni fin. No hay autobiografía. No hay jerarquías entre los recuerdos. Y de este modo adquiere más relevancia el ritmo, lo gráfico, lo significativo... Por otra parte, la ausencia aquí de la muletilla *me acuerdo* (solo presente en el título), vuelve más impersonal y antisubjetiva la tarea de la rememoración.

Se interrumpe así la circulación *mercantil* de los recuerdos a modo de una autobiografía clásica. Porque del mismo modo que en el sistema capitalista neoliberal una vida es considerada valiosa por su productividad, la narración de una vida también es afectada por esta *presión* y, por lo tanto, seleccionará y ahondará en los *recuerdos* capaces de producir un sentido válido en cuanto a la productividad y el rendimiento que le están legando a esa vida. En esa búsqueda del sentido de la vida vivida propia del quehacer autobiográfico hay también un afán utilitario o especulativo. Los recuerdos narrados servirían para hacer sentir a su autor/a que su vida no ha sido *inútil*. Hay allí un afán productivo (y hasta *reproductivo*, aunque se sabe que es una empresa imposible la de reproducir una vida tal como esta fue). No se está tomando la vida como un *juego*. Por el contrario, en muchos casos la empresa autobiográfica es demasiado seria. Tan seria, que algunos no querrían dar por finalizada nunca la obra autobiográfica... mientras haya vida, siempre hay o habrá algo más por contar y por incorporar al gran archivo autobiográfico (quizá se tema que, al darle un final, sobrevenga la muerte, siempre presente de manera subrepticia en la obra).

Al mismo tiempo, esta imposibilidad de concluir da lugar al *texto infinito* que otros pueden continuar (o copiar), y esa es una cualidad emancipatoria de estas escrituras. Aquí

el texto no concluye en la obra del autor, sino que continúa en todos aquellos capaces de poner en funcionamiento la *máquina de recordar*. El que copia o continúa esa obra, no es aquí sancionado. No hay propiedad intelectual ni plagio alguno al apropiarse de una *máquina de escritura* que en realidad pertenece a todos, y cuya obra habla acerca de todos.

Perec, el primer sucesor, reconoció la influencia de Brainard, como lo hacen todos los *Me acuerdo*, de la mano de diferentes autores de diversas nacionalidades. Aquí ya se pierde todo prurito de originalidad, al sentirse parte de algo que los excede. Recordando de esta manera, a modo de listas y catálogos, suspendiendo el fluir de la narración, adquiriendo enorme importancia la interrupción, el obstáculo, la demora, el retardo, el diferimiento, que en OuLiPo eran técnicas provocativas para desarrollar el juego y la imaginación, se sienten parte del mundo entero. No solo sus obras son acerca de todo el mundo, sino que su autoría también queda subsumida en cierta impersonalidad inclusiva universal, o al menos esas podrían ser sus intenciones, además del juego, a veces individual, pero también grupal, tornándose una experiencia colectiva como en *El viaje de invierno & sus continuaciones*. Georges Perec & Oulipo, propuesta de Eterna Cadencia de 2021, presentándolo como “un viaje colectivo narrado por miembros de la Oulipo y traducido por el también oulipiano Eduardo Berti”, como consta en el Blog de la editorial. Es una suerte de *novela colectiva* sin plan alguno, ya que los oulipianos detestan los manifiestos y declaraciones propios de las vanguardias.

Se ha dicho que los *me acuerdo* pueden convertir a cualquiera en escritor. Si se trata de una *máquina de recordar* es cuestión de ponerla en funcionamiento... Máquina descriptiva, enumerativa, minimalista, generadora de biografemas... que disuelve las jerarquías y suspende las interpretaciones narrativas. ¿Cómo no considerarla una *máquina emancipatoria*, aunque ni siquiera se lo proponga? Ya el solo hecho de proponérselo (como hicieron la mayoría de los manifiestos vanguardistas) la convertiría en productiva e instrumental. Esta máquina funciona mientras se *juegue* con ella sin pretensiones, más allá de los resultados, aunque tampoco se trate de un mero *juego* sin más ni más. Hay además cierto componente *destrutivo* en su comportamiento (como en la *cita* benjaminiana), al arrancar los recuerdos de su contexto vital originario, suspendiendo el entorno narrativo de los mismos, y de esa manera liberándolos de la utilidad y de la presión de tener un sentido valioso, aceptable y comprensible para un nuevo contexto o para una nueva época.

La escritura autobiográfica no tiene obligación alguna de representar o de justificar una vida. Se trata más bien de mirar y de reunir recuerdos como si fueran meros objetos de una colección que ni siquiera nos pertenece, que a su vez cualquiera podría llegar a poseer después, e inclusive continuarla, ampliarla y transformarla, hasta el infinito.

Bibliografía

- Auster, P. (2018). Introducción. En Brainard, J. *Me acuerdo y otros autorretratos* (pp. 9-22). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ballester Pardo, I. (2018). *Yo también me acuerdo: la tuitatura mexicana en torno a Margo Glantz*. En Alemany Bay, C. (Ed.) *Las ficciones heterodoxas de Margo Glantz. Visiones críticas* (pp. 323-339). Madrid: Visor.
- Benjamin, W. (1996). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: Arcis-LOM.
- Benjamin, W. (2014). *Calle de mano única*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Benjamin, W. (2015). *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Glantz, M. (2013). Yo también me acuerdo. Academia Mexicana de la Lengua. Recuperado de <https://www.academia.org.mx/noticias/item/yo-tambien-me-acuerdo-por-margo-glantz>
- Glantz, M. (2014). Yo también me acuerdo. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.unam.mx/2014/06/15/opinion/a14a1cul>
- Hernández Sánchez, D. (2002). *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Huysen, A. (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa.
- Kohan, M. (2020). *Martín Kohan: La lista de recuerdos no es igual a la memoria*. Página 12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/265097-martin-kohan-la-lista-de-recuerdos-no-es-igual-a-la-memoria>
- Levé, É. (2016). *Autorretrato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Levé, É. (2020). *Diario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Loureiro, A. (1999). Problemas teóricos de la autobiografía. En Loureiro, A. (Coord.). *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental* (pp. 2-8). Madrid: Anthropos.
- Monteleone, J. (2013). El deseo de narrar. En Benjamin, W. *Historias desde la soledad y otras narraciones* (pp. 5-44). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Monteleone, J. (2014). Toda calle termina en un libro. En Benjamin, W. *Calle de mano única* (pp. 5-33). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Perec, G. (2013) *Lo infraordinario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Seligmann-Silva, M. (2015). Sobre el anachivamiento. Un encadenamiento a partir de Walter Benjamin. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* 7, 40-59. Recuperado de <http://constelaciones-rtc.net/article/view/1077>

Serres, M. (1995). *Atlas*. Madrid: Cátedra.

Speranza, G. (2017). El libro de la semana: “Suicidio” de Édouard Levé. *Télam. Cultura*.
Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/201709/204209-libro-semana-graciela-speranza.html>

Tello, A. (2016). El anachivismo de Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia. En *Aufklärung. Revista de Filosofía* 3(2), 55-68. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5677898>

Referencias

¹ Se hace aquí referencia a la manera de organizar la historia de los estudios autobiográficos diseñada por James Olney en *Autobiography, essays theoretical and critical* (Princeton, 1980), a partir de la composición de la palabra (Loureiro, 1991).

² Es el propio Benjamin quien, a su manera, concibe la tarea del coleccionista como un anachivador aunque no utilice ese término. Su itinerario intelectual y su vida misma se enmarcan en lo inclasificable y nos permite pensar su escritura autobiográfica como una colección de recuerdos dispersos, desordenados, des-jerarquizados, (¿anachivados?).

³ Benjamin se refiere a la colección en varios de sus textos. En “Desempacando mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar” comenta una risueña anécdota que ilustra que no es el uso o la utilidad de los objetos lo que importa precisamente en una colección: “repito aquí solamente la respuesta que Anatole France tenía preparada para el ignorante que, al contemplar su biblioteca, le formulaba la pregunta inevitable: “¿Y usted leyó todo eso, señor France?”. ‘Ni la décima parte. ¿O usted tal vez come todos los días en su vajilla de Sevres?’” (Benjamin, 2015, p.117)


⁴ En la biografía de su perfil (@Margo Glantz) se autodefine como “escritora, periodista, profesora, académica, viajera, coleccionista”.

⁵ “Leer lo que nunca fue escrito” (Benjamin, 1996, p.86) dice una de las notas que se encontraron en vista a la redacción de las Tesis sobre el concepto de historia, referidas a la memoria histórica, que no tiene nada de acumulativo, pues no carga el presente con la suma de acontecimientos que este último tendría que conservar. El mal de archivo del historicismo apunta justamente a esta ansia de conservación y acumulación de documentos en función de una concepción del tiempo histórico como lineal y cronológico, en aras del progreso.

⁶ OuLiPo es el acrónimo de Ouvroir de Littérature Potentielle (Taller de literatura potencial), grupo o taller literario nacido en 1960 del que George Perec fuera miembro destacado desde 1967 que perdura en la actualidad. Fue creado por el matemático François Le Lionnais y por el escritor con formación científica Raymond Queneau, en oposición a lo que ellos llamaban “las vanguardias ruidosas” (como Tel Quel), ya que se consideraban más discretos y modestos, y no tan dados a los manifiestos. Intentaban crear formas nuevas y originales, así como modelos que dispararan la imaginación.

Fecha de recepción: 9 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 30 de noviembre 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.



Del ritmo del filósofo fantasma al rutmanálisis con los muertos

From the rhythm of the phantom philosopher to a ruthmanalysis

with the dead

Resumen

Son tenues las huellas de Lúcio Pinheiro dos Santos, matemático y filósofo portugués. Fue conocido como el *filósofo fantasma*, principalmente a causa de su trabajo de haberse, literalmente, esfumado en una hoguera frente a la Cámara Municipal de Lisboa. No obstante, son contundentes los pocos vestigios que se pueden encontrar, y en ellos reside la posibilidad de creación de un nuevo campo científico, el Ritmanálisis. Quien lo sugiere así es Henri Lefebvre, filósofo francés, que ve el ritmo no tanto como un objeto de análisis, sino como una herramienta de escucha de las temporalidades y las disrupciones rítmicas en las que se desarrollan las actividades, sobre todo, humanas. En este texto, me centraré en la propuesta de Lefebvre y en avanzar pistas para su complejización, resultantes tanto de los usos de la metodología que desarrollé en otros trabajos, como de teorizaciones críticas de la concepción eurocéntrica de modernidad, cuna de la propuesta ritmanalítica. Tales pistas se agrupan bajo la designación *rutmanálisis*, una propuesta que inserta un desplazamiento lingüístico y conceptual, buscando de ese modo expandir los análisis de los ritmos más allá de lo humano. Del fantasma al muerto, lo que aquí se propone es un rutmanálisis caminante y, al mismo tiempo, todavía (y tal vez siempre) en camino.

Palabras clave: ritmanálisis, rutmanálisis, epistemología *ch'ixi*, conocimiento situado, más que humano

Abstract

The traces of Lúcio Pinheiro dos Santos, Portuguese mathematician and philosopher who became known as the *ghost philosopher*, are faint, mainly because his work has vanished in a bonfire in front of the Municipal Chamber of Lisbon. However, the few vestiges that could be found are forceful, and in them lies the possibility of creating a new scientific field, Rhythmanalysis. The one who suggests it is Henri Lefebvre, who sees rhythm not just as an object of analysis, but as a tool for listening to the temporalities and rhythmic disruptions in which human activities take place. In this article, I will focus on Henri Lefebvre's proposal and on contributing to add complexity to the conceptualisation and

practice of rhythmanalysis. These contributions, resulting both from the uses of the methodology I developed, and from critical theorizations of the Eurocentric conception of modernity, cradle of the rhythmanalytic proposal, are grouped under the designation Rhuthmanalysis. The displacement of the name consists in a linguistic and conceptual detour, thus seeking to expand the analysis of rhythms beyond the human. From the ghost to the dead, what I aim to propose is a “wanderer rhuthmanalysis” and, at the same time, still (and perhaps always) ongoing.

Keywords: rhythmanalysis, rhuthmanalysis, *ch'ixi* epistemology, situated knowledge, more than human

El ritmanálisis del filósofo fantasma

En junio de 2016, regresaba a Lisboa después de varios meses en Buenos Aires desarrollando análisis de ritmos artísticos en su relación con los ritmos urbanos, y utilizando el Ritmanálisis, una metodología atribuida al filósofo francés Henri Lefebvre (1992). El objetivo era adentrarme en ritmos que me eran menos familiares, no exactamente para estudiar estos ritmos, sino para, por contraste o comparación, poder ver y desnaturalizar *mis propios ritmos europeos / europeizados*. He dedicado más de un año a trabajar e investigar (con) la propuesta de Lefebvre, pero fue sólo a mi regreso a Lisboa que tomé conocimiento de la dimensión que otro autor, Lúcio Pinheiro dos Santos ¹, tuvo en el desarrollo de la propuesta ritmanalítica. En esa habitación recientemente alquilada en Lisboa, tratando de abstraerme del ruido proveniente de la escuela de enfrente, llegué a un libro titulado *La filosofía del ritmo* portugués de Sobral Cunha (2010). Allí, la creación del Ritmanálisis fue atribuida a Lúcio Pinheiro dos Santos, filósofo portugués de finales del siglo XIX, y a los diálogos establecidos con otro filósofo, Leonardo Coimbra. Sentada en el escritorio, en esa habitación de la calle Verónica, leí:

Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos reconoció en Leonardo Coimbra, además de la verdadera amistad, al mejor intérprete del pensamiento creacionista. En las antípodas de la Primera Guerra Mundial, este fue el período de convivencia superior de los filósofos en Lisboa, en los tres años de 1914 a 1917, durante los cuales Lúcio y Leonardo enseñaron juntos en la Escuela Secundaria Gil Vicente (Cunha, 2010, p.27).

Levanté los ojos de esta lectura y vi, de *nuevo*, la entrada de la escuela Gil Vicente, al otro lado de la ventana. Ahí estaba Lúcio, el fantasma que hasta entonces no había visto. Un año después, en 2017, encontré un artículo en el periódico portugués *Público* cuyo título

era "El filósofo fantasma", dedicado a Lúcio Pinheiro dos Santos y a la investigación de Pedro Baptista (2010). Hasta entonces, Lúcio Pinheiro dos Santos era sólo una vaga referencia a un profesor de filosofía de la Universidad de Porto, portugués o brasileño, algo muy incierto, en cuyos "estudios muy complejos y variados" Bachelard (1963, p.129) se había basado para escribir el capítulo "Ritmanálisis" de su libro *La dialectique de la durée* (1963). Es a través de Bachelard que sabemos de la existencia de una obra "Ritmanálisis" de Pinheiro dos Santos, editada por la Sociedad de Psicología y Filosofía de Río de Janeiro en 1931.

Pedro Baptista llevó a cabo una investigación detallada sobre la vida y obra de Pinheiro dos Santos, accediendo y publicando manuscritos inéditos del filósofo portugués. Allí, podemos ver fotografías de Pinheiro dos Santos, algunos manuscritos y epístolas. Sin embargo, Baptista no pudo acceder al conjunto de ensayos del que habla Bachelard ni confirmar la existencia de dicha publicación o de una editorial llamada "Sociedad de Psicología y Filosofía de Río de Janeiro". Sobral Cunha, por su parte, afirma claramente que "no se ha publicado ningún ensayo de ritmanálisis" (Cunha, 2010, p.32), basado en una carta enviada por Pinheiro dos Santos a Álvaro Ribeiro en 1936. Pinheiro dos Santos escribió que "[el] trabajo que tengo que publicar, sobre "rythmanalyse" (*sic*), no es un trabajo que encuentre editor" (Cunha, 2010, p.32). Junto a esta carta, se entendía que también se habría enviado una copia de "rythmanalyse", actualizando y profundizando los cursos que Pinheiro dos Santos impartió en 1929.

Sobral Cunha presenta una versión de los hechos: hubo dos copias de dos volúmenes con el título *Ritmanálisis* de Pinheiro dos Santos. Uno de los ejemplares habría sido enviado a Bachelard, pero nunca fue encontrado en su archivo, como tampoco fue encontrado en los archivos de otros "conocedores de las diversas formulaciones del texto del ritmanálisis" (Cunha, 2010a, p.14). El otro ejemplar fue quemado por la viuda de Pinheiro dos Santos, Maria Correia da Costa: "[f]ue, pues, al ritmo de la catástrofe que la viuda del ritmanalista luso-brasileño ha entregado al fin su archivo al fuego en el jardín frente a la Prensa Nacional, a finales de los años cincuenta" (Cunha, 2010a, p.14). Esta acción habrá sido una sublimación "del dolor e indignación ante una sociedad incapaz de reconocer el valor de los mejores entre sí" (Domingues, 2000, p.24). Perdí de vista a Lúcio. El fantasma se desvaneció y, con él, los misteriosos volúmenes nunca encontrados. Regresé a Lefebvre.

Ritmanálisis según Henri Lefebvre

El ritmanálisis de Lefebvre se conoce, sobre todo, por el libro póstumo *Eléments de rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes* (1992) que el autor firmó individualmente, aunque incluya dos ensayos en coautoría con Catherine Régulier, con quien entonces estaba casado ². La traducción al inglés, bajo el nombre de *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life* (2004), le dio al mismo una notoriedad que hasta la fecha era muy restringida. La palabra *elementos*, que aparece en el título, revela el carácter de boceto de la propuesta de Lefebvre, a pesar de su ambición explícita, en la apertura del libro, de crear un nuevo campo de conocimiento y fundar una ciencia. Si, por un lado, la ausencia de sistematización constituye un obstáculo, por otro lado, resulta ser una potencialidad, ya que permite diferentes acercamientos a la metodología ³.

Lefebvre fue tranzando su propuesta a lo largo de siete capítulos que presentan, cada uno, una dimensión de la metodología. Su organización podría ser otra, por tratarse más de fragmentos que de un proyecto acabado. Claire Revol (2015), llama la atención sobre la forma poco convencional en que Lefebvre presenta su propuesta, menos desde una definición del ritmanálisis y más desde la descripción del/a ritmanalista, es decir, desde la persona que practicaría esta nueva ciencia. El ritmanálisis, en este sentido, sería inseparable de la experiencia sensible del agente o de la agente del ritmanálisis, por lo que se puede decir que es "una ciencia experimental" (Revol, 2015, p.23).

El cuerpo del ritmanálisis

El cuerpo de quien desarrolla el ritmanálisis aparece, así, como algo fundamental, siendo este un cuerpo que piensa y siente, no en abstracto, sino en una temporalidad y espacialidad vividas, como las caracteriza Lefebvre (2004). El autor habla de un tiempo y de un espacio vividos, pero tal vez se me permita desplazar el sentido hacia una temporalidad y espacialidad vivas y vívidas. Este cuerpo se relaciona con su entorno, se extiende en el espacio en capas y escalas sucesivas: en la calle, en la manzana, en el barrio, en la ciudad, en el cosmos; siendo, por lo tanto, el punto de contacto entre diferentes ritmos. El cuerpo del/ de la ritmanalista no es, sin embargo, un simple medio del ritmanálisis que registra observaciones y sensaciones; este cuerpo es también el mismo *objeto* del ritmanálisis.

Para Lefebvre, el ritmanálisis es una combinación de diferentes disciplinas siendo su agente un/a psicoanalista, en el sentido de que hace de la escucha una herramienta fundamental; un/a poeta porque realiza una acción verbal que tiene una dimensión estética; así como también combina metodologías de sociología, antropología, sigue las pistas de etnología, biología o física. Esta combinación le permite escuchar las temporalidades y los

trastornos rítmicos en los que se desarrollan las actividades humanas y no humanas, escuchar los deseos y pasiones inconscientes, los suyos, los de quienes le rodean, y la relación entre todos ellos. En la medida en que toca y transforma lo que observa, la/el ritmanalista es un/a empirista, pero también un/a artista cuya acción tiene una marca estética, "reinstaurando lo sensible en las conciencias y en su pensamiento", contribuyendo así a la "transformación revolucionaria de este mundo y de la sociedad [europea moderna] en decadencia" (Lefebvre, 2004, p.26).

Lefebvre (2004) adelanta algunas pistas para el análisis de los ritmos, a lo largo de los siete capítulos de su libro. El filósofo sugiere que un análisis del ritmo debe ser siempre comparativo, no sólo de dos elementos, sino de un análisis dialéctico de las contradicciones que pone en diálogo tres elementos. Los conceptos y categorías para este análisis dialéctico serían, según Lefebvre: mecánico y orgánico; descubrimiento y creación; cíclico y lineal; continuo y discontinuo; cuantitativo y cualitativo; repetición y diferencia. Lefebvre sigue creyendo que el análisis rítmico también debe tener en cuenta que: a) hay ritmos internos y ritmos externos (sociales) que, siendo profundamente distintos, no se pueden separar en un ritmanálisis; b) existen ritmos naturales y ritmos convencionales (adquiridos, definidos por convenciones); porque un análisis del ritmo, en su perspectiva, debería ser capaz de separar dichos ritmos para comprender mejor el alcance de los ritmos sociales y cómo se fabrican; c) ritmo implica nodos de polirritmia, euritmia (cuando dos o más ritmos se unen, en un estado saludable) y arritmia (cuando dos o más ritmos son disonantes, causando sufrimiento, patología; es al mismo tiempo síntoma, causa y efecto); d) el ritmo implica repetición (de gestos, actos, situaciones, diferencias, etc.), e interferencia de procesos lineales y procesos cíclicos (*naturales*); y, finalmente, que e) los ritmos se pueden clasificar en la intersección con los puntos de vista secretos/privados y públicos (ritmos secretos, ritmos públicos o sociales, ritmos ficticios, ritmos dominantes).

Cabe destacar que estas categorías de análisis imponen una diferenciación, a menudo artificial, entre los ritmos: ¿Cómo separar lo que es natural de lo construido, por ejemplo? Sin embargo, es precisamente en la tensión irresoluble entre elementos considerados antagónicos, es decir, en la fricción entre categorías, donde el ritmanálisis puede ser fructífero. Las dualidades presentadas por el filósofo sirven para orientar los análisis, constituyéndose tanto como puntos de partida operativos, así como en límites. Por lo tanto, funcionan como directrices, pero también como barreras a superar. En el lugar de la síntesis, de la junción (*sin*) del múltiplo en el uno, encontraríamos, pues, el éxtasis, la salida (*ex*) en el múltiplo, procedimiento de montaje de Sergei Eisenstein (Cf. Didi-Huberman, 2015) que nos puede ser útil a la hora de analizar los ritmos.

En la medida en que Lefebvre designa su proyecto como "romántico revolucionario" (cf. Revol, 2015, p.160), podemos ponerlo en contacto con las vanguardias artísticas y literarias. Entender que participa tanto en la reflexión sobre los procesos de urbanización como en la búsqueda de metamorfosear las formas de vida en las ciudades, creando espacios y tiempos capaces de restaurar el cuerpo total en su relación con el mundo, lo que lleva Lefebvre a forjar una poética de la ciudad como obra (cf. Revol, 2015, p.160). En este seguimiento, y en afinidad con estas vanguardias artísticas, concretamente la Situacionista Internacional, el ritmanálisis no sólo debe considerarse una metodología basada en la observación participante, sino un experimento inscrito en una familia de prácticas, de carácter crítico, vinculadas a la creación, a saber, literaria, artística, arquitectónica y urbana.

Lefebvre entiende que el primer paso en un proceso de ritmanálisis es experimentar los ritmos abandonándonos a su fluidez, para en una segunda fase, encontrar un orden subyacente a los ritmos y comprender lo que revelan del tiempo, espacio y energía - el ritmo existe, en la definición del filósofo, siempre que hay interacción entre un lugar, un tiempo y un gasto energético (Lefebvre, 2004, p.15). Me interesa pensar esta segunda fase, no tanto como búsqueda de un orden oculto, que sería *des-cubierto* por la acción del ritmanálisis, sino en una multiplicidad de configuraciones que el ritmanálisis articula (narra, fabula) en el momento del análisis y, sobre todo, de la restitución crítica de este análisis. Para analizar el ritmo, hay que agarrarlo y para agarrarlo es necesario haber sido agarrado por él, "es necesario dejarse ir, rendirse, abandonarse a la duración" (Lefebvre, 2004, p.27). Esta dimensión requiere un cierto tiempo y una cierta inmersión (en ese tiempo, pero también en una espacialidad predeterminada), ya que los ritmos no se describen de un vistazo, deben, por el contrario, ser vividos y captados por el conjunto de los sentidos.

El ritmanálisis surge, así, como un dispositivo de inmersión en determinada vida cotidiana, en la que, simultáneamente, a la entrega a ritmos, vivimos estos ritmos externamente. La/el ritmanalista adopta un régimen de atención, percepción y acción que la/lo hacen salir de los ritmos habituales al mismo tiempo que se sumerge en ellos, es decir, los experimenta de inmediato y sin distancia. Esta etapa también corresponde a la formación, educación y ejercicio que la/el ritmanalista debe llevar a cabo para modificar su percepción del mundo, del tiempo y del entorno, entiende Lefebvre (2004). ¿Cómo lograr este distanciamiento y entrega, esta interioridad y exterioridad simultáneas? ¿Cómo pensar en los ritmos que se internalizan y exteriorizan en la interacción? Algunas sugerencias avanzadas por Revol (2015) forman un "protocolo" de las prácticas de ritmanálisis: habitar la fatiga, el acercamiento sensible y multisensorial al territorio, abandonar una actitud

instrumental que busca subyugar todo a una utilidad, a un objetivo predeterminado: no todo tiene que "servir" (ser útil, ser siervo de un objetivo), no todo puede ser conocido y entendido.

Presentado la/el ritmanalista y avanzadas las categorías orientadoras de un ritmanálisis, en los dos primeros capítulos, así como un tercer capítulo enteramente dedicado al más célebre ejercicio ritmanálisis desarrollado por Lefebvre desde el balcón de su casa, en la calle Rambuteau de París, el autor dedica el cuarto a la *doma [dressage]*. Por doma entiende el aprendizaje o entrenamiento de gestos individuales o compartidos por un grupo, sociedad o nacionalidad, que se instalan a través de la repetición. Es este entrenamiento que "determina la mayoría de los ritmos" (Lefebvre, 2004; p.40), aunque un análisis de los ritmos de la doma no permita la comprensión de la totalidad de los ritmos sociales. El modelo que conserva la sociedad occidental e imperialista actual, dice Lefebvre, es el modelo militar, y "es a través de los ritmos que se establece este modelo" (2004, p.41). Lefebvre se centrará, además, en el gesto, entendido como movimiento del cuerpo en el espacio, investigando los ritmos que están en su origen, especialmente a través del análisis de repeticiones y rituales. De esta manera, volvemos al cuerpo como vector de análisis y creación de ritmos ⁴.

Ritmanálisis y modernidad

Revol (2015) sugiere que el hilo conductor del pensamiento de Lefebvre es la crítica de la sociedad moderna [europea]. La autora sostiene que, en las sociedades modernas, lo que la/el ritmanalista debe analizar es no solo el ritmo del trabajo, sino también el tiempo y el espacio de los mercados, el ritmo del capital, la organización cotidiana que la sociedad industrial y la modernidad determinan. La asociación de los estudios rítmicos con el surgimiento de lo que se ha llamado sociedad moderna está ampliamente documentada. Una panorámica de los estudios sobre el ritmo a lo largo del tiempo revela que es en el cambio del siglo XIX al siglo XX que emergen teorizaciones sistematizadas del ritmo, como problema científico y filosófico (Golston, 1996; Henriques *et al*, 2014; Michon 2005, 2019). Este interés fue desencadenado por los procesos de transformación de la modernidad, la creciente urbanización, el desarrollo del sistema financiero, la fluidez de las comunicaciones y del transporte, así como la globalización. El ritmo incluso asumió la condición de intérprete general de la modernidad y de las transformaciones que caracterizaron ese período, no sólo porque surgió como la noción desde la cual se podían estudiar y comprender estas transformaciones, sino también porque se presentaba como el vehículo privilegiado para las transformaciones que se querían implementar.

Estas transformaciones se relacionaron principalmente con la gestión productiva del trabajo, apuntando a la creación de un sistema de organización científica de este, y al desarrollo de una nueva *ingeniería social*, caracterizada por nuevos estilos de vida y coreografías cotidianas. Se empezaba a entender que, conociendo bien la dinámica de percepción, movimiento y ritmos, se podían estimular ciertas respuestas y cadencias productivas, a la vez que manipular a las masas de acuerdo con ciertas ideologías. De ahí surgieron estudios psicológicos y experimentos artísticos utilizados más tarde por las ideologías fascistas en Europa. La elasticidad conceptual del ritmo, su amplitud y el hecho de que sea un término poco definido, permitieron que fuera entendido y adoptado por una multiplicidad de disciplinas como un término productivo, multiplicando así los campos interesados en estudiarlo, abordarlo y modularlo.

¿Qué ritmo se analiza en el ritmanálisis?

A pesar de la proliferación de estudios sobre el ritmo y del lugar central que ocupaba en las diferentes disciplinas, prácticas e investigaciones artísticas, no existía una definición común sobre esta palabra. Si nos detenemos en la noción de ritmo utilizada en cada estudio, veremos que sus conceptualizaciones son heterogéneas, resultado de la complejidad del fenómeno rítmico y del hecho de que cada autor/a privilegia un aspecto diferente de una realidad enormemente compleja. Esta variación depende del área de conocimiento o del área artística en la que se desarrollen dichos estudios, incluso dentro de cada área las perspectivas son múltiples, dependiendo de quién los estudie o del *corpus* de investigación.

Si no hay acuerdo sobre una definición única de ritmo, hay, sin embargo, dos ejes alrededor de los cuales gravitan las diferentes perspectivas. Estos ejes son: 1) la comprensión del ritmo como orden de movimiento en la música y la danza, según la definición de Platón (cf. Benveniste, 1966), y 2) una concepción preplatónica del ritmo que se opone a la idea exclusiva del ritmo como repetición y métrica. Para distinguir estos ejes, parto del estudio desarrollado por el lingüista francés Émile Benveniste, en *Problèmes de linguistique générale* (1966), sobre todo en la parte dedicada a la noción de ritmo y su expresión lingüística. Además de un análisis etimológico que transforma la comprensión del ritmo, el autor analiza en detalle los usos de la palabra en el período preplatónico, especialmente en la filosofía jónica, la poesía lírica y trágica, así como la prosa ática.

Benveniste identifica que hasta el siglo V A.P.⁵ la palabra *rhuthmos* era bastante recurrente y se convirtió en un término técnico, especialmente para los atomistas Demócrito y Leucipo, autores del "primer paradigma del ritmo" (Michon, 2017, p.343). En todos estos

textos, Benveniste identificó una comprensión diferente del ritmo de la que ahora es dominante, descubriendo que el *rhuthmos* se usaba para hablar de una forma tal como se presenta a los ojos del observador. *Rhuthmos* designaba la forma de los átomos, las letras del alfabeto, así como el carácter singular de una persona, la imagen que reflejan los espejos, la forma de una opinión o un pensamiento. La palabra ritmo se usaba para referirse, por lo tanto, a cualquier cosa móvil, con movimiento, en un momento dado. El problema es que coexistieron otras expresiones utilizadas como sinónimos de *rhuthmos*, traducidas por "forma" -*skhêma*, *morphè* o *eidos*-, cuyos significados son distintos:

skhêma (...) se define como una "forma" fija realizada (...). Por el contrario, (...) *rhuthmos* designa la forma de lo que se mueve, en el instante en que es asumida (...). Es la forma improvisada, momentánea, modificable (Benveniste, 1966, p.333).

Lo que permite a Benveniste comprender la especificidad de la palabra *rhuthmos*, a diferencia de otras utilizadas para designar la forma, es un cambio del análisis lexical al etimológico y morfológico. Este análisis le permitió "introducir una idea revolucionaria" (Michon, 2017, p.16): la de que el sufijo (*th*)*mos* asociado al verbo *rhein* —fluir— no indica una modalidad particular de flujo cumplido, sino la modalidad particular de este cumplimiento. Así, *rhuthmos* no solo se refiere a la configuración momentánea de cualquier cosa móvil, sino que también se refiere a la forma particular de fluir desde un fenómeno móvil, es decir, nombra una forma tal y como se presenta a los ojos del observador, en el momento y movimiento particular en el que se da esta forma.

La pregunta de Benveniste es cómo el entendimiento de "forma", que marcó el paradigma rítmico hasta el siglo IV A.P., dio lugar a la definición actual dominante que asocia el ritmo con la periodicidad, el número y lo fijo. Una de las razones es el uso indiferenciado por parte de los autores griegos de *skhêma*, *morphè* o *eidos* —que, como hemos visto, se refieren a formas fijas, realidades inmóviles y fenómenos periódicos— y su traducción del griego, sistemática e indiscriminadamente, como "forma", oscureciendo gradualmente los primeros usos de la palabra *rhuthmos*. Otra razón, y la principal, se debe a Platón y los usos que comenzó a hacer de la noción de ritmo. El análisis de diversos textos platónicos (Benveniste, 1966; Michon, 2017) revela nuevos sentidos del ritmo que "eclipsaron el significado anterior y dificultaron mucho su recuperación" (Michon, 2017, p.33). En estos textos, el ritmo se asocia principalmente con la "forma del movimiento que el cuerpo humano asume en la danza, y la disposición de las figuras en las que tiene lugar

este movimiento" (Benveniste, 1966; p.334), y esta forma que es ahora humana está determinada por una medición.

El ritmo, desde Platón, comienza entonces a referir al "orden en movimiento, el proceso de conformación armoniosa de las actitudes corporales combinadas con un metro" (Benveniste, 1966: pp. 334-335). Platón comienza a asociar el ritmo con los gestos humanos. Por eso, tan a menudo se dice que el ritmo es la repetición en intervalos regulares de tiempo; en general, es a esta repetición que se le llama ritmo en las más diversas áreas (Barretta *et al*, 2013, p.32). Platón transforma profundamente el concepto de *rhuthmos* y marca el surgimiento de un segundo paradigma del ritmo en la primera mitad del siglo IV A.P. que determinará la comprensión del ritmo durante siglos ⁶.

Nos interesa rescatar estos usos y entendimientos de *rhuthmos*, ya que nos permitirá desvincular el ritmo de la repetición y, por otro lado, volver a la dimensión impersonal y no exclusivamente humana de la realidad dinámica observada en el momento de su flujo. Siguiendo la propuesta de investigadores como Meschonnic (1982), Pierre Sauvanet (1996) o Pascal Michon (2005), busco volver a una concepción del ritmo preplatónica, entendiéndolo como una configuración momentánea de un flujo en constante circulación, y la llegada misma a esa configuración en el momento en que ocurre. Por lo tanto, un análisis del ritmo debe ser un análisis de los *rhuthmos*.

Del ritmanálisis al rutmanálisis

Como hemos visto anteriormente, el ritmanálisis de Lefebvre tiene un carácter de proyecto, deseo y ambición que solo se realiza ligeramente. Para entender la propuesta del ritmanálisis y ensayar contribuciones para el desarrollo de la metodología y del campo científico que Lefebvre prometió inaugurar, se hizo imprescindible practicarla. Dado su carácter experimental, entendí que las prácticas de ritmanálisis nos permitirían volver a la propuesta teórica con nueva información que la reconfiguraría y, de nuevo, esto me ayudaría a volver a las prácticas de ritmanálisis de otra manera.

Siguiendo la propuesta de Lefebvre, era necesario, en una primera fase, entregarme y dejarme llevar por los ritmos, para en una segunda encontrar uno o más órdenes subyacentes. Para entender los ritmos, dice Lefebvre (2004), el/la ritmanalista necesita entrenar, educar y ejercitarse para cambiar su percepción del mundo, del tiempo y del entorno. Entendí que este entrenamiento requería la entrega a otros ritmos, desconocidos o menos conocidos, que me confrontasen con los ritmos de tal modo en mí arraigados que pasaban muchas veces por naturales. Por confrontación (ya sea por la diferencia que hay en la similitud o por la similitud que hay en lo diferente), podría abrir

posibilidades de transformación de mi percepción. Es en este contexto que aparece la posibilidad y se concreta el período de investigación en Buenos Aires, al que me refiero al principio de este texto.

El *entrenamiento del cuerpo ritmanalista* y los usos de la metodología en Buenos Aires se hicieron por dos vías simultáneas: por un lado, por el desarrollo de ejercicios de ritmanálisis y, por otro lado, por el contacto con teorizaciones críticas de la concepción eurocéntrica de la modernidad. La visión del ritmo como intérprete general de la modernidad, su contexto de emergencia y profusión, al igual que sus usos, estaban estrechamente relacionados con la modernidad. La pregunta que se me planteó fue entonces: si el ritmanálisis se desarrolla en respuesta y como crítica a la modernidad, y si la modernidad es una construcción eurocéntrica, como varios autores (Lugones, 2008; Mignolo, 2000; Quijano, 2000; Palermo, 2013, etc.) han denunciado, ¿hasta qué punto el ritmanálisis tendrá un carácter eurocéntrico? Suponiendo que el ritmanálisis critica la modernidad, pero entiende la modernidad desde un marco eurocéntrico, ¿de qué manera se puede desarrollar un ritmanálisis no eurocéntrico? A partir de los ejercicios de ritmanálisis ⁷ desarrollados en Buenos Aires, y teniendo en cuenta las críticas a la modernidad, así como sus implicaciones epistemológicas, ontológicas, políticas y éticas, avanzo pistas para complejizar la metodología del ritmanálisis.

La primera desviación del ritmanálisis que sugiero, reflejada inicialmente en un desplazamiento adentro de la propia lengua, es reemplazar el ritmo con su antepasado griego *rhuthmos*. En lugar de un ritmanálisis, se trataría de ejercer, por lo tanto, una *rhuthmanalysis* o, en su acercamiento a la ortografía castellana, *rutmanálisis*. El movimiento de desplazamiento que sugiero, dentro del propio nombre, busca al mismo tiempo reafirmar el concepto de ritmanálisis y transgredirlo. Este desvío "anima un viejo nombre" para darle una nueva resonancia, sin ignorar que "lo nuevo es solo una brillante reaparición de lo muy viejo" (Bernardo, 2019, p.64).

El cambio lingüístico que propongo es un cambio conceptual que pretende, en primer lugar, contribuir a la crítica de la definición dominante de ritmo, subrayando y dando voz a un deseo compartido por varios autores y autoras de llamar la atención sobre los usos diferenciados del concepto y contribuir al retorno a una concepción preplatónica del ritmo. Por otro lado, como referí anteriormente, busca despegar el entendimiento del ritmo como exclusivamente humano, teniendo en cuenta múltiples modos de existencia y sus *rhuthmoi*. El rutmanálisis, además de poner en relación las propuestas de Lefebvre con la crítica a la modernidad eurocéntrica y la epistemología que le subyace, parte de la comprensión del mundo como un tejido común cuyo análisis, aproximación y diálogo

rechazan la figura del especialista. El ritmanálisis de Lefebvre va, en este sentido, a describir al/ a la ritmanalista como una combinación de antropólogo/a, sociólogo/a, psicólogo/a, poeta o artista, cuestionando así el análisis del ritmo como propio de una sola disciplina, y la expresión del ritmo como dominio exclusivo de la ciencia. Partiendo de esta concepción, agrego la comprensión de que el/la ritmanalista es un/a *caminante*.

El ritmanálisis en movimiento

La *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, carta de cerca de mil páginas escrita en el siglo XVII por Felipe Guamán Poma de Ayala⁸, para la corona española, incluye más de 300 imágenes. Silvia Rivera Cusicanqui (2010; 2015; 2018) analizó algunas de ellas partiendo de la premisa de que las culturas visuales tuvieron, en el mundo colonial andino, una trayectoria propia que ofrecen interpretaciones y narrativas sociales reveladoras, actualizando muchos aspectos del mundo social. Una de las imágenes analizadas es un dibujo de Waman Puma de Ayala, donde se puede leer en letras grandes "Indios. Astrólogo. Poeta que sabe" y en letras más pequeñas "sobre el anillo del sol y la luna, eclipse, estrellas, cometas y hora, domingo, mes y año y los cuatro vientos para sembrar la comida, desde la antiguo". Rivera lee en la figura a un indígena "excursionista, filósofo, científico (la astrología era una ciencia en ese momento)", pero también "un agricultor que siembra alimentos" (Rivera, 2015, p.208). Partiendo de esta imagen y de la lectura que Rivera hace de ella, así como de mi propio ejercicio de dibujar la imagen, sugiero que la/el ritmanalista, además de la combinación que menciona Lefebvre y a la que me referí anteriormente, es también un/a caminante que aúna filosofía, ciencia y poesía; que está en contacto con la tierra, conoce, respeta e integra los ciclos cósmicos. "Caminar, conocer y crear", en la trilogía avanzada por Rivera, son las acciones que son la base de una "metodología en movimiento", que deambula y camina con un horizonte de "artesanías intelectuales" (Rivera, s.f., s.p.).

El balcón desde donde Lefebvre desarrolló su ritmanálisis más célebre se encuentra a un nivel por encima de la calle, permite una observación desde arriba, panorámica. Podríamos preguntarnos si esta vista desde arriba no se puede confundir con una vista superior (con superioridad) basada en un privilegio no ponderado (después de todo, ¿quién puede tener un apartamento en París y uno con balcón?). El análisis panorámico de los ritmos, realizado desde arriba, proporciona una perspectiva contextual indispensable, pero con tendencia a limitarse a una vista a distancia, frontal y focal. El ritmanálisis desde el balcón también debe incorporar la visión periférica, que es borrosa, poco clara o desenfocada. La/el ritmanalista depone la visión como la fuente primaria de conocimiento,

sin excluirla, y pone la piel a la par de los otros órganos de los sentidos. El ritmanálisis desde el balcón requiere combinarse con un *rutmanálisis andante* que está en el balcón, pero que también desciende de allí, camina, cambia de perspectiva, accede a diferentes lados de las mismas cosas, se detiene, acelera, realizando una "búsqueda itinerante de conocimiento" (Rivera, 2010, p.32) de los ritmos y su asignación. No es sólo una visión desplazada, sino sobre todo la visión en el desplazamiento (Didi-Huberman, 2002, p.75). La caminata se entiende aquí no como movimiento literal de caminar que implica los pies y que es lineal, de moverse de un punto a otro, sino como un gesto de travesía que desarrollé en otra oportunidad ⁹.

El "indio, astrólogo, poeta que sabe" de Waman Puma de Ayala (cf. Rivera, 2010) lleva en su mano izquierda un *Quipu* ¹⁰, un conjunto de hilos de lana de colores, con diferentes nudos que servían, desde tiempos preincaicos, para registrar eventos o rituales, siendo sus significados aún poco conocidos. Lo que Waman Puma lleva en la mano es en sí mismo el enigma, el registro indescifrable para muchos, el lenguaje compartido por algunos, inaccesible para otros. La/el rutmanalista camina de la mano del misterio, llevándolo, portándolo, y con él también nos revela la imposibilidad de todo comprender, de todo alcanzar.

Para adentrarme a la imagen de Waman Puma, decidí dibujarla, añadiendo el gesto de la mano al del ojo. Al retomar este dibujo meses después, me llamó la atención que los pies estuvieran tan mal copiados; en lugar de dos, parecía haber tres. La base de este viaje del/de la rutmanalista es precisamente la inestabilidad, la indefinición, la transfiguración. La forma de los pies se disuelve porque la caminata no tiene la forma del caminar, es más bien una analogía del desplazamiento, del movimiento. En el ritmanálisis, adoptamos el movimiento interno de las cosas, nos asentamos en una realidad móvil, adoptando un sentido (dirección, pero también significado) en constante cambio, y lo capturamos intuitivamente. También me di cuenta de la ausencia del paisaje en mi dibujo. Las montañas y el suelo desaparecieron en mi copia y privaron al caminante de su contexto. Al hacerlo, destacaron la dimensión que borrarán: la espacialidad andina, marcada por una cosmovisión específica. Un caminante piensa en una temporalidad viva y camina a través de una espacialidad viva. Su pensamiento (en la medida en que sus gestos también lo son) está localizado, situado.

La asignación de la territorialidad en rutmanálisis

La/el rutmanalista no solo piensa en el espacio-tiempo, sino que el espacio-tiempo también *piensa* a través del/de la rutmanalista y se convierte en gesto, palabra. El espacio,

la materialidad y la concreción de este espacio, la forma de organizarlo, el ritmo, no son meros resultados de una forma previa de *ser* que se expresaría en este contexto. Este *ser* —cómo piensa, cómo se mueve— surge de este espacio-tiempo específico. La/el rutmanalista no sólo conoce el espacio-tiempo, sino también promueve el conocimiento situado (Haraway, 1988) en el "aquí y ahora" de su territorialidad. Para Donna Haraway, el conocimiento situado implica el movimiento de constantemente volver expresiva la dimensión de afectación de una territorialidad específica en cuatro planos simultáneos: epistemológico, ontológico, ético y político.

Epistemológicamente, el conocimiento situado es un esfuerzo por pensar más allá de la dualidad objetivo-subjetivo. Ontológica y éticamente, el conocimiento situado busca dar:

una descripción más apropiada, más rica y mejor del mundo, para vivir bien en él, y en una relación crítica y reflexiva con nuestras prácticas de dominación de los demás, así como con las partes desiguales de privilegio y opresión que constituyen todas las posiciones (Haraway, 1988, p.579).

La/El rutmanalista no asume el espacio o el lugar como esenciales, en cambio tiene en cuenta que los lugares son creaciones históricas, resultantes de la multiplicidad de dinámicas de poder que los atraviesan, construyen y actualizan las relaciones. Asimismo, conociendo las concepciones variables del tiempo, la/el rutmanalista tiene una concepción multitemporal, no lineal ni progresiva, en la que los tiempos mixtos estallan en la conciencia y la práctica.

Teoría y práctica, conocimiento y hacer, trabajo intelectual y trabajo manual, mano y ojo, naturaleza y cultura, razón y emoción, conocimiento académico y el de "la gente de a pie" (Rivera, 2018, p.86) no están separados en el trabajo del/de la rutmanalista; su premisa epistemológica y ética, es la no separación de estos elementos, sino habitar la contradicción fértil de la tensión entre ellos. En lugar de dualidades y binarismos, Rivera (2010; 2018) propone la noción aymara *ch'ixi*, en torno a la cual desarrolla una propuesta epistemológica con la que el rutmanálisis dialoga. *Ch'ixi* generalmente se refiere al color gris que resulta de la yuxtaposición, en pequeñas manchas o manchas que se pueden vislumbrar de cerca, de dos colores opuestos o contrastantes, blanco y negro, pero también rojo y verde, etc. Es una mezcla que confunde la percepción al parecer un solo color. Esta noción responde a la idea de que algo es y no es al mismo tiempo. El poder del *ch'ixi* es el de lo indiferenciado que conjuga los opuestos sin anularlos ni resolverlos. Por lo tanto, no

se trata de hibridar conceptos o binarismos, sino de habitar la polaridad irresoluta e irresoluble, el malestar y la tensión entre ambos lados y sus aporías.

Rutmanálisis participa y quiere contribuir para una forma de producir conocimiento, conocer y pensar los modos de producción de conocimiento a partir del *chuyma* (Rivera, 2018), palabra aymara que designa simultáneamente pulmón, corazón e hígado. Este conocimiento —que descentraliza el conocimiento de su dimensión exclusivamente cognitiva— implica respiración, cuidado y atención al otro, a la otra, pero también una dosis de *hígado*, es decir, ira, impulso energético determinado. El pensamiento del/de la rutmanalista involucra estas dimensiones corporales y las analogías involucradas en ellas, pero también involucra otros órganos, los de otras personas. El conocimiento del/de la rutmanalista no cultiva su ser solitario, lúcido, racional y del ojo (*nayra*) (Rivera, 2018, p.121). En cambio, combina ese saber con el del grupo, con el que comparte en lugar de competir; un saber hecho, pues, de hígados, pulmones y corazones, así mismo en plural.

En el momento en que copié el dibujo de Waman Puma, trataba de ponerme en contacto con la imagen desde otro lugar que no fuera lo visual, pensando que este gesto de dibujar (que implica una atención diferente al detalle, mover partes del cuerpo que normalmente no están involucradas en la lectura, etc.) podría abrir otras formas de atenderla. Se trataba de pensar la imagen a partir de otra imagen distinta a sí misma, desplazando su significado, a pesar de la intención de hacer una copia lo más fiel posible. Rápidamente estas afirmaciones fueron abandonadas, porque después de terminar el dibujo no había nada, absolutamente nada de distinto o nuevo en ella. La dejé a un lado durante meses. El intervalo entre el dibujo y su revisitación permitió acceder a cosas que antes no había notado: falta el paisaje (¿qué implicaciones?), los pies están deformados (¿qué implicaciones?), escribí parte en portugués (mi idioma nativo) y parte en español (¿qué implicaciones?), etc.

El gesto de dibujar trajo otro pensamiento de la imagen y también la idea de que la/el rutmanalista puede recurrir al dibujo, en sí mismo, como una forma de pensamiento. La/el rutmanalista incorpora en su análisis múltiples modalidades de conocimiento, relacionadas con las artes. Al mismo tiempo, la restitución de las experiencias de rutmanálisis también está estrechamente relacionada con las disciplinas artísticas y con la experimentación subyacente a ellas. Rutmanálisis forma parte de una familia de prácticas relacionadas con la creación —literaria, artística— que tiene un aporte crítico. Desarrollar el rutmanálisis, documentar y retomar su experiencia requiere medios tradicionalmente asociados al arte, de ahí el refuerzo de esta metodología en el contexto de los Estudios Artísticos y Culturales ¹¹.

No hay nada en el paisaje del caminante de mi copia que le permita identificar dónde está, aparte de las estrellas. El/la rutmanalista está atento/a su cuerpo, siendo una especie de metrónomo que registra los pulsos del mundo, como decía Lefebvre (2004), pero no solo marca la regularidad de los latidos, sino que se guía por las estrellas, por las vibraciones, por las corrientes... escucha tanto las regularidades como las irregularidades, su atención no es solo numérica, más bien es sísmica y volcánica, desbordante. La/el rutmanalista es un sismógrafo de su tiempo, en el mismo sentido en que Warburg cualifica al historiador-sismógrafo, siguiendo la lectura de Didi-Huberman (2009). Del cuerpo del/de la rutmanalista se podría decir que no es ni instrumento ni medida, es más bien un ser en relación que sabe lo que lo/a rodea porque está hecho/a de eso y eso está hecho de él/ella. La/el rutmanalista basa su análisis en la no separación entre lo humano y lo no humano, afirma la existencia de una continuidad entre los mundos *biofísico*, *humano* y *sobrenatural*. Este posicionamiento no es sólo epistemológico, sino también, y sobre todo, ético.

Un rutmanálisis más allá del humano

El rutmanálisis no se mueve ni camina, epistemológicamente, en cualquier parte. Mi propuesta es la de un/a rutmanalista que camina (piensa, crea, cultiva) desde el Sur. Esto implica no un ritmanálisis *en el Sur*, sino un rutmanálisis que descentraliza y se distancia de los modos de producción de los templos occidentales del conocimiento. La/el rutmanalista reconoce la multiplicidad de formas de hacer, pensar, relacionar, construir y experimentar lo biológico y lo *natural*. La/el rutmanalista se guía por una comprensión relacionada con la cosmovisión andina, pero no exclusivamente, de la no separación (y consecuente no jerarquización) de la naturaleza/cultura, humano/no humano. El rutmanálisis cuestiona el sistema de creencias occidental, cuna del ritmanálisis, poniéndolo en diálogo con otras cosmologías y con la concepción de seres considerados inanimados —como plantas, animales o entidades materiales inconmensurables—, no como meros objetos sino como modos de existencias. Se considera, como tal, la existencia de una relación entre "la vida humana y la vasta pluralidad de seres (vivos o no)" que existe en el "cosmos inconmensurable: animales, plantas, sustancias, sitios y paisajes, rocas y metales, el cielo y sus miradas de mundos, los agujeros profundos y ríos subterráneos del interior desconocido del planeta" (Rivera, 2015, p.210). Un rutmanálisis piensa desde y con la planta, la piedra, el animal y el muerto.

Los elementos del cosmos no se entienden en el rutmanálisis como seres disponibles y para manipulación del animal humano. La acción humana no tiene lugar sobre una materialidad supuestamente inerte, pasiva, lista para ser manipulada. "La materia no

es estúpida", como dice Federici (2016), actúa, reacciona, resiste, se venga... la materia respira y actúa sobre la base de una dinámica de reciprocidad continua. El humano no está en lo más alto de una jerarquía que imaginó, creó para sí mismo y que busca mantener, siendo entendido, en cambio, como una de las diversas *chakanas* del cosmos —y ni siquiera la principal—, es decir, como un punto de intercepción de diversas fuerzas del cosmos ¹². Incluso, ya no es posible usar el lenguaje como factor diferenciador (y jerárquico) del animal humano en relación a otros modos de existencia, aunque la cuestión del lenguaje siempre haya sido utilizada para demostrar la superioridad humana. Todos los filósofos han dicho que el animal está privado del lenguaje, subraya Derrida (2002), y lo hicieron creando esa palabra *animal*. En el origen de la humanidad, el humano se dio a sí mismo la palabra *animal* para poder identificarse y reconocerse como "hombres, capaces de responder y responder en nombre de los hombres" (Derrida, 2002, p.62).

El mundo cósmico y el mundo animal, por un lado, y el mundo humano, por otro, se consideran esferas distintas, entendiendo que la primera es principalmente cíclica y la segunda rítmica; la primera se inserta en el campo de la etología y la segunda en la antropología. Una ética y política del ritmo, de la rutmanálisis, radica en el cuestionamiento de la concepción de los mundos cósmico y humano como separados, y de sus consecuencias políticas, ahora claramente visibles en la emergencia ambiental que vivimos y en su relación intrínseca con el capitalismo extractivo y *desarrollista*. El/la rutmanalista tiene, por lo tanto, un proyecto crítico —ético, político— que cuestiona, más allá del paradigma humanista (especista), el paradigma neoliberal *desarrollista e integracionista*, entendiéndolo como un dispositivo de dominación mundial afín a los propósitos y a la visión colonial eurocéntrica que concibe al europeo como lo avanzado/moderno/civilizado y a lo/a indígena como atrasado/premoderno/incivilizado.

La cosmovisión andina, como otras cosmologías amerindias, puede ser la brújula para este cuestionamiento. Es en ese sentido que el ritmanálisis surgido del filósofo fantasma deberá seguir complejizándose, en dirección a un análisis que tenga en cuenta "puntos de vida" (Coccia, 2017) —y no solo puntos de vista— de actantes más que humanos, como las plantas, las piedras, los animales o los muertos. Siendo impersonal y transversal a todos los modos de existencia, el ritmo aparece como el ámbito privilegiado para repensar las definiciones dominantes de lo que es cultura, naturaleza y sus jerarquías subyacentes. Del fantasma al muerto, lo que aquí se propone es un rutmanálisis caminante y, al mismo tiempo, aún (y tal vez siempre) en camino.

Bibliografía

- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Ed. Altera.
- Bachelard, G. (1963). *La dialectique de la durée*. Paris: Les Presses Universitaires de France.
- Baptista, P. (2010). *O filósofo fantasma*. Sintra: Zéfiro.
- Barletta, Vi (2020). *Rhythm: form and dispossession*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barretta, C., Miramontes L. y Zorrilla, A. (2013). *Ritmando danzas. Análisis rítmico de la danza*. Buenos Aires: Editorial Autores de Argentina.
- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Bernardo, F. (2019). *Derrida - o dom da différance (Desconstrução - Pensamento - Literatura)*. Coimbra: Palimage.
- Charalampides, K. (2017). "Rhythmanalysis: an expressive method for environment/aesthetics relationship". (Tesis de Maestría). The Hage: Royal Conservatoire in The Hague. Recuperado de: <http://sonology.org/wp-content/uploads/2020/04/Rhythmanalysis-an-expressive-tool-for-environmentaesthetics-relationshippdf.pdf>
- Chen, Y. (2015). *Murmuring in the Waves: A Rhythmanalysis of the 1970's. Conjunctural Shift in Britain*. (Tesis de Doctorado). Sussex: University of Sussex. Recuperado de: http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/53868/1/Chen%2C_Yi.pdf
- Crespi, P. y Manghani, S. (Comps.). (2020). *Rhythm and Critique. Techniques, modalities, practices*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Christiansen, S.L. y Gebauer, M. (Comps.). (2019). *Rhythms Now: Henri Lefebvre's Rhythmanalysis Revisited*. Aalborg Øst: Aalborg Universitetsforlag.
- Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Trad. de Milone, G. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Coelho, S.L. (2018). A travessia como gesto: o contacto com o ritmo vital e a experiência estética. *Revista Dobra*, 2. Recuperado de: <http://www.revistadobra.pt/dobra-mdash-2.html>
- Cunha, R.S. (2010). *Filosofia do ritmo portuguesa*. Sintra: Zéfiro.
- Cunha, R.S. (2010a). *O essencial sobre a ritmanálise*. Lisboa: Imprensa Casa Nacional da Moeda.
- Derrida, J. (2002). *O animal que logo sou (A seguir)*. San Pablo: UNESP.
- Didi-Huberman, G. (2002). *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

- Didi-Huberman, G. (2015). Vuelta-revuelta. Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes. *Revista de Estudios Curatoriales*, 3. Recuperado de: REFERENCIA <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/682>
- Domingues, J. (2000). Lúcio Pinheiro dos Santos: Ensaio Biográfico. *Teoremas de Filosofia*, 2, 24-32.
- Edensor, T. (2010). *Geographies of Rhythm. Nature, Place, Mobilities and Bodies*. Farnham: Ashgate.
- Estermann, J. (2006). *Filosofía Andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: ISEAT.
- Federici, S. (2016). En alabanza del cuerpo danzante. Recuperado de: <http://brujeriasalvaje.blogspot.com/2017/06/en-alabanza-del-cuerpo-danzante-por.html>
- Golston, M. (1996). 'im anfang war der rhythmus' rhythmic incubations in discourses of mind, body, and race from 1850-1944. *Stanford Humanities Review* supplement 5, 1-24.
- Haraway, D.J. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14, 3, 575-599.
- Haraway, D.J. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women*. Nueva York: Routledge.
- Henriques, J., Tiainen M. y Väliaho, P. (2014). Rhythm returns: Movement and Cultural Theory. *Body & Society* 20, 3&4, 3-29.
- Lefebvre, H. (1961). *Critique de la vie quotidienne. Tome II : Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Paris: L'Arche.
- Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Lefebvre, H. (1981). *Critique de la vie quotidienne. Tome III : De la modernité au modernisme (pour une métaphilosophie du quotidien)*. Paris: L'Arche.
- Lefebvre, H. y Régulier, C. (1985). Le projet rythmanalytique, *Communications*, 41.
- Lefebvre, H. y Régulier, C. (1986). Essai de rythmanalyse des villes méditerranéennes, *Peuples Méditerranéens*, 37.
- Lefebvre, H. (1992). *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris: Éditions Syllepse.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. Londres/ Nueva York: Continuum.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa* 9, 73-101.
- Lyon, D. (2018). *What is Rhythmanalysis?* Londres: Bloomsbury.

- McCormack, D. (2013). *Refrains for moving bodies: experience and experiment in affective spaces*. Durham y Londres: Duke University.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier.
- Michon, P. (2005). *Rythmes, pouvoir, mondialisation*. Paris: PUF.
- Michon, P. (2017). *Elements of Rhythmology. Antiquity (Vol.1)*. Paris: Rhuthmos.
- Michon, P. (2019). Elements of Rhythmology vol. 3 – Conclusion, *Rhuthmos*, Recuperado de: <https://bit.ly/3cfJdTJ>
- Mignolo, W. (2000), La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En Lander, E. (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 55-85). Buenos Aires: CLACSO.
- Palermo, Z. (2013). Desobediencia epistémica y opción decolonial". *Cadernos de estudos culturais*, 5, 237-253.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO.
- Revol, C. (2015). La rythmanalyse chez Henri Lefebvre (1901-1991): contribution à une poétique urbaine. (Tesis de Doctorado). Lyon: Jean Moulin University. Recuperado de: https://scd-resnum.univ-lyon3.fr/out/theses/2015_out_revol_c.pdf
- Rivera, S. C. (s.f.), Contra el colonialismo interno. *Revista Anfibia*. Recuperado de: <https://bit.ly/3dqVPra>
- Rivera, S.C. (2010). *Ch'ixinakax Utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera, S.C. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera, S.C. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodrigues, C. (2016). A Cidade Noctívaga: Ritmografia Urbana de um *Party District* na Cidade do Porto. (Tesis de Doctorado), Coimbra: Universidad de Coimbra.
- Sauvanet, P. (1996). Le rythme et la raison. Une approche philosophique des phénomènes rythmiques. (Tesis de Doctorado). Bourgogne: Universidad de Bourgogne – Dijon.
- Stratford, E. (2015). *Geographies, Mobilities, and Rhythms over the Life-Course*. Nueva York: Routledge.

Agradezco a Manuel Ignacio Moyano por la revisión del español (no incluye los posibles errores de esta frase)

Referencias

¹ Pinheiro dos Santos fue un filósofo, profesor, diputado, resistente a la dictadura en Portugal y al exilio político en Brasil. Con formación básica en matemáticas y física, asistió a la Bergson en París, alrededor de 1912-13, al mismo tiempo que Gastón Bachelard.

² El proyecto ritmanalítico de Lefebvre aparece explícitamente en diferentes ocasiones: en los volúmenes segundo y tercero de *Critique de la vie quotidienne*, de 1961 y 1981 respectivamente, en *La Production de l'espace*, de 1974, y en dos artículos escritos con Catherine Régulier, "Le projet rythmanalytique", de 1985, e "Essai de rythmanalyse des villes méditerranéennes", de 1986.

³ Un número significativo de investigaciones han estado explorando formas de operacionalizar el ritmanálisis, en diversos campos tales como la geografía, los estudios sonoros y musicales, la danza y la performance, los estudios del espacio urbano contemporáneo, entre otros (por ejemplo, Barletta 2020; Charalampides 2017; Chen 2015; Crespi y Manghani 2014; Edensor 2010; Lyon 2018; McCormack 2014; Rodrigues 2016; Stratford 2018).

⁴ Sería relevante pensar el gesto no solo en su dimensión de acción en el espacio, sino como padecimiento, siguiendo a Agamben (2000) y su concepción del mismo.

⁵ Antes del Presente.

⁶ Un tercer paradigma se atribuye a Aristóteles, surgido en la segunda mitad del siglo 5 A.P., según el cual el ritmo no solo se refiere al orden de las palabras, sino que implica todos los aspectos del discurso: "léxico, sintaxis, cantidad de sílabas, acentuación, ecos, voz, pronunciación, tono, *tempo*, e incluso gestos" (Michon, 2017, p. 345). Esta nueva comprensión del ritmo de la poesía influirá en los autores centrales en el estudio del ritmo poético, a saber, Henri Meschonnic, pero también el ritmo en el arte, a saber, Giorgio Agamben (2005).

⁷ Debido a su dimensión experimental y provisional, a las prácticas de ritmanálisis (que incluyen prácticas teóricas) comencé por llamarlas *ejercicios de ritmanálisis*. Más tarde, cuando conocí designaciones de otros autores que podría adoptar, por ejemplo, a) más relacionado con la idea de experimento/experimento, b) "ritmografía" (Rodrigues, 2016) o directamente c) *ritmanálisis de*, me decidí por una continuidad de esta idea de ejercicios de ritmanálisis. Por un lado, la palabra ejercicio reenvía a la idea de práctica, que es importante enfatizar. Por otro lado, el ejercicio está asociado a la idea de multiplicidad de vías de entrada a un tema, de diferentes ejercicios para acercarse y practicar el mismo tema, etc., territorio en el que me interesaba inscribir las prácticas de ritmanálisis.

⁸ También conocido como Huamán Poma o Wamán Poma, este último derivado de las palabras quechua Waman y Puma.

⁹ Ver Coelho (2018).


¹⁰ Según Rivera (2018, p.53), "los quipos eran un sistema mnemotécnico y de registro utilizado por los antiguos pueblos de los Andes. (...) Las huellas de su uso revelan que no solo eran registros numéricos, sino también inscripciones propicias de carácter ritual que permitían ordenar el cosmos y numerar las ofrendas al *Wak'as* o lugares sagrados de culto a los antepasados".

¹¹ Independientemente de la forma elegida para la restitución de la experiencia o de la forma que la experiencia requiera para ser restaurada, el ritmanálisis es del orden de lo fragmentario, rompiendo la unidad y la supuesta transparencia del mundo (desarticulando esta transparencia como una posibilidad), y trayendo al mismo tiempo, en cada uno de los fragmentos, ese mismo mundo. Dicho de otra manera, el ritmanálisis no supone ni desea abarcar el conjunto, ni es del orden de la economía de la comunicación. Del mismo modo, el texto de este ritmanálisis (que le es constitutivo) no busca ser transparente como si fuera una superficie transparente que deja ver el mundo. El ritmanálisis se hace cargo de la fragmentación del mundo, procediendo por recortes espaciotemporales, y lo expone, sabiendo que el mundo, y el yo que escribe sobre este mundo, también está expuesto en el fragmento. La fragmentación está también en el que escribe y no sólo en el *objeto* de la escritura. El/la ritmanalista es interior y exterior a los ritmos que analiza, toca y es tocado o transformado, al mismo tiempo que toca los ritmos y los transforma. Por lo tanto, podemos decir que el ritmanálisis renuncia a una cierta soberanía del yo como principio de unidad. No es un solo yo el que vive los ritmos y escribe sobre ellos, el yo que la experiencia no es exactamente el

mismo yo que escribe, no sólo porque toda escritura está mediada por la memoria, es decir, marcada por una división de este yo que escribe con el otro yo que ha sido y ya no es, sino también porque este yo se desintegra en las relaciones que establece con los mundos y sus ritmos. El fragmento se entiende aquí no como cerrado sobre sí mismo, con un sentido *interno*, sino adquiriendo sentido en la relación que se establece entre los diferentes fragmentos (hasta los que están afuera de campo).¹² La raíz de la palabra es *Chaka* se refiere a puente, pero también dique para contener las aguas (Estermann, 2006; Rivera, 2018).

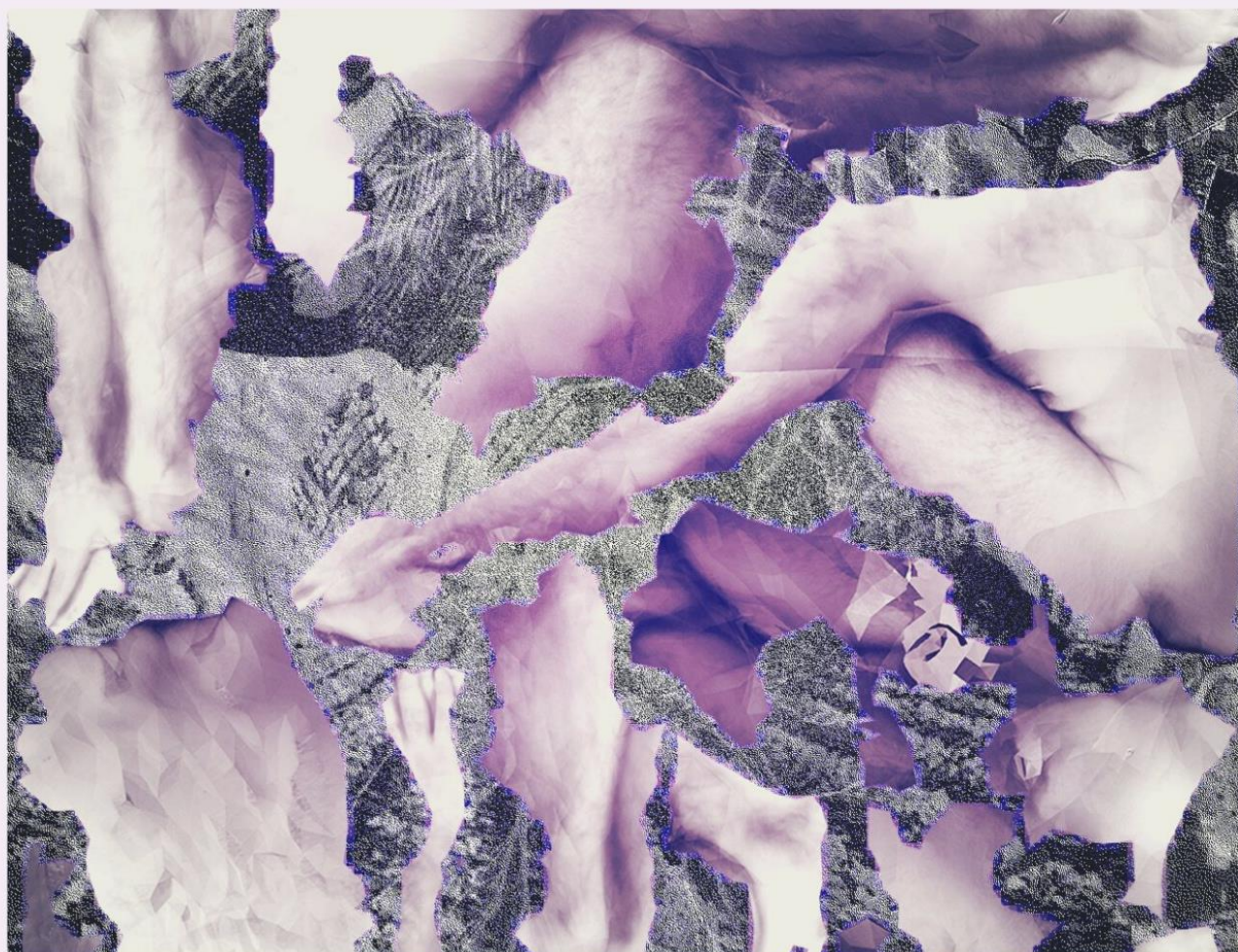
Fecha de recepción: 09 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 24 de noviembre 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.



ENTREVISTA



[hetero-
típicas]

Alguna montaña nos sostiene hoy. Resistencias geológicas

Descripción de experiencia colectiva

Partimos de proponer ciertos ensamblajes entre colectivos de resistencias, prácticas artísticas, saberes académicos, docencia, entre otros, desde donde se inscriben nuestras trayectorias singulares. Nuestra experiencia colectiva se abre con este trabajo, aunque, entre varios, sostengamos diálogos en otros espacios y tiempos. Por ello, una buena parte de este trabajo ha sido encontrarnos y encontrar ritmos de trabajo colectivo que pudiésemos sostener.

De manera provisoria, nos entramos en torno a algo que, en algún momento, nombramos como una escritura performática vinculada a nuestras montañas, movilizadas por jugar, imaginar, arriesgar formas de escritura atravesadas por una geología y genealogía de la revuelta y la resistencia contra el extractivismo megaminero.

Algunx entre nos arrojó una pregunta, para jugar, en el diálogo que sosteníamos entre encuentros por meet, grupos de mail y drive compartido: ¿Cómo nombramos las montañas que nos rodean? Ese paisaje que nuestra mirada habita y hace hábito funcionaba, un poco, como escala. Aparecieron diferentes nombres, formas, texturas, alturas, memorias y luchas. Compartíamos fragmentos heterogéneos en este gesto de situar esas montañas que acompañan nuestra vida cotidiana.

En medio de esas lecturas que hacíamos de lo que cada compañerx componía en el drive, a algunx le gustó un fragmento que otrx escribió y apareció el título de lo que en ese momento debíamos presentar: el resumen.

Otrx propuso, a partir de esa pregunta, ensayar video-minutos con nuestros celulares, desde la precariedad -como posibilidad- de las cámaras y micrófonos de nuestros dispositivos tecnológicos, en los que algo de esas montañas se presenta. La escala de ese trabajo audiovisual fueron nuestros pies. Recuperamos cierta memoria de trashumancia que se emparenta con los caminos singulares que vienen sosteniendo diferentes resistencias, en sus diferentes luchas situadas.

Pausa Andalgala represión judicialización #BajenLasMáquinasDelCerro

Remontar el trabajo. Mientras algunx montaba minutos para darle forma a un trabajo audiovisual, aparecieron preguntas en torno a restos de esas escrituras que, entre nos, habíamos compartido. Decidimos que también fueran parte. Decidimos volver a jugar con montañas y escalas, esta vez con Google Earth, y con la materialidad de la escritura en soporte digital. Desde


precarios editores digitales (Canva), entre varies, arriesgamos formas entre marcas y escrituras. Escribiendo desde y con esas marcas, soportes y superficies, alguna montaña se volvió coautora.

Algunx había sugerido, en cierto momento de esta experiencia colectiva, que le diéramos forma a un grupx de Whatsapp para facilitar la conversación. Alguna montaña también es el nombre de ese grupx en el que venimos acumulando videos, imágenes, fragmentos escritos, una pila de materiales desde la cual montamos este entramado y nos seguimos escribiendo, aun cuando ya presentamos el trabajo.

* Integran este colectivx: alguna montaña, Ariana Andreoli, Reynamora Azul, Tania Bilbao, Martín Bolaños, Vanina Bradach, Graciela Hermoso, Marcela Cecilia Marín, Luciana A. Mellado y Pablo Paniagua, quienes son los autorxs de les tres textos consecutivos, presentados dialógicamente en esta sección.

Fecha de recepción: 28 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre 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.





Alguna montaña nos sostiene hoy

Resistencias geológicas



Autorxs:

alguna montaña

Ariana Andreoli

Reynamora Azul

Tania Bilbao

Martín Bolaños

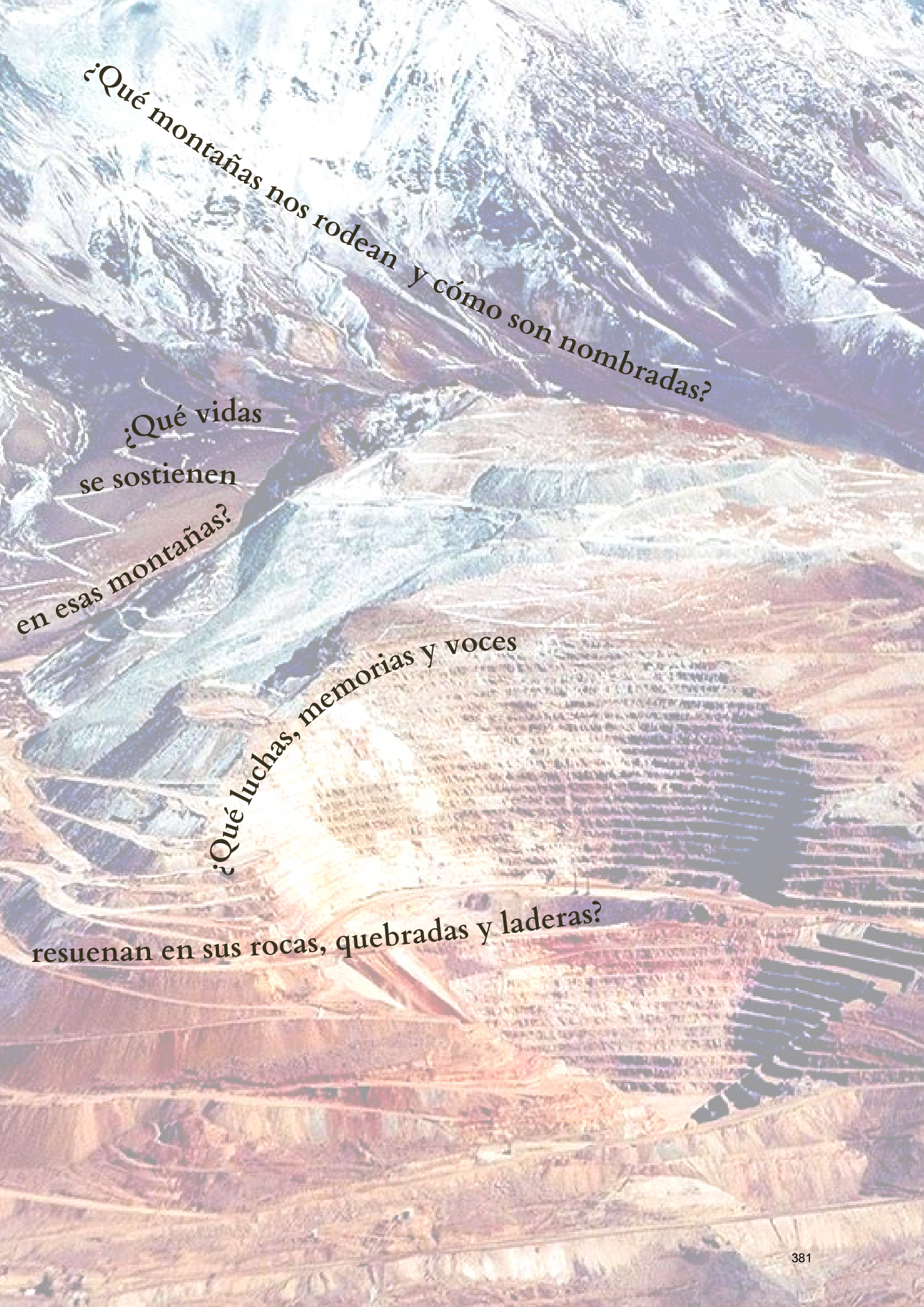
Vanina Bradach

Graciela Hermoso

Marcela Cecilia Marín

Luciana A. Mellado

Pablo Paniagua



¿Qué montañas nos rodean y cómo son nombradas?

¿Qué vidas se sostienen en esas montañas?

¿Qué luchas, memorias y voces

resuenan en sus rocas, quebradas y laderas?

En el momento en que la panza de los cerros se fue perdiendo, sentí miedo.

Aunque para regresar, subo; vivo abajo, al lado del río que se está secando.

¿Donde están lxs ancestrxs? El dedo señaló el sur, la lengua aymarará musitó "hankuqawa" túnica blanca.

¿Donde están lxs ancestrxs? El dedo señalo lo más alto. Miré la majestuosidad del aCONcAGUA; con agua, con agua: Lxs ancestrxs, lxs guardianxs despertaron y caminaron esta tierra en un caluroso diciembre de 2019.

Meseta es el nombre de mis montañas.

Bardas es el nombre de las mías.


Parece que la barda es el borde de la meseta.

¿Qué memorias, qué bordes y desbordes, qué bardos comunales alojan estas montañas que veo cada día cuando salgo de casa y me acompañan cada vez que llego?

Mesetas, bardas, sierras, cerros, Cordon del Plata, cordillera frontal...

cada vez que salgo de casa y miro el oeste

me abraza, canta, susurra, conmueve, grita, sopla.

A photograph of a mountain range with patches of snow and a small building in the foreground. The sky is overcast and the overall tone is muted and somber.

La geografía dibuja un territorio y un modo de leerlo. Las palabras también.

Mesetas marcadas por huellas del petróleo.
Montañas dinamitadas.
Sierras sedientas, montes ardientes, los bosques que faltan.
Nuestras montañas se relacionan con otras montañas, y a la vez no
dejan de tener sus nombres propios, su historia oficial, sus
memorias negadas.

Se entraman en una geopolítica de sures invisibilizados,
maltratados, empobrecidos, sacrificados aunque también
combativos, resistentes, dignos.

Nuestras mesetas nos sostienen. Y decimos no.

Montaña, valle, glaciar, río, naciente
Con amenaza oscura skurcada de viñas

P e s a d i l l a s e x t r a c t i v i s t a s

De color oscuro bañado de entrega,
Tierramadre, ancestral, conocedora, acogedora
Madre tejedora de vínculos sintientes invisibles
Pacha alerta, cansada, obligada
Montaña renaciente en un instante sublime
Caminarte una....mil veces
Con caídas levantadas
En díasnoches

De vientoluna y solnieve
Montaña mil veces solitaria,
m o n t a ñ a g u a r d i a n a
Lustros, décadas, siglos inspirando pasionesoro
Hoy revelada, convocante de sentires nuevos
De vida ampliada, de puntas encontradas

*¿Quién se atreverá a una esperanza
en la noche de los tiempos?*

¿Quién se atreverá a una esperanza "aunque desespere nuestro paisaje"?


Caminar al ras de la tierra

un modo de atravesar el cielo

hasta llegar a la casa del viento

y abrir el corazón a la montaña

las pieles del monte
esperan las caricias del agua

An aerial photograph of a desert landscape, showing a vast, arid plain with a large, dark, abstract shape in the center. The shape is composed of several interconnected, rounded forms, resembling a stylized figure or a large rock formation. The text is overlaid on the image, following the contours of the landscape and the shape.

La ciudad alucina tempestades y devora mesetas.

Se deshace mientras canta y brillan sus anzuelos.
¿Qué hilo de oro atará a la rata negra de su riqueza desigual?

Hay futuros más livianos que el aire y pasados pudriéndose
en bolsas de basura.

Madrigueras, pozos de petróleo, secretos, desaparecidos, huesos que no paran de hablar en lo profundo.

La ciudad perforada
se llena de agujeros donde viven
y crecen otras ciudades.

Lo que crece para abajo crece en la memoria.

¿Dónde empieza el adentro
¿Dónde empieza el afuera de una ciudad?
de una montaña?

un glorioso paraíso de niñxs y flores pasa
... que se andan muriendo, nadie sabe.

Un vitrificante río en la garganta acidulada derramándose por lágrima memoria abajo:

Acalambra el alma de solo oír
que todxs recitan el letánico espanto
aquí no hay más que gritos desnutridos
que en lánguidos estertores han quedado
convertidos en gestos.

Altagradas miriadas suben, ya las escombrecas,
porción de gritos esculpidos,
desgastados por la arena.

raspadores reducidos como lor por darse vuelta.
Farridosos y ruines


Arremolinándose
en las ramas
de noche crujen los dientes y las alas
mi madre me alcanza, todavía, un jarabe de chañar en la cuchara
hay flores amarillas en el recuerdo del patio.
ven siéntate aquí. Solo aquí sueño con ese río rumoroso
que horada la piedra, moliendo el arca

una escombrera por cerro ¡Quién diría!

Sí. Desdibujando a fuerza de cuchillo su sombra
suelo pensar que es la muerte
dando vueltas en su fúnebre carroza,
-Hijx, ¿estás ahí?

Apriétame

¡Estoy tan sola!



Sostiene, la montaña, distintas formas de vida, humanas y no humanas.

Poder de variación mineral, inorgánico.

Se hiende la montaña y asoma un árbol.

Hendiduras abrazan otras formas.

Formas refugio de resonancias, sonoridades y ritmos singulares.

Colores, rugosidades, relieves ensamblan tiempos, ritmos, movimientos.

Materia geológica vibrátil memorfoseándose sostiene disyunciones temporales.

Memorias de resistencias inscriptas sobre, con, entre y por las piedras:

geoescrituras

Cuerda rocosa de temporalidad incalculable enreda y transporta narraciones.

Historias que (se) cuentan e imaginan

narración, cálculo, acumulación

en medio de montañas.

¿Cómo podría situarse una roca en relación a un espacio que la constituya como la escultura eterna de una masa de vacío sin propiedad?

Hubo rocas que latían, su corazón daba muestras de una actividad inaccesible.

Eran épocas de percepciones afiladas.

Ahora solo quedan superficies duras que plegamos y replegamos.

El problema obsesivo de lo mineral es en tiempo presente y es la singularidad.

¿ C ó m o i n d i v i d u a l i z a r s e
e n t a n t o f r a g m e n t o d e
u n a r o c o s i d a d
t o p o l ó g i c a ?

Una piedra ¿es fragmento de una roca más grande?

Hay rocas de infinitos tamaños orbitando en el espacio exterior

¿ S o n t o d a s e s t a s r o c a s
h i j a s d e u n a p r o t o - p i e d r a
i n i c i a l , o f u e r o n s i e m p r e
f r a g m e n t o s d e u n a
t o t a l i d a d i m p o s i b l e ?

Las rocas crearon el espacio, son desde el comienzo referencia para establecer distancias.

Los planetas son piedras recubiertas y los soles son piedras incendiadas.

La extensión es el residuo de algo que alguna vez estuvo tensado.

Otra dimensión del habitar el pedregal

La tierra nos late en cada paso...



<https://vimeo.com/641879357>

2021

Alguna montaña nos sostiene hoy. Resistencias geológicas

Desde una perspectiva geo-cosmo-poética y política (Parikka, 2021; Bolaños, 2020) pensamos-con alguna montaña prácticas de resistencias contemporáneas y situadas ante al avance del extractivismo megaminero.

Recuperamos cierta caracterización de este modelo megaminero desde nuestros sures latinoamericanos (Svampa, Antonelli, 2009, Gudynas, 2009) para problematizar escalas. Consideramos que en las asimetrías que dejan ver las disputas y resistencias también están implicadas escalas, geográficas, geológicas, entre otras. Singularizamos, respecto del modelo megaminero, algunas de ellas (Svampa, Viale; 2014):

-La escala de sus explotaciones para la extracción de minerales. Puesto que el mineral ya no se presenta en vetas sino diseminado en la montaña, el modelo requiere dinamitar grandes toneladas de rocas para conseguir escasos gramos de mineral. A partir de la voladura de cerros, se construye un tajo, rajo u open pit y se utilizan técnicas de separación y procesamiento del mineral, tales como lixiviación o flotación, que requieren grandes cantidades de agua y sustancias químicas para aislar el mineral de la roca.

-La escala de los capitales. Se trata de una minería transnacional concentrada en pocas empresas de capitales extranjeros (mayoritariamente canadienses y chinas) que operan a escalas tendencialmente globales. La exportación del concentrado de oro, palta, cobre y minerales estratégicos con escaso valor agregado “viene confirmando una desigual geografía de la extracción y el consumo” (Svampa, Viale; 2014, 176)

-La escala de los proyectos y sus requerimientos. Estos grandes emprendimientos o megaproyectos precisan, en todas sus etapas –preinversión, explotación y cierre de minas- químicos, explosivos, agua y energía en cantidades considerables por lo cual, esta actividad puede entrar en competencia con otras por el requerimiento de los mismos recursos (tierra, energía, agua) (Svampa, Viale; 2014, 176)

-La escala de disponibilidad territorial. La megaminería produce disponibilidades de tierras y territorios para la extracción a partir de escisiones estratégicas tales como “zonas de sacrificio” que buscan viabilizar los proyectos.

-La escala de contaminación, pasivos e impactos ambientales. La minería a cielo abierto produce mayores cantidades de desechos que la minería de socavón y requiere grandes consumos de roca, agua, energía, explosivos, combustibles y químicos para extraer una pequeña cantidad de mineral.

Los proyectos se emplazan cerca de ríos, acuíferos, cuencas hídricas, reservas de agua fósil porque precisan agua, que resulta expuesta a la contaminación con metales pesados y sustancias químicas.

La construcción del pozo u open pit para llevar a cabo la extracción afecta en superficie y profundidad la zona montañosa delimitada ya que “donde antes había un cerro o una ladera del mismo, queda una gran hondonada” (Svampa, Viale; 2014, 177) Los escombros generados por la explotación se acumulan y dan forma a escombreras – depósitos o acumulaciones de roca fragmentada que toman la forma de una montaña estéril- que pueden drenar ácidos y metales de distinta toxicidad. Como consecuencia de la remoción y tratamiento de la roca, se produce el drenaje ácido de la roca, el drenaje ácido de la mina -que puede prolongarse hasta miles de años- y se liberan metales pesados al ambiente.

Los residuos generados por la separación del metal de la roca removida mediante lixiviación y/o flotación se almacenan en depósitos llamados diques de cola que, por filtraciones, derrames, deterioro, contamina aguas superficiales y/o subterráneas.

No solo se trata de la construcción del yacimiento sino de la afectación de otras zonas para garantizar el acceso y circulación de camiones y maquinarias así como de la demanda de infraestructura y obra pública estatal (UACCH, 2019)

-La multi y geoescalaridad de los conflictos. A pesar de ciertos arreglos escalares y escaladas de violencia, las resistencias sostienen sus gritos de resistencia desde la potencia reticular y rizomática de las luchas.

Alguna montaña hace con la dureza y duración mineral una superficie de inscripción, en su potencia política de conservar trazas (Vinciguerra, 2020). Acumula y composta capas de memorias que entran geonarraciones (Cohen, 2015) supervivientes, escrituras geológicas y cosmológicas efecto de luchas y resistencias situadas, su historia oficial, sus memorias negadas: alguna montaña es nombre común coautora de esta presentación (Haraway, 2021)

En las historias que contamos está implicado mucho más que las palabras que usamos. Ellas cuentan las historias de los medios y la mediación, de la materialidad y la Tierra. Los relatos mismos son de una escala de duraciones geológicas en principio demasiado lentas como para que podamos aprehenderlas. Lo cual exige una comprensión del relato que es radicalmente diferente del significado habitual del contar historias con el que estamos familiarizados en las humanidades. Es probable que este relato contenga menos palabras y más de esa materia a-significante que una y otra vez impone su presencia (...) (Parikka, 2021, 51)

Alguna montaña, materia medial y semiótica (interpretante) (Parikka, 2021; Kohn, 2021; Haraway, 2019), sostiene y ensambla en diferentes capas, estratos y escalas lo visible, lo decible, lo audible y sus disyunciones. Multiescalaridad de lo audiovisual. Entre las imágenes y quien la mira se arriesgan escalas. Pensamos-con alguna montaña un juego abigarrado entre diferentes modalidades y posibilidades - poder de variación- de escalas, no solo humanas, materiales, perceptivas, técnicas, conceptuales (Dvořák, Parikka, 2021; Fisher, 2012) Como red sensible y expansiva, un micelio de montañas resiste las escalas que impone este modelo extractivo.

Bibliografía

- Bolaños, M. (2020). Geopoéticas. En Cagni, A. y González, A. (comps), *Meditaciones sobre la tierra*. 2020. Red Editorial. Vicente López.
- Cohen, J. (2015). *Stone. An ecology of the Inhuman*. University of Minnesota Press. Minneapolis, Londres.
- Dvořák, T y Parikka, J. (2021). Introduction: On the Scale, Quantity and Measure of Images en *Photography Off the Scale technologies and theories of the Mass Image*. Edinburgh University Press.
- Fisher, A. (2012). Photographic Scale. En: *Philosophy of Photography*. Vol. 3, N. 2. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/274325118_Photographic_Scale.
- Gudynas, E. (2009). Diez tesis urgentes sobre el extractivismo. pp 187-225, En: "Extractivismo, política y sociedad", varios autores. CAAP (Centro Andino de Acción Popular) y CLAES (Centro Latino Americano de Ecología Social). Quito, Ecuador. Noviembre 2009. ISBN 78 9978 51 024 7.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Genera parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Helen Torres. Ed. Consonni.
- Haraway, D. (2021). TESTIGO_MODESTO@SEGUNDO_MILENIO .HOMBREHEMBRA@_CONOCE_ONCORATA®. *Rara avis*. Bs. As. Argentina.
- Kohn, E. (2021). *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Hekt. Bs. As.
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Caja negra. CABA.
- Svampa, M; Antonelli, M. (eds.) (2009). *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*. Editorial Biblos. Buenos Aires.
- Svampa, M. y Viale, E. (2014). *Maldesarrollo. La Argentina del extractivismo y el despojo*. Ed. Katz y Fundación Rosa Luxemburgo. Argentina.


UACCH. (2019). Hablemos de megaminería. Disponible en: www.noalamina.org.

Vinciguerra, L. (2020). *La semiótica de Spinoza*. Cactus. CABA.

* Integran este colectivx: alguna montaña, Ariana Andreoli, Reynamora Azul, Tania Bilbao, Martín Bolaños, Vanina Bradach, Graciela Hermoso, Marcela Cecilia Marín, Luciana A. Mellado y Pablo Paniagua, quienes son los autorxs de tres textos consecutivos, presentados dialógicamente en esta sección.

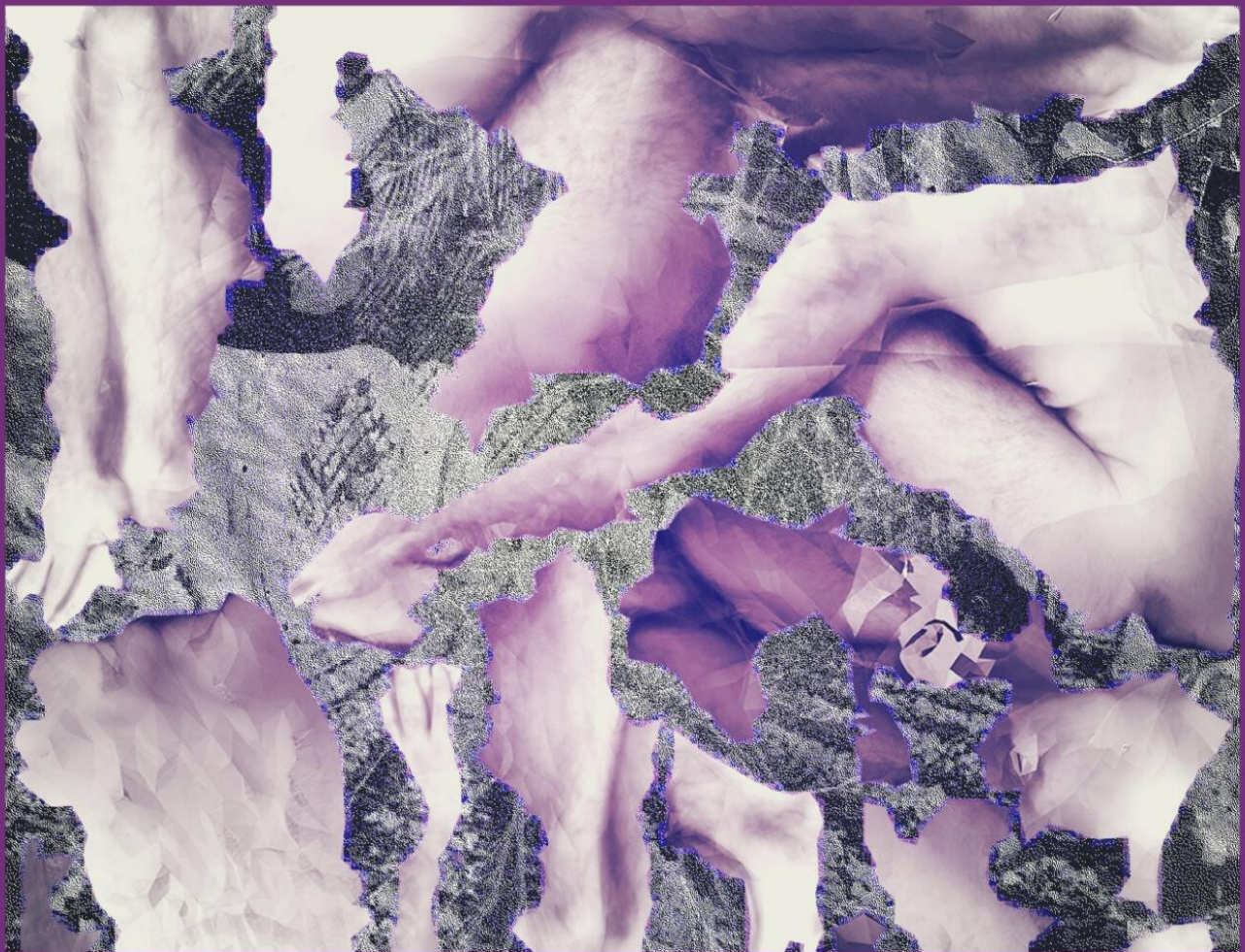
Fecha de recepción: 28 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre 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.



ZONA DE DEBATE



[hetero-
típicas]

**La reproducción del capital: a propósito de *capital y patriarcado*, de
Roswitha Scholz***

The reproduction of the capital: on *capital y patriarcado*, by Roswitha Scholz

Resumen:

El presente texto consiste en una lectura que resalta el modo en que el libro *Capital y patriarcado. La escisión del valor*, de Roswitha Scholz, permite complejizar la llamada "teoría crítica del valor", al tiempo que se toma distancias de perspectivas feministas que asumen que la teoría del valor ha sido superada.

Palabras clave: Scholz; Marx; valor

Abstract:

The present text consists of a reading that highlights the way in which *Capital y patriarcado. La escisión del valor*, by Roswitha Scholz, allows to complete the so-called "critical theory of the value", while taking distances from feminist perspectives that assume that the theory of value has been overcome.

Keywords: Scholz; Marx; value

En términos de escritura, *El porvenir de una ilusión* (1927) es uno de los mejores textos de Freud y es, todavía, uno de los que más me atrae. Las controversias que produjo se extendieron por algunas décadas. Solo que un tiempo después dirá que se trató de un trabajo apresurado y poco prolijo, por lo que decidió escribir otro que abordase de mejor manera las pulsiones y su disciplinamiento, preocupación que se prolongará por el resto de su vida. Por ello, escribió *El malestar en la cultura* (1921), libro que una vez publicado considerará "superfluo" en comparación con sus primeras obras en las que destacaba, según él, "un espíritu creador" del que carecen sus últimos trabajos. Es bastante conocida la autocrítica constante de Freud y el cambio o modificación de sus formulaciones. Aparecen en textos personales, como cartas, pero también en no pocos de sus escritos publicados. Marx también ejerció la autocrítica de manera constante, pero esto no siempre quedó por escrito, menos aún en los pocos libros que logró publicar en vida. En todo pensador brillante y crítico (que no abundan, por cierto), la modificación de los puntos de vista es determinante para la continuidad y el fortalecimiento del trabajo intelectual, lo que obliga a un ejercicio riguroso de lectura, para coleccionar qué dijo y en qué momento, a fin de

evitar caer en una homogenización que no le hace justicia al pensamiento. En el caso de Marx es aún más complejo, por todo lo que sus herederos dijeron que dijo, incluso cuando estaba vivo. No por nada él mismo declaró que no era marxista.

2. Hace no mucho tiempo, luego de una conversación que lentamente se fue distanciando de las formalidades, un profesional de la salud, informado y atento al devenir de la pandemia y *del capital*, señaló: “En realidad, la pandemia la produjo el capitalismo. ¿Sabes por qué? Porque necesita deshacerse de los que le estorban’. ‘De los trabajadores pobres’ respondí, por decir algo. ‘No, de los jubilados, que son una verdadera carga para los que tienen el dinero, el poder’. ‘¿Por qué?’, pregunté. ‘Porque son muy caros’”. Ya con más confianza, me atreví a decirle que el capitalismo bien podría hacerlo, pero que el problema era otro. El capital no se arredró con la trata de esclavos, y menos aún podría tener problemas de conciencia deshaciéndose de las y los jubilados. Bertrand Ogilvie hace ya varios años que escribió sobre las personas desechables, e incluso antes, ya Robert Kurz también lo había señalado. Pero creer que la COVID-19 fue creada en un laboratorio para diseminarlo entre la llamada tercera edad de cada país, en realidad no contribuye a comprender el mundo que habitamos. Por supuesto que fortunas como las de Jeff Bezos, Elon Musk, Bill Gates y Mark Zuckerberg permiten imaginarse cualquier cosa, y el mundo a escala no humana que habitamos contribuye a ello. Por el contrario, le dije, la respuesta es más sencilla, pero más difícil de ver, porque, en parte, también somos parte del problema. Llámese lo antropoceno o capitaloceno, el hecho es que el capital y *lo que nosotros le compramos* está agotando la vida en el mundo, y al hacerlo no solo extingue cientos de especies cada día (hace diez años eran más de doscientas), también pone en contacto a otras que es mejor que no estén tan cerca, sobre todo si en cuanto humanos no queremos desaparecer tan pronto. La respuesta, agregué, tratando de ser lo más claro posible, está en la diferencia entre la tasa de ganancia y la masa de ganancia. Hay mucho dinero, más que antes, pero menos valor. El doctor me miró con cara de interrogación, así que, de doctor (en literatura) a doctor (en realidad, era odontólogo), traté de hacerme entender: Elon Musk (y varios otros y otros superhipermillonarios) tiene hoy, si la memoria no me falla, más dinero del que tenía antes de que iniciara la pandemia. Musk cuenta actualmente con un patrimonio que se acerca a los 190 mil millones de dólares, pero hace poco más de un año el pobrecito no llegaba a los 30 mil, por lo que, gracias a la revalorización en Bolsa de Tesla (su bolsa) durante la pandemia incrementó su fortuna en unos 160 mil millones de dólares. Para que se haga una idea, le dije, si Piñera tiene 2.900 millones de dólares y Trump 2.500 millones de dólares (sí, Piñera es más rico que Trump),

y en conjunto suman 5.400 millones de dólares, Musk pasó a ser uno de los tres hombres más ricos del mundo aumentando casi treinta y cinco veces la fortuna de dos de los peores políticos en lo que va del siglo XXI. Pero lo paradójico es que, así como subió, puede bajar, que es lo que le ha pasado a Mark Zuckerberg, que al seis de septiembre tenía 129.800 millones de dólares. Lo difícil de ver es que a pesar de que hoy nos encontremos con mayores riquezas de las que hubo después de la segunda guerra mundial, en realidad, tienen menos valor, menos capital que un Henry Ford. Porque este valor hoy se obtiene principalmente del capital ficticio, no del trabajo abstracto, socialmente necesario, ese trabajo que se apropia del trabajo vivo, gracias al trabajo que realizan las mujeres, un trabajo, le dije, el de las mujeres, que por central que sea, no puede ser equiparado al trabajo de los hombres, porque su relación no es de homología, sino de dialéctica. Si los confundimos, o los acercamos, no solo estamos ontologizando el trabajo, también, le dije, obliterando cualquier posibilidad de comprender cómo opera el capital (y qué lugar tienen hoy los murciélagos). “A qué te dedicas”, me preguntó el doctor. Enseño literatura en una universidad de provincia, respondí. Pero lo importante no es a qué me dedico, sino a quiénes leo. Ustedes no me van a creer, pero ese día llevaba en la mochila *Capital y patriarcado* (2021), así que, sacándolo para mostrarle qué leo, con más confianza, le dije que la cuestión clave, además de la diferencia entre tasa y masa de ganancia, es la diferencia entre trabajo productivo y reproductivo, en otras palabras, le dije antes de irme, lo que la autora de este libro llama la escisión del valor.

3. Fue tratando de comprender qué lugar ocupa en la valorización del capital la lógica del capital humano, como llegué a la lectura de la teoría del valor realizada por el grupo *Krisis*, y en particular de Robert Kurz. No cuento con el tiempo ni el espacio para conversar sobre este grupo completamente marginal, solo diré que Kurz, que no tuvo la suerte de tener cerca a un Engels, fue un polémico crítico que vivió como empleado de un trabajo que le permitía el tiempo necesario para leer y escribir. Pero la lectura de Kurz, marxiana antes que marxista, no tuvo ni aún tiene la atención que merece. Y es que lee, lo diré esquemáticamente, en el paso del fordismo al postfordismo, el advenimiento de la crisis del valor, dada la crisis radical en la que entra el trabajo abstracto. Leyendo atentamente al Marx de *El capital* (1867), en particular los primeros libros del primer tomo (y los del tercero dedicados al capital ficticio), Kurz instala la cuestión del valor y el fetichismo de la mercancía como el nudo gordiano del capitalismo, y es a partir de este nudo que publica en 1991 su polémico libro *El colapso de la modernización*, señalando que la supuesta alternativa al capitalismo nunca fue tal, pues también operó con sus categorías:

trabajo, valor, dinero y mercancía. Pero la lectura dominante de lo que se ha llamado “tercera revolución industrial”, determinada por la introducción de la microelectrónica en el medio industrial y empresarial general, es la del operaísmo italiano (y otras cernas), que lee aquí el colapso de la teoría del valor esgrimida por Marx, sin percibir que el colapso es el del valor mismo y su ralentizada acumulación, comprensión, dicho sea de paso, que es el gran y revolucionario *descubrimiento* de Marx. Para los italianos, las nuevas máquinas volverían obsoleta la teoría del valor al hacer indistinguibles el trabajo material del inmaterial, el trabajo vivo del trabajo muerto. Ahora solo tenemos una multitud conectada cognitivamente a través de sus aparatos tecnológicos, cuya producción, por cierto, se suele pasar por alto. El trabajo independiente, como el de una traductora, de una diseñadora o de un periodista o un conferencista *freelance*, permitiría dar cuenta de nuevas formas de trabajo impensadas por Marx. Y ello, en parte, es correcto. A este tipo de trabajos Marx decidió no considerarlos por la marginalidad en la que entonces se movían. ¿Pero cómo explicar hoy su masificación? Hay que atar algunos cabos, así sea con premura. No es casual que el dispositivo del capital humano y luego el del emprendimiento cobraran fuerza en los años ochenta y entraran rauda y rudamente en todas las universidades del mundo. Inicialmente, hasta críticos de ultraizquierda asumieron que la contracción del capital obedecía a varias décadas de estado de bienestar, en otras palabras, a mejoras en las condiciones salariales. El neoliberalismo fue la respuesta a la crisis, una respuesta que, como lo indican las tasas de ganancia, al día de hoy no han equiparado los esplendorosos años de postguerra. Y eso a nivel mundial.¹ Kurz calculó, si mal no recuerdo, que cerca del 90% del capital actual es capital ficticio. De ahí las trabas que los bancos ponen para dificultar la extracción de dinero en efectivo o los modos en que buscan capturarlo. Fue Robert Brenner quien, en *Turbulencias de la economía mundial*, publicado a fines de los años noventa (1998), mostró que la contracción se debía a la lógica interna del capital (y no a las exigencias de mejores condiciones por parte de los obreros): la competencia feroz entre sus agentes. Kurz no cita, creo, a Brenner, pero a mí me permite comprender el devenir del capital desde los setenta en adelante, confirmando las hipótesis de Kurz. Y, además, la competencia feroz es un punto del análisis que compartirían.

La necesidad del capital de reducir sus costos de producción, para ofrecer precios más competitivos, obliga a introducir maquinaria, reduciendo, así, el número de trabajadores. Ahora bien, es solo su trabajo el que genera lo que Marx llamó valor, forma celular de la sociedad capitalista. Es decir, solo el trabajo fabril, que transforma el trabajo vivo en abstracto, produce valor, por lo que ahora debe vender más mercancías para

conseguir lo mismo o más que antes, con un menor número de trabajadores, reduciendo así el valor obtenido. Ello, se comprenderá, obliga también a emplear un mayor número de materias primas, lo que redundará en un agotamiento del mundo, que es el único límite del capital. Esta lectura, aquí sinterizada toscamente, no es compartida por una parte importante de la inteligencia crítica y radical, marxista o no, que nos tocó en suerte. *Capital y patriarcado* muestra cómo la relectura de Roswitha Scholz no solo fortalece la llamada “teoría crítica del valor”, también la disloca de su cómoda base patriarcal, entregándonoslo como un marco que no ha perdido fuerza con los años, pero solo alterándolo nos puede ayudar a comprender la crisis por la que atravesamos. Por otra parte, este libro se acompaña con una entrevista en la que Scholz relata su trayectoria, incluyendo las dificultades que atravesó, gracias a sus propios compañeros de ruta, acostumbrados a ver a las mujeres como objetos antes que como ejecutoras de la crítica.

4. En lugar de preguntar qué aspectos del marxismo son los más importantes para el feminismo, Scholz apuesta a lo que el feminismo le puede hacer, y de hecho le hace, al marxismo. De ahí que este libro nos permita, para decirlo de manera elegante, ver lo problemático que resulta “expandir la teoría del trabajo productivo de Marx para incluir el trabajo reproductivo en sus múltiples dimensiones” (Federici, 2018, p.91), pues hacerlo implicaría asumir completamente la lógica del valor y del capital, defendiéndolos. Como hemos visto, la crisis del capital iniciada en los setenta es una crisis de la acumulación del valor (una crisis que responde a la propia lógica del capital) que se ve reducida precisamente gracias al reemplazado de obreros por máquinas y, hoy, algoritmos. El valor responde a la propia lógica del capital, que para seguir adelante se lanza a la destrucción del mundo, tratando de obtener lo que pueda. No desaparece, y por ello tampoco lo hace la distinción entre trabajo abstracto y trabajo vivo, entre producción y reproducción. Obliterar la continuidad de esta lógica no solo oscurece cualquier intento de aprehender el mundo que habitamos, también la violencia que lo atraviesa, además de conducirnos a falsas salidas. Ahora bien, Marx identificó la forma elemental del capital: el valor, pero esta no es una cuestión fácil de entender, ni de explicar, como él mismo mencionó al comienzo de su principal obra. Esta forma no debe ser confundida con el valor como precio, ni con el valor de cambio, pues, además, es “inaprehensible”:

La objetivación de valor de las mercancías no se sabe por donde cogerla. Cabalmente al revés de lo que ocurre con la materialidad de las mercancías corpóreas, visibles y tangibles, en su valor objetivado no entra ni un átomo de materia natural, su materialidad es puramente social. (2021, pp. 14-15)

Para complicar aún más la situación, Marx señala que la materialidad del valor “solo puede revelarse en la relación social de unas mercancías con otras” (1999, 14). De ahí que haya que preguntarse qué mercancía produce el llamado trabajo reproductivo, como para querer homologarlo con el trabajo abstracto, el único que, como ya se señaló, bajo determinadas condiciones produce valor. ¿Y cuáles son esas condiciones? La respuesta nos la da Roswitha Scholz: una multiplicidad de otras formas de trabajo, actividades no reconocidas y no cronometradas que son indispensables para la reproducción social del trabajador (2021). Se trata de su reverso. En lugar de comprender el invisibilizado trabajo reproductivo desde el trabajo abstracto, Scholz, más radical, comprende el trabajo abstracto desde el reproductivo, no para homologarlos, sino para mostrar que sin él simplemente no podría existir valor. De ahí que afirme que el valor es el hombre, es masculino, pero solo porque cuenta con un lado oscuro que lo co-constituye como tal. A esta relación le llama “la escisión del valor”:

Mi tesis central sobre esta cuestión es la siguiente: la contradicción fundamental de la socialización del valor, entre materia (contenido, naturaleza) y forma (trabajo abstracto) está determinada por el género de manera específica. Todo contenido sensible que no se puede elevar a la forma de valor abstracta, pero que, sin embargo, permanece como una presuposición de la reproducción social, se delega en las mujeres (sensibilidad, emoción, etc.) [...] [Pero] la escisión específica de género no se puede deducir de manera inmediata de la misma forma valor. En lugar de eso, es en cierto modo la sombra que arroja el valor, pero que no puede ser conceptualizada a través del instrumental conceptual marxista. Así, la escisión de lo denominado “femenino”, del conjunto vital femenino, y del área de actividades adscritas a las mujeres (mantenimiento del hogar, crianza de los niños, “trabajo vinculado con las relaciones entre personas”, etc.) son, por un lado, componentes de la socialización del valor, pero, por otro, se encuentran fuera del mismo. Dado que, a pesar de todo, la escisión pertenece necesariamente al valor, pues se constituye con él, sería necesaria una nueva comprensión de la socialización que tuviera en cuenta justamente los mecanismos de escisión patriarcales: y precisamente, no en el sentido de un añadido externo, sino en el de una transformación cualitativa de la propia teoría (que entonces sería crítica-patriarcal) del valor. (2021, p.37)

Como se puede percibir, la tesis fundamental de Scholz instala la escisión del valor como instancia clave para la comprensión del movimiento del capital en tanto proceso civilizatorio, lo que va más allá del ámbito económico. El valor no es neutro respecto del género. Que el valor sea el hombre revela la inextricable relación entre capital y patriarcado, no desde la ingenuidad teórica y política que supone considerar toda actividad, laboral o no, como trabajo, sino desde su partición, desde una totalidad escindida o quebrada. (2021,

p.74). Bajo este escenario, la conclusión de Scholz es clara: “un feminismo no se podría ya permitir permanecer limitado únicamente a las mujeres y al movimiento feminista. Hombres y mujeres deben comprender que ‘nuestra’ sociedad está determinada por el patriarcado y por la forma valor” (2021, p.80).

5. La nunca fácil ni tersa relación entre marxismo y feminismo es aquí replanteada a partir de una lectura que tiene claridad de lo que implica leer al primero desde el segundo, y no a la inversa, pues la escisión del valor, recalca Scholz, es

Un aspecto de la sociedad capitalista que no puede ser captado a través del instrumentario conceptual marxiano. Ese aspecto se establece junto con el valor, pertenece a él necesariamente; pero, por otro lado, se encuentra fuera de él y, por ello, es también *su condición previa*. (2021, p.131)

Resalto *su condición previa*, pues lo determinante, como ya indiqué, no es “qué aspectos del marxismo son los más importantes para el feminismo”, sino como este lo revoluciona, hasta el punto de hacernos comprender que se trata de un movimiento, quizá el único movimiento, que guarda la fuerza necesaria para transformar no un mero sistema económico, sino el modelo civilizatorio que constituye el capitalismo.

6. Si el trabajo de Scholz corrobora la tesis esgrimida por la crítica del valor, lo hace precisamente por insistir en el embrutecimiento de la sociedad contemporánea que acompaña a la crisis del trabajo. La microelectrónica vuelve desechable para el capital a miles de personas, incluso ciudades enteras, un movimiento de exclusión y obsolescencia al que corre paralelo un “embrutecimiento” de las relaciones entre los géneros, como muestra de manera espeluznante la novela 2666 de Roberto Bolaño. Para Scholz, bajo el actual escenario, “el patriarcado productor de mercancías se vuelve más salvaje sin que se haya superado la relación entre el valor o el trabajo abstracto y los momentos escindidos de la reproducción” (2021, p.146), que tienden a continuar bajo el crédito que permite el capital ficticio.

7. *Capital y patriarcado* resulta un libro fundamental para acercarse al trabajo feminista de Roswitha Schols. No se trata, por cierto, de un libro fácil de digerir. A su impresionante rigurosidad teórica, a su lúcida lectura de Marx, se añade su abierta polémica con otras formas de feminismo, y en ello uno no siempre puede concordar, sobre todo en su distancia de Judith Butler. Con todo, este libro, magníficamente editado por Clara Navarro Ruiz, es una invitación a recorrer su trayectoria que incluye sus inevitables modificaciones. Son casi treinta años de pensamiento y militancia teórica, una militancia que le hace falta a los tiempos que corren, saturados de buena onda, corrección política y

condescendencia. Pero en estas páginas, se percibe un ímpetu heredado del Marx polemista, aquel que, joven, señaló:

Pero si construir el futuro y asentar todo definitivamente no es nuestro asunto, es más claro aún lo que, al presente, debemos llevar a cabo: me refiero a la crítica despiadada de todo lo existente, despiadada tanto en el sentido de no temer los resultados a los que conduzca, como en el de no temerle al conflicto con aquellos que detentan el poder. (En línea)

Incluyendo, agrego para cerrar, el poder de la teoría, sobre todo de la feminista.

Bibliografía

- Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Trad. María Aránzazu Catalán Altuna. Madrid: Traficantes de sueños.
- Kurz, R. (2016). *El colapso de la modernización*. Trad. Ignacio Rial-Schies. Buenos Aires: Editorial Marat.
- Marx, K. (1999). *El Capital*. Tomo I. México DF: FCE.
- "Carta de Marx a Arnold Ruge" (Kreuznach, septiembre de 1843). En línea en: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/cartas/m09-43.htm>. Fecha de acceso: 20-02-21.
- rodríguez freire, r. (2018). *La condición intelectual. Informe para una academia*. Santiago: mimesis.
- rodríguez freire, r. (2020). *La universidad sin atributos*. Santiago: Macul.
- Scholz, R. (2020). *Capital y patriarcado. La escisión del valor*. Trads. Clara Navarro Ruiz, Jordi Maiso, Pablo Faúndez Morán y José Antonio Zamora. Santiago: mimesis.

Fecha de recepción: 11 de noviembre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2021


Referencias

* Este texto corresponde a una lectura presentada en el lanzamiento de *Capital y patriarcado. La escisión del valor*, de Roswitha Scholz, que tuvo lugar, virtualmente, en marzo de 2021.

¹ Para profundizar en esta lectura, ver: raúl rodríguez freire 2018 y 2020.

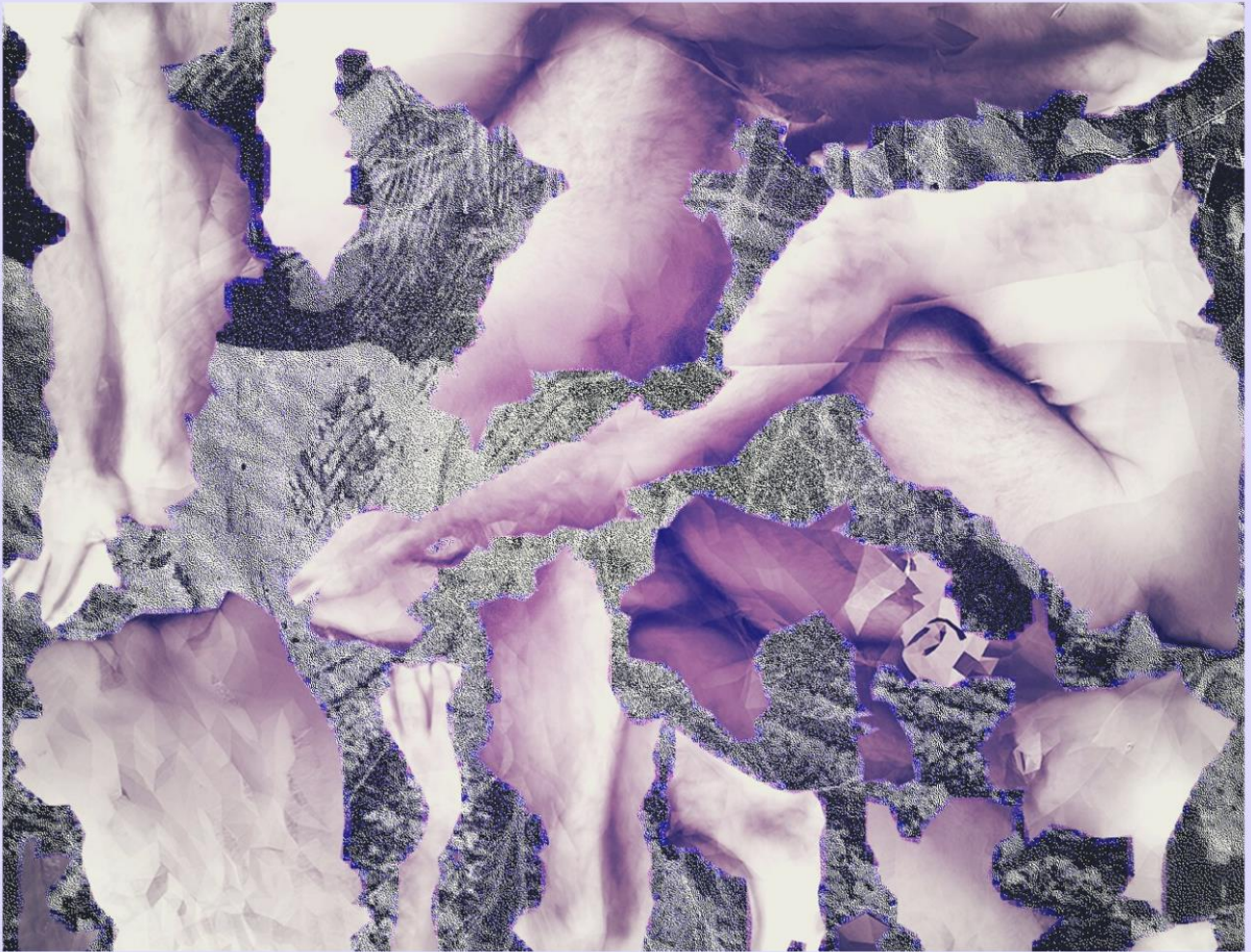
raúl rodríguez freire es académico del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y coeditor de ediciones mimesis. Investiga sobre

narrativa latinoamericana contemporánea, humanidades y antropoceno y transformaciones universitarias. También es parte del comité editorial de Ediciones Macul, del departamento de filosofía de la UMCE, y de Ediciones Dársena, del Departamento de Literatura de la universidad donde trabaja. Ha publicado *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa en Latinoamérica* (2015), *La condición intelectual. informe para una academia* (2018), *La forma como ensayo. crítica, ficción, teoría* (2020), *La universidad sin atributos* (2020), entre otros libros que ha traducido y editado. Actualmente está terminando *La mirada disyecta*, libro en el que, a partir de algunas escrituras feministas, busca imaginar modos de ver que se sustraigan a la hegemonía del ocularcentrismo.

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.



RESEÑAS



[hetero-
típicas]

Los dilemas del poeta

The poet's dilemmas

Acerca de Aguirre Osvaldo (2021). *Francisco Urondo. La exigencia de lo imposible*. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral.

1. Dilema: Un dilema parece articular la experiencia poética de Francisco Urondo: las letras o la acción. Es un dilema de muchos escritores que participaron en labores militantes. Un ejemplo paradigmático en el ámbito cultural de América Latina, a fines del siglo XIX, es el del poeta cubano José Martí quien estuvo abocado a acciones revolucionarias vinculadas a la independencia de su país. En muchas de sus cartas, crónicas y poemas está presente esta dicotomía.

La disyuntiva en el caso de Urondo parece aclararse en los términos de la propia práctica poética que no prescinde de la experiencia vital. El trayecto de Urondo revela que no es posible situar ese dilema en la zona de la contradicción. La escritura poética sucede como acto y, en consecuencia, como escenario de gravitación pública. Aun en términos de función social, Urondo reconoce imprescindible la tarea intelectual: "No llenemos de piedras el camino. Es necesaria la presencia de los intelectuales en las organizaciones populares".

El proceso de escritura de Urondo fue modificándose desde el primer libro. El itinerario poético varía desde *Historia antigua* (1956) hasta los poemas de *Cuentos de batalla*, libro que comienza a escribir en 1972, extraviado en la vorágine de las persecuciones, y del que conocemos un puñado de textos. La acción poética se concibe como parte del proceso lingüístico. Su obra literaria y periodística recupera la reflexión acerca de los límites de la palabra en su dimensión comunicativa y emocional. Por este motivo, la opción política por sobre la literaria (o viceversa) no se ajusta para explicar la labor de este autor, pues ambas se retroalimentan. A lo largo de su recorrido como poeta, narrador, periodista, crítico, guionista y gestor cultural, Urondo no deja de reflexionar acerca de la trama dinámica que significa "una palabra en acción".

A este aparente dilema, Francisco Urondo lo alojó en el campo de la lengua como instrumento activo. En todo caso, el carácter político de la palabra se concibe en la potencia de su circulación, en la perpetua resignificación del lenguaje y en la disputa ideológica que se cierne sobre los vocablos en la esfera social. Invertir los sentidos de las palabras o cuestionarlas para que trabajen de manera singular en los lectores es una tarea fundante

de la poesía, la literatura y el arte en general. Urondo tuvo desde el comienzo esta conciencia, con distintos matices, aunque sus respuestas estéticas y vitales fueron transformándose.

2. Análisis: El libro de Osvaldo Aguirre es un trabajo exhaustivo sobre la trayectoria de Francisco Urondo en relación a la experiencia artística y su acción tanto política como cultural. Es notable el trabajo de archivo. El relato se construye en función de las situaciones de producción del escritor. En este sentido, no sólo el libro de Aguirre sino la colección *Itinerarios* en la que se encuentra incluido, conciben lo biográfico como una narración que contribuye a iluminar la obra literaria. Lejos de la asepsia y de las teorías que prescinden de las experiencias extratextuales, esta perspectiva propone interpretar la imagen biográfica en estrecho vínculo con los sentidos de una obra.

Aguirre trabaja con textos de distinta índole: libros de poesía, narrativa y ensayos, textos periodísticos, crónicas y notas de opinión, guiones cinematográficos, obras de teatro y entrevistas. En la investigación, a través de las citas y las referencias, se registra oblicuamente un termómetro de la época que da cuenta de cierto clima cultural. El libro de Aguirre registra un hecho significativo en la formación poética de Urondo: su participación en las revistas *Poesía Buenos Aires* y *Zona de la poesía americana*. En el pasaje entre una a otra, y posteriormente, su poesía va mutando. Pasa de cierta inmanencia textual ligada a experiencias estéticas del invencionismo a una apertura que inscribe la oralidad, los giros coloquiales y las referencias a la realidad. La poesía, progresivamente, se va integrando al “proceso cultural de una época” sin marginar la coyuntura.

El ensayo *Veinte años de poesía argentina* (1968), escrito por el propio Urondo, juega un papel crucial en el análisis de la poesía del autor. El libro comprende el período que va de 1940 a 1960, aunque el recorrido se inicia con la publicación del último número de la revista *Martín Fierro*. Urondo aborda la producción poética en correspondencia con los sucesos políticos y sociales. Pone foco en el fenómeno del peronismo y en las expectativas frustradas del frondicismo. En ese contexto histórico, Urondo critica a los surrealistas y, en parte, al grupo de la revista *Poesía Buenos Aires*. Exceptúa de la impugnación al poeta Edgar Bayley. Es más, lo rescata como un modelo artístico. La recriminación al surrealismo radicaba en la ausencia “concreta de lucha” y en la presunta evasión de un compromiso en el plano social. El análisis de esas experiencias literarias lleva a Urondo a revisar su propia producción. Él ya era una voz reconocible en el ámbito de la poesía argentina, y tanto su obra poética como su reflexión crítica tienen relevancia. El poeta propone en su presente enunciativo “una necesidad existencial de expresión y comunicación”.

3. Participación periodística, cultural y universitaria: Aguirre narra la incursión de Urondo en el periodismo. Es un medio de vida y un ámbito donde exponer ideas y proponer debates. Su intervención va desde publicaciones de escasa tirada hasta diarios de mayor trascendencia como *Clarín*, *La opinión* y *Noticias*. Aguirre también da cuenta de su labor periodística en publicaciones que marcaron una tendencia determinante en el campo cultural de la década del 60, como *Primera Plana*. Además, distingue un aspecto novedoso que implicó la técnica de realizar entrevistas sin transcribir las preguntas. Se examina su trabajo en la industria cultural como guionista en diversas películas, entre ellas *Noche terrible* (1967), basada en el relato de Roberto Arlt. Hay un análisis singular de su participación en *Pajarito Gómez, una vida feliz* de Rodolfo Kuhn (1965), un film premiado en el Festival de Berlín. La película plantea una mirada cáustica sobre la industria del espectáculo. Se desprende del guion el interés por parte de Urondo sobre los lenguajes que gravitan en los medios masivos en tanto formadores de sensibilidad y opinión.

En distintos momentos del libro Aguirre indaga la participación de Urondo en el ámbito universitario. Narra sus intentos fallidos como estudiante y el conflicto con su padre a partir de abandonos prematuros, su participación en el área cultural de la Universidad Nacional del Litoral y su nombramiento como jefe del departamento de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Respecto de este nombramiento, que no dejó ser objeto de controversias y que apenas duró algunos meses, dice que la intención de Urondo consistía en reformar los contenidos de las materias imprimiendo un fuerte sesgo en el área de las literaturas argentina y latinoamericana e incorporando a autores “excluidos” y “olvidados” del canon.

A fines de los años 60 y principios de los 70, Osvaldo Aguirre relata la participación de Urondo en las organizaciones armadas de FAR y Montoneros. La cuestión de la violencia como instrumento de cambio en los años 60 es un tema de reflexión del libro. La violencia atribuida a una situación estructural de injusticia que tenía un punto nodal en la llamada Revolución Libertadora, condensa un debate acerca de la opción armada como método de acción política. Este aspecto dispara reflexiones y polémicas en el interior de las vanguardias políticas de la época. Al mismo tiempo, la Revolución Cubana deja una impronta fundamental, y vertebra un discurso anti-imperialista de proyecciones continentales.

Aguirre analiza el contexto y procura pensar la obra de Francisco Urondo en relación a una trama compleja que atraviesa la figura del escritor, distante de maniqueísmos simplificadores. El núcleo del libro se puede sintetizar en la siguiente cita que funciona como el proyecto de investigación: “El culto del poeta combatiente oscurece

la vida y la obra de Urondo, desconoce el conflicto y las tensiones que atravesaron una militancia política y pulveriza una experiencia literaria particularmente compleja y cargada de matices. No se trata de negar ninguna circunstancia sino de seguir a Urondo en todo su recorrido”.

4. Imagen: Hay un aspecto interesante en el que repara Aguirre. El nombre del escritor. Resulta un aspecto en apariencia menor, pero que desde mi punto de vista es crucial. Francisco Urondo, más que heredar un nombre, lo construye. Por un lado, Francisco deviene Paco, como se lo menciona aún hoy. Por otro, Urondo firma sus notas periodísticas con su nombre verdadero, y con ese mismo nombre en determinado lapso realiza una faceta militante que sus padres “desconocían por completo”. La proyección del nombre varía de acuerdo al ámbito de circulación. También, hay un borramiento del nombre cuando Raúl Gustavo Aguirre realiza la compilación de los números de *Poesía Buenos Aires* y decide excluir la participación de Urondo en dicha revista. Esa intervención, que consiste en sumir al silencio al autor, puede ser leída como una censura, pero también como una forma aciaga de la crítica literaria cuyo propósito suele estar orientado a describir tendencias estéticas y a consagrar un mapa de autores.


Hay dos nombres que Urondo usará posteriormente: los nombres de guerra. Jordán y Ortiz. Aguirre los interpreta en términos históricos y poéticos. El primero parece una alusión a Ricardo López Jordán, el caudillo entrerriano que es un símbolo de la insurgencia en el siglo XIX. El segundo nombre lo interpreta como homenaje a una figura fundamental en su formación: el poeta Juan L. Ortiz. Esas oscilaciones, borramientos y homenajes van diagramando una imagen que es también una resonancia de su posteridad poética.

Otro aspecto significativo a considerar es el sistema de dedicatorias de Urondo. La dedicatoria, como elemento paratextual, puede esconder distintos motivos: el afecto, el reconocimiento, el interés, la cortesía, la especulación, el homenaje. En los libros de poemas de Urondo se mencionan nombres de escritores, amigos y personas conocidas en consonancia con el periplo que va recorriendo. Es así que aparecen libros y poemas dedicados, entre otros, a Mario Trejo, Luis Yadarola, Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Rodolfo Alonso, Susana Morla, Noé Jitrik, Juan L. Ortiz, Hugo Gola, Juan Gelman, Clara Fernández Moreno, David Viñas, Ramón Alcalde, Julio Cortázar, Zulema Katz, Elba Izarduy, Paco Porrúa. Hacia el final, Urondo comienza a aludir en sus textos a militantes, combatientes o personas que conoce en la cárcel y en los barrios populares. Esas inscripciones en forma de dedicatoria, entonces, también contribuyen a construir una imagen del autor en relación con los distintos ámbitos en que se mueve.

5. Coda: La figura de Urondo crece. No sólo es objeto de estudio en ámbitos académicos y críticos. Sus poemas circulan de manera significativa entre los poetas. La publicación de su poesía reunida en la editorial Adriana Hidalgo en 2006 y la reedición por parte de la editorial Mansalva de *Veinte años de poesía argentina* junto con otros ensayos, en el año 2009, contribuyeron a esa circulación. El libro de Osvaldo Aguirre ilumina su nombre y su escritura. Mediante una prosa precisa capaz de condensar la variada y heterogénea información que sirve como base del libro, lejos de las estridencias y las mitificaciones, esta investigación resulta decisiva: aborda las opacidades que cubren la obra de Urondo y tiende a disolver las cristalizaciones que la acechan.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 07 de octubre 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.



**Habitar la frontera: el capitalismo en la trama de la vida y los aportes de
Jason Moore, para repensar nuestras luchas**

**Inhabiting the bordelans: capitalism in the web of live and the contributions
of Jason Moore, to rethink our strugless**



Reseña de Navarro, M. y Machado Aráoz, H. (comps.) (2020). *La trama de la vida en los umbrales del Capitaloceno. El pensamiento de Jason W. Moore*. México: Bajo Tierra A.C.

Libro Digital. Archivo Digital: descarga y online. ISBN 978-607-98901-3-1

Historizar la trama de la vida para comprender el auge del capitalismo y sus crisis

Esta reseña nos aventuró a tejer diálogos profundos entre nosotras, situadas en distintos territorios de las provincias de Catamarca y Córdoba, sobre el pensamiento del renombrado historiador ambiental J. Moore. Es una invitación a reflexionar sobre la importancia de sus aportes conceptuales para continuar pensando nuestro presente histórico y la genealogía de las luchas socioambientales que habitamos como activistas e investigadoras. Proponemos en este escrito, una revisión crítica de la obra que vaya desanudando algunas propuestas claves de su *perspectiva de la ecología-mundo*, para sentipensar desde los sures geopolíticos cómo abordamos las transformaciones, tensiones y contradicciones de *la trama de la vida en los umbrales del capitaloceno*.

A partir del desarrollo de la *perspectiva ecología-mundo*, Moore hace una exhaustiva investigación histórica que coloca como punto de inflexión el auge del capitalismo (1450-1640) y pone el ojo en cómo ha sido el proceso colonial de *producción de la naturaleza*, detallando *transformaciones de la tierra* históricas que exponen el *valor* como forma de organizar la naturaleza y explicar así el cambio *ecológico-mundial* (Moore, 2020, p.183). Allí, traza una genealogía del extractivismo, desde Potosí (1545) –uno de los sucesos más resonantes en la historia del mundo moderno– hasta el inicio del siglo XIX. El Cerro Rico de Potosí, como frontera minera de plata, se constituye en el epicentro de una revolución mercantil, clave en la formación de la ecología-mundo capitalista.

La trayectoria de sus investigaciones pone sobre la mesa el proceso histórico-ecológico de mundialización del capital, cuya dinámica expansiva requirió y requiere el movimiento de frontera y la apropiación incesante de lo que llama “naturaleza barata”. A su vez, señala que el binomio ecología/economía oscurece los elementos claves del capitalismo como “civilización conformadora del medio ambiente”; para él separar economía de ecología se convierte en un acto de reproducción del orden simbólico del pensamiento burgués que destruye lo que originalmente era uno (Moore, 2020).

Destacamos que, en este proceso de descripción y análisis del auge de la ecología-mundo capitalista, Jason Moore se posiciona políticamente sobre su praxis como investigador-historiador desde el norte global al señalar que, en su propia práctica de relevar hechos empíricos, le fue imposible distinguir o separar lo económico de lo ecológico, haciendo de este posicionamiento una crítica epistemológica a la ciencia moderna.

En el recorrido de los textos del autor estadounidense compilados en este libro, se visibiliza la contradicción existente entre los requerimientos de la acumulación de capital y la reproducción de la vida, y se afronta el desafío de revisar nuestro vínculo con la

naturaleza caminando hacia una transformación revolucionaria en la manera de valorar la vida. En este sentido, la obra en su conjunto es un convite para reconocernos desde la condición de seres vivos-con-otros, para pensar la complejidad del avance de la frontera capitalista que enfrentamos desde los distintos territorios de vida en Abya Yala.

Nudos conceptuales: categorías, aportes y reflexiones necesarias

Una noción muy difundida en el ámbito de las ciencias sociales de la última década es la categoría de *capitaloceno*, trabajada por Jason Moore y Donna Haraway como *proceso incivilizatorio* en curso, como imagen del presente y radiografía geológica de la devastación capitalista de más de cinco siglos.

Moore la propone como categoría opuesta a la idea de *antropoceno* de Paul Crutzen y Eugene Stoermer, describiendo al *capitaloceno* como una “era histórica formada por relaciones que privilegian la acumulación interminable de capital” (Moore, 2020, p.157); explicando a partir de ella cómo el capitalismo está transformando la trama de la vida pero además, cómo la trama de la vida es un tejido vivo que está interviniendo y poniendo en jaque la propia acumulación de capital, como la pandemia por el virus covid-19 nos lo ha demostrado.

Oikeos como propuesta ontológica (desde el norte global)

Moore se pregunta: “¿cómo traducimos una filosofía materialista, dialéctica y holística de humanidad-*en-la-naturaleza* a vocabularios conceptuales y marcos analíticos que sean funcionales (y operativos)?” (2020, p.20). Nosotras agregaremos, ¿funcionales y operativos para quienes?

El autor manifiesta la necesidad de un concepto que deleve la dialéctica de las naturalezas en la trama de la vida, que considere la premisa de la humanidad-*en-la-naturaleza*. Para ello, propone el concepto de *oikeios*, recuperado del filósofo griego Teofrasto, que hace referencia a la relación histórica, holística y dialéctica que existe entre las naturalezas humanas y no-humanas. Ofrece a partir de esta categoría una mirada que centra las relaciones creativas y generativas de las especies en el ambiente como eje ontológico del cambio histórico, como una ¿nueva? perspectiva para entender las crisis ambientales del capitalismo, aunque nos preguntamos si esta visión es realmente novedosa.

Las civilizaciones, sostiene Moore, se desarrollan a través de la naturaleza-como-matriz y sugiere la pregunta sobre si la naturaleza tiene agencia histórica, entendiendo por agencia la capacidad para provocar el cambio histórico (rupturas) o para reproducir lo existente (equilibrio). Responde que, abandonando el dualismo cartesiano, podremos

comprender a la naturaleza como un agente histórico: la agencia está siempre enlazada a la naturaleza como un todo. En esta línea, rechaza la idea de que los recursos son cosas y que los límites del capitalismo son constricciones externas (y no contradicciones internas), al margen de la historia y por fuera de las relaciones estratégicas, además de considerarlas independientes de la trama de la vida.

A partir del concepto Oikeios, Moore nos propone transitar desde la naturaleza como objeto a la naturaleza como matriz y así comprender el capitalismo como ecología-mundo –no como sistema social– que incluye la coproducción de la naturaleza, la acumulación de capital y la búsqueda de poder en una totalidad con múltiples determinaciones.

Nos invita a concebir al capitalismo como una dialéctica particular de proyecto y proceso para evitar caer en la ontología del capital: sostener que las sociedades actuamos sobre la naturaleza. La naturaleza es causa, condición y agente constitutivo de la historia de la humanidad; no puede destruirse, ni ahorrarse, solo reconfigurarse de múltiples maneras (más o menos emancipadoras, más o menos opresivas) desde la perspectiva de la humanidad-en-la-naturaleza y la-naturaleza-en-la-humanidad.

Quisiéramos apuntar que, si bien esta propuesta se asume como novedosa, poco recoge de las experiencias, categorías y ontologías ancestrales de los pueblos que han sido sometidos de forma brutal por las dinámicas del capital en los sures globales, principalmente los pueblos indígenas, campesinos y populares de Abya Yala que hablan/mos de nuestra madre tierra o pachamama para nombrar esa integralidad entre seres humanos y no humanos.

Repensar la frontera, la naturaleza y la transición al capitalismo

Moore realiza una revisión interesante de la tesis materialista de la frontera mercantil, y postula que el capitalismo no solo tiene fronteras, sino que está definido por el movimiento de frontera; determina que el rol constitutivo de la frontera no fue suficientemente explorado y desarrolla algunas formulaciones donde la *apropiación de la tierra* y el *trabajo de frontera* han sido condición indispensable para las grandes olas de acumulación capitalista:

...las fronteras son esenciales para las ondas largas de acumulación por una razón elemental: controlan la subida tendencial de la composición orgánica del capital y por lo tanto, la tendencia descendente de la tasa de ganancia. Las apropiaciones de frontera ...envían vastas reservas de trabajo, alimento, energía y materias primas hacia las fauces de la acumulación global del capital. (Moore, 2020, p.164)

Estos grandes factores de producción que Moore enumera como trabajo, comida, energía y materias primas, encuentran una correlación con lo que en las luchas socioterritoriales nombramos de forma integral como cuerpos-territorios y territorio-tierra, aquello que el capital define como zonas fronterizas de baja o mínima mercantilización.

La perspectiva del *capitalismo en la trama de la vida* implica romper la “dura hegemonía del binomio sociedad-naturaleza” para comprender la historia del mundo moderno a partir de los movimientos de frontera, claves en nuestras trayectorias de vida transgeneracionales, como los procesos de descampesinización, la extracción exacerbada de energías y minerales, la disponibilidad global de los bienes libres de la naturaleza como mercancía apropiable y barata para quienes disponen de poder y capital, etc.

En estas reflexiones Moore sentencia “hoy el fin de la frontera es el final de los bienes libres de la naturaleza y con ellos el final del capitalismo” (Moore, 2020, p.164); una afirmación que nos genera algunas dudas a quienes venimos trabajando en redes de análisis críticos sobre la expansión capitalista-colonial-patriarcal-extractiva que se apropia de otros planos de la vida, tanto materiales como simbólicos, que excede el uso y la explotación de los bienes libres. Sin embargo, acordamos con la tesis de que el capitalismo se alimenta a partir de la generación y del movimiento incesante de las fronteras que, desde hace más de 500 años, se apropia de “nuevos baratos” para mercantilizar y obtener valor del “no valor”.

El capitalismo se asienta en la construcción de la naturaleza como algo externo: en el tiempo como lineal y en el espacio como plano y abstracto. A partir del trabajo no mercantilizado humano y extrahumano –esclavos, mujeres, bosques, suelos, agua– produce mercancías, incrementando la acumulación de capital. El capitalismo como ecología-mundo se traduce en interdependencia entre la naturaleza social y biofísica, y por lo tanto debe ser considerado como un régimen ecológico que ha generado determinadas condiciones de acumulación ampliada consolidadas históricamente.

En este sentido, el *capitaloceno* como ciclo histórico de larga duración, implica la creciente degradación ecológica y la capitalización, como dos caras de una misma moneda. La apropiación de recursos a partir de la expansión de la frontera resulta determinante de la productividad, que se incrementa en la medida en que haya nuevos espacios por saquear. En este marco, la naturaleza es la trama de relaciones que el capital reformula para la acumulación; entendida como externa, se vuelve condición de autoexpansión del capital a partir del “descubrimiento” y la apropiación.

Pero el agotamiento de la naturaleza supone el deterioro físico de naturalezas humanas y extrahumanas y se traduce en la erosión de las estrategias de acumulación. La

reproducción de la vida mercantilizada ha generado una tendencia hacia la caída del excedente ecológico y como consecuencia de esto el aumento de los “baratos”. Para Moore y otros autores, este fenómeno estaría dando cuenta del agotamiento del régimen de acumulación: ya no se trata de una crisis cíclica de sobre acumulación por excedentes de capital, el trasfondo de la crisis actual es radicalmente diferente.

Epistemologías de frontera: somos un río que crece

*(...) en la frontera (...) tú eres el campo de batalla
donde los enemigos están emparentados entre sí
(...) las disputas de límites han sido dirimidas
el estampido de los disparos ha hecho trizas la tregua
estás herida, perdida en acción;
muerta, resistiendo (...)
Para sobrevivir en la Frontera
debes vivir sin fronteras
ser un cruce de caminos.
Gloria Anzaldúa (2016)*

Desde nuestras experiencias corpoterritoriales nos es inevitable pensar desde el despojo violento en las “zonas de frontera” que habitamos. La “disponibilidad del recurso” estructura nuevas dinámicas geopolíticas de poder ejerciendo nuevas violencias sobre nuestros cuerpos y territorios. Las tareas de cuidado, producción y reproducción de la vida, el trabajo no remunerado de mujeres y disidencias son la base de las dinámicas de apropiación del capital. En este sentido, nuestras trayectorias como investigadoras, trabajadoras, estudiantes y activistas feministas antiextractivistas, nos habilitan a pensar las fronteras desde las múltiples resistencias.

Como señala la poeta chicana, Gloria Anzaldúa, para vivir en la frontera debemos vivir sin fronteras y luchar contra los límites establecidos por las dinámicas del capitalismo-colonial-patriarcal. Habitar la frontera es re-existir cotidianamente a toda la maquinaria del capitalismo, es disputar ontológica y epistemológicamente las dicotomías modernas, conectándonos con nuestras raíces y ancestralidades, más allá del análisis académico.

Por eso, para reseñar esta obra elegimos situarnos desde las *epistemologías de frontera* (Anzaldúa, 2016), como apuesta política de lectura crítica. Escribimos desde territorios en disputa; atravesadas por los conflictos y la criminalización de la defensa de la vida, por la falta de trabajo remunerado y la sobreexplotación en las tareas de cuidado; preocupadas por el encarecimiento de los alimentos y la escasez de bienes comunes necesarios para la vida como el agua; tensionadas por las dificultades de encontrar tiempo para la escritura, mientras cuidamos, producimos, criamos y luchamos.

El neoextractivismo es nuestro cotidiano; vemos cómo avanza la megaminería, el agronegocio, la especulación inmobiliaria y las nuevas lógicas del extractivismo financiero, la militarización de los territorios y la criminalización de la protesta; sentimos como el fuego arrasa con el monte nativo y los bosques, cómo las máquinas violan nuestros apus para extraer más minerales; vemos cómo las empresas –con el aval de los Estados– se apropian y contaminan las fuentes de agua, y junto con las elites locales negocian la vida de nuestros pueblos y comunidades interespecies, persiguiendo incesantemente la acumulación de capital.

Sin embargo, el capital no controla todo; para nosotras el *capitaloceno* no implica que no exista más que capitalismo. En las fronteras creamos otras formas de existencia, otras prácticas políticas antagónicas al capital. Somos naturaleza, somos-en-y-con-la-tierra que habitamos. Vamos y venimos como aguas, somos un río que crece, comunica, fluye y confluye, tejiendo los miles de historias que nos constituyen, para reinventarnos y no desesperar ante un colapso anunciado que pretende ser el fin del mundo.

Solo será el fin del/los mundo/s si dejamos de resistir, de cuidar las tramas de la vida y de ensayar otros mundos posibles.

Desde aquí se nos vuelve posible un sentipensar encarnado, donde las opresiones múltiples y disímiles que nos han marcado pueden ser entrecruzadas y conectadas en el intercambio que no busca vernos como *iguales*, sino más bien ubicarnos juntas como compañeras de resistencia, en una relacionalidad “contratrama del poder” (Lugones, 2021, p.44) que propone disputar sentidos en los márgenes de la academia, desde una investigación acuerpada, en territorio, que lea de forma crítica las teorías escritas por otrxs sobre nosotrxs.


Bibliografía

- Anzaldúa, G. [1987] (2016). *Bordelands/La Frontera. La nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lugones, M. (2021). *Peregrinajes. Teorizar una coalición contra múltiples opresiones*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Moore, J. W. (2020). El auge de la ecología-mundo capitalista. Las fronteras mercantiles en el auge y decadencia de la apropiación máxima. Parte I y II. En Navarro, M. y Machado Aráoz, H. (Comps). *La trama de la vida en los umbrales del Capitaloceno. El pensamiento de Jason W. Moore* (pp. 157-196). México: Bajo Tierra A.C.
- Moore, J. W. (2020). De objeto a oikeios: la construcción del ambiente en la ecología-mundo capitalista. En Navarro, M. y Machado Aráoz, H. (Comps). *La trama de la*

vida en los umbrales del Capitaloceno. El pensamiento de Jason W. Moore (pp. 19-40). México: Bajo Tierra A.C.

Fecha de recepción: 18 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 19 de noviembre 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.



Ticio Escobar: abrir los ojos en medio de la noche, seguir a las luciérnagas
Ticio Escobar: opening the eyes in the middle of the night, following the
fireflies

Acerca de Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Y, ante todo, ¿han desaparecido verdaderamente las luciérnagas?
¿Han desaparecido *todas*? ¿Emiten aún —pero ¿dónde? — sus
maravillosas señales intermitentes? ¿Todavía en alguna parte se
buscan entre sí, se hablan, se aman, pese a todo, *pese al todo* de la
máquina, pese a la noche oscura, pese a los reflectores feroces?
(Georges Didi-Huberman, 2012, p.33)

La imagen de las luciérnagas como esas pequeñas luces danzantes que solo pueden verse en el corazón de la noche, delineada en *Supervivencia de las luciérnagas* (2012) de Didi-Huberman, reaparece con insistencia en las páginas del libro recientemente publicado *Aura latente* (2021), del curador, profesor y crítico de arte paraguayo Ticio Escobar. Seguir a las luciérnagas, a pesar de la oscuridad y de los grandes reflectores que intentan perforarla, constituye una apuesta: “Hay razones para el pesimismo, pero por eso es tanto más necesario abrir los ojos en medio de la noche, desplazarse sin descanso, ponerse a buscar luciérnagas.” (Didi-Huberman, 2012, p.36). Dilatar las pupilas, sintonizar con leves resplandores y ofrecerles las circunstancias aptas para sus potenciales devenires es entonces el gesto político, ético y teórico que se modela en el trabajo de Escobar.

La coreografía que dicha tarea compone se nos presenta aquí a lo largo de cuatro ensayos independientes entre sí, aunque estrechamente vinculados en sus problemáticas y propuestas conceptuales, y un *post scriptum* del autor, precedidos por un prólogo de Nelly Richard. Se trata de un libro que concentra una serie de reflexiones acerca del arte y la estética y sus relaciones con la política, la ética y la técnica en el marco de nuestros complejos presentes contemporáneos, signados por el capitalismo mundial integrado. A partir de la observación de múltiples tentativas, que abarcan ciertas perspectivas de la teoría del arte y la filosofía eurooccidentales, pero también el pensamiento, las prácticas y los imaginarios de culturas populares e indígenas latinoamericanas que muchas veces

desbordan los confines del arte institucionalizado, el autor ensaya el reconocimiento y la activación de potencias expresivas, creativas y significantes, cuyos destellos escapan tanto a los límites de una disciplina estética en crisis cuanto de las imposiciones del régimen de subjetivación capitalista dominante. Nos detendremos brevemente en algunos de los nudos centrales de este trazado.

La crisis de la estética

El planteo de Escobar parte de la constatación de un diagnóstico: la disciplina estética, formulada en términos metafísicos idealistas, que se había erigido como fuente privilegiada de la teoría del arte y como sistema total capaz de dar cuenta de los modos de pensar, crear y sentir, se ha derrumbado. Con ella ha arrastrado no solo la pretensión de delinear una belleza con valor universal basada en un igualmente pretendido fondo común de lo humano, sino que ha conmovido el propio concepto de arte. El arte ha perdido los fundamentos que lo sostenían: los binomios que le dieron origen (materia/espíritu, sensible/inteligible, forma/contenido, esencia/apariencia, entre otros) y la figura de la representación han sido fuertemente socavados. A esta cuestión se dedica en el primer ensayo, titulado “La pequeña muerte del arte”.

Esta “vulnerable situación de intemperie” se agrava con la incidencia de otros factores tales como “la expansión del mercado sobre el mundo del arte, la masificación de las comunicaciones en clave tecnológica y la contextura digital de la percepción” (Escobar, 2021, p.33). En consecuencia, y perdido su sistema formal autónomo, gran parte del arte institucionalizado cede ante las formas estéticas de la publicidad y la lógica de la rentabilidad. Las instituciones, la producción e incluso el pensamiento del arte así captados por la sociedad del espectáculo, el entretenimiento y las industrias culturales se ven imposibilitados para asumir su función ética, política y artística y se transforman en meros escenarios de “acumulación de capital económico, político y narcisístico” (p.159).

Siguiendo a la pensadora brasileña Suely Rolnik, a quien dedica el libro, Escobar sostiene que lo propio del aparato de producción de subjetividad en las sociedades neocoloniales capitalistas es la detención y el desvío del movimiento pulsional de la vida, concentrado especialmente en la actividad artística, hacia la construcción de mundos según los designios del mercado. Al reconducir esa energía, se obturan fuerzas de creación, transmutación y variación capaces de alterar la cartografía de nuestro presente y nuestros futuros virtuales. Por lo tanto, insistir en la necesidad de liberar esa pulsión y reactivar sus dinámicas en el arte y en las demás esferas de la vida social, implica un

quehacer teórico y crítico con responsabilidad ética y política, que acompañe los espacios de intensificación del sentido y la producción de embriones de porvenires alternativos.

Si la estética, no en tanto dimensión sensible y ámbito de la imagen, sino en cuanto disciplina, se ha visto desmantelada; y la movilización de lances con sesgos poéticos que marcan un desvío respecto del sentido único establecido por la hegemonía globalizada se encuentran muchas veces al margen del arte institucionalizado, captado por el mercado y el espectáculo; será necesario explorar un andamiaje conceptual y teórico a la altura que dé cuenta, en primera instancia, de la contingencia del arte después de la pérdida de todo aquello que constituía su fundamento esencial. Esto es, que examine los contornos abiertos y precarios, la “condición parergonal” (para usar los términos de Derrida) de las imágenes y prácticas disímiles que intentan reapropiarse de la potencia creativa secuestrada. Porque la potencia que reside en estas instancias no está dada, sino que depende siempre de los contextos que las condicionan, las posiciones que se asumen, las miradas que se proyectan:

Una propuesta de obra intensa y dotada de energía pulsional... alberga un amplio potencial de significaciones que permanecerán disponibles, virtuales, hasta que logren ser activadas en cada situación específica. Esta disponibilidad constituye una reserva ética y política del arte, capaz de movilizar sus formas para ubicarse ante los desafíos del tiempo. (2021, p.50)

Resaltar y sustentar el advenimiento de esas energías disponibles es el proyecto al que se arriesga *Aura latente*.

Aura y latencia

Retomado de la teoría benjaminiana, el concepto de aura se vuelve central para Escobar a la hora de considerar el arte por fuera de la debilitada disciplina estética y en sus relaciones con la política. Se trata de una noción flexible y no exenta de contradicciones (sobre las que al autor vuelve a lo largo de todo el libro, pero especialmente en el tercer ensayo, “El aura en la época de la reproducibilidad numérica”) que habilita aquí la posibilidad de detectar prácticas e imágenes que abriguen “latidos de poesía” (2021, p.29).

Los rastros del arte aurático, a pesar de los avances de la técnica y el desarrollo de las tecnologías digitales, no han desaparecido. Pero el aura que sigue vigente no es la que impone recogimiento ante la obra, nos desasosiega o fascina, sino el “aura fría” (en palabras de José Luis Brea) de la rentabilidad de las mercancías. Las obras que no se

benefician de los grandes reflectores del mercado y el espectáculo y que conservan su potencia poética, por el contrario, adquieren tenues luminiscencias auráticas. Aura menuda, parpadeante, de resplandores erráticos, que puede salirnos al encuentro desde muy diversos ámbitos, pero que Escobar va a buscar especialmente en el arte popular y el arte indígena. Esa “luz menor” es la que interesa, porque allí se trama una experiencia de intensificación de los cruces entre lo corporal, lo sensible, lo imaginativo y lo conceptual que posee un fuerte coeficiente de desterritorialización.

Ahora bien, la carga aurática y el potencial contrahegemónico de una obra no están dados de antemano. Pueden ser actualizados o bien permanecer en estado virtual hasta dar con las condiciones propicias para ello. Es decir, para poder activar la matriz de significaciones, imágenes y conceptos incubados en la obra deben salirle al paso ciertas fuerzas, agentes, situaciones, miradas, de manera oportuna. Dicha idea de latencia, que permite subrayar los vínculos entre arte, mundo e historia contra la tendencia a “consagrar las obras como fetiches que flotan por encima de la historia” (CAV/Museo del Barro, 2020, 7m5s), es desarrollada en diálogo con los postulados de Rolnik. La disponibilidad potencial de ciertas obras de arte, su poder germinal con capacidad disruptiva, se encuentra entonces a la espera de ganar existencia, de que se le ofrezca “cuerpo/expresión”. Activar estos embriones de futuro “constituye un acto político, micropolítico, en cuanto significa hacer lugar a fuerzas creativas, deseantes” (Escobar, 2021, p.30) y, por lo mismo, moviliza el destino ético del arte: liberar el acceso a lo virtual obstruido por el régimen del inconsciente colonial capitalista.

Arte y política

El ensayo más extenso del libro, “Aura disidente: arte y política”, está dedicado al aspecto político del arte, entendiéndolo no en el sentido restringido de los modos en que determinada producción artística puede comprometerse o incidir en la vida social y política, sino revisitando las relaciones entre política, ética y arte en sintonía con la trama conceptual que presentamos. Puntualizaremos algunos momentos de estas reflexiones.

En primer lugar, el autor se pregunta por la disidencia del arte. A partir de una revisión de las nociones gramscianas de hegemonía y contrahegemonía, observa cómo en los circuitos del arte se entretajan redes heterogéneas: las tendencias que apuntan a la competitividad, el prestigio y el éxito conviven con otras fuerzas y posiciones que intentan resistir las presiones del régimen instituido. El arte deviene resistente cuando se opone a los intereses de la rentabilidad del capital y a la manipulación de los significados en clave de beneficio, cuando rehúye a la construcción de una “realidad conciliada y

transparente, desprovista de conflictos, de oscuridades y de pliegues, apta para ser enlatada y consumida como mercancía cultural” (2021, p.61). Impugna, además, la ambición hegemónica de descifrar y agotar los significados. La disidencia del arte se juega en su capacidad de cargar el mundo con nuevas preguntas, que complejicen y enriquezcan su percepción y comprensión. Como sostiene Escobar:

El arte que importa hoy es el que se afirma ante la hegemonía del mercado global, no con la intención de desmontarlo (tarea impensable, imposible) ni tras el intento de representar los infortunios que causa (empresa ingenua, inútil), sino con el empeño de perturbar los mecanismos de la representación y enturbiar las cifras transparentes de la imagen rentable: trabar el intento del logos eurocéntrico de comprender y explicar todo para hacer del mundo un gran escaparate autoiluminado en clave de shopping y espectáculo. (Toriz, 2021)

Ahora bien, cabe preguntarse en qué esfera política se produce la disidencia del arte. En este punto señala que, si bien las dimensiones macro y micropolíticas no se oponen dicotómicamente, el arte está vinculado sobre todo a la micropolítica. Esto es así, y aquí el autor retoma de nuevo a Rolnik, porque el foco de la insurrección política del arte no se encuentra en la tematización de principios emancipatorios o en la promoción de determinadas luchas por la distribución de derechos, sino en la conformación de subjetividades que discutan el abuso perverso de la pulsión vital. Lo que mueve a los agentes de la insurrección micropolítica, y ello se evidencia en las obras de arte que le interesan a Escobar, es “la voluntad de perseverancia de la vida que... se manifiesta como impulso de 'anunciar' mundos por venir, en un proceso de creación y de experimentación que busca expresarlos.” (Rolnik, 2019, p.119).

La tercera pregunta que aborda este ensayo es el de las formas específicas de la disidencia en el arte, asunto que comprende consideraciones en torno a la autonomía de las artes a partir de la producción de *corpus* estéticos en determinadas movilizaciones sociales, por ejemplo, o del entrecruzamiento entre lo popular, lo masivo y lo erudito, además de cuestiones de la crisis de la representación (tanto en el arte como en la política).

Seguir imágenes digitales, seguir las imágenes de las culturas indígenas

Aparecen dos regímenes de imágenes en los que Escobar recoge “latidos auráticos” que impulsan toda su propuesta: la imagen digital, a la que se dedica en el ensayo “El aura en la época de la reproducibilidad numérica”, y las imágenes de algunos

grupos amerindios presentes en “Aura diferente: la eficacia de las imágenes en ciertas culturas indígenas”.

El primero de estos textos rastrea distintos empeños de la imagen digital para contrariar la proliferación del esteticismo global, corporativo y espectacular. Luego de una consideración acerca de los cambios en relación entre arte y técnica a partir de los derroteros de la fotografía, el cine, el videoarte y, más acá en el tiempo, las imágenes audiovisuales y postfotográficas (el concepto es de Joan Fontcuberta), destaca la emergencia de fuerzas latentes en la cartografía visual hegemónica capaces de producir vacilaciones en el “modelo omnipotente de la representación (la ideología de la perfecta comunicabilidad, la promesa de la transparencia completa, el fetiche de la técnica capaz de compensar la insuficiencia de la visión humana y los desatinos de la mirada)” (p.180).

Las prácticas artísticas y políticas de las culturas indígenas del Paraguay, por otro lado, generan otras de las luminosidades capaces de desestabilizar los signos concertados del *logos* hegemónico y el esteticismo blando del mercado total. Tomando en cuenta algunos fenómenos de las lenguas, las mitologías y las escenas rituales de las etnias guaraní e ishir, el autor analiza la eficacia de las imágenes en estas sociedades, su potencia latente, en otras palabras, los modos en que estas participan de momentos articulatorios sociopolíticos y estéticos fundamentales. Con ello, contribuye a las discusiones contemporáneas en torno al poder de la imagen y encuentra algunas coincidencias con ciertas posiciones del arte occidental de vocación contrahegemónica. El esfuerzo del pensamiento crítico contemporáneo por desembarazarse de su lastre metafísico y representacional se ve nutrido aquí por los imaginarios indígenas que no se desarrollan de acuerdo a dicotomías que oponen cuerpo y espíritu, sensibilidad e inteligibilidad, materia y forma, signifiante y significado.

Son estas algunas de las imágenes cuya eficacia importa para el autor, imágenes que surgen de operaciones, sean o no artísticas, que apuntan en la dirección del sentido. Y que lo hacen “de manera refulgente”, respaldadas “por el resplandor efímero, de potencias que trastornan la cotidianeidad y sugieren dimensiones paralelas.” (2021, p.202).

A modo de cierre: sostener las preguntas

La escritura de Escobar resulta en algún punto similar a la obra de la artista misionera Mónica Millán que ilustra la portada del libro: *El río era todo el tiempo, todo* (2015). Un trabajo que nos convida el gusto por lo tenue, por confiar en las promesas abiertas por el bosquejo leve, aquel que nos obliga a avivar la mirada. A este tipo de


gestos nos invita *Aura latente*: a fabular emplazamientos contingentes, provisorios, en los que se multipliquen los sentidos posibles, se resista con ello a la instrumentalización de las imágenes y las prácticas, y se reinventen los modos de la temporalidad. Como afirma repetidamente, hacerle lugar a lo poético consiste en insistir en las preguntas, en renovarlas “de cara al azaroso brillo de lo que no termina de aparecer” (2021, p.197).

Referencias

- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- CAV/Museo del Barro (18 de julio de 2020). Presentación del libro AURA LATENTE, de Ticio Escobar [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.facebook.com/museodelbarro/videos/615861715701185>
- Toriz, R. (2 de mayo de 2021). Las formas del aura. Entrevista a Ticio Escobar. Perfil. Recuperado de <https://www.perfil.com/noticias/cultura/las-formas-del-aura.phtml>

Fecha de recepción: 21 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 26 de octubre 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 aventuras de la crítica

The adventures of the criticism

Acerca de Surghi, C. (2021). *La aventura negativa. Literatura, ensayo, crítica*. Rosario: Nube Negra.

Desde un principio, el título de este libro nos propone un enigma, envuelto casi en un oxímoron: ¿cómo una aventura, que debería contener un despliegue, un desarrollo que avanza y se va encontrando con objetos de asombro o al menos de interés, podría ser decididamente “negativa”? El epígrafe de Hegel sobre la potencia de lo negativo, que reafirma la primera línea del prólogo, parecería una respuesta, pero también se trata de una filosofía que se arraiga en el enigma. La aventura entonces de la literatura, que se observa desde los torreones del ensayo y de la crítica, dos arquitecturas similares, tendrá que pensarse a partir de su propia negación. El libro de Carlos Surghi viene a decir que tal vez siempre fue así, que la literatura se define en los modos de su desaparición, haciéndose eco de algunas célebres paradojas de Blanchot, al que se le dedica un minucioso ensayo sobre sus “relatos”; finalmente, el único análisis del libro acerca de lo que llamaríamos “ficción”.

Pero la cuestión de lo negativo es mucho más amplia que esa imposibilidad de definir la literatura salvo por aquello que se niega a ser. En cada caso, para cada sujeto, aun cuando se trate de autores significativos y en cierta medida clásicos, habría una particularidad en la negación. Así, el acto negativo del joven George Lukács se descubre más allá de sus brillantes ensayos iniciales, en los anuncios de su propia desilusión, que se registran en el plano de la vida. Surghi no deja de relacionar entonces, en uno de los más novedosos ensayos de su libro, las teorías sobre las formas y la insuperada carta sobre el ensayo con los avatares biográficos del joven Lukács anotados en sus diarios y en otros textos. Del mismo modo que la desesperada *Teoría de la novela*, donde la subjetividad moderna se ve excluida de toda comunidad y está condenada al aislamiento del caso problemático, no dejará de anunciar una renuncia a las fuerzas intelectuales del yo para buscar axiomas colectivos que le devuelvan, ilusoriamente, un sentido a la historia. Lukács se niega a sí mismo, entre dos muertes cercanas y su propia tendencia suicida, para poder escribir filosóficamente sobre la aniquilación del sentido, y encuentra entonces,

por la vía negativa, la literatura, es decir, el ensayo, que le duró solo un momento antes de ser, a su vez, negado.

El hilo del ensayo es otra de las líneas destacadas de este libro, que lo hará reaparecer de manera explícita en los estudios sobre Montaigne, inventor del género o al menos de una de sus maneras, y sobre Theodor Adorno, defensor teórico de una vía media entre literatura y filosofía, y quien además recupera todo el pensamiento que se había atesorado en esa forma de exposición a la vez laxa e implacable, porque depende de algo que siempre está más allá de los saberes.

Pero volviendo a los modos singulares que expone cada aventura negativa, cada nombre propio, nos encontramos con Soren Kierkegaard, lectura ineludible para el joven Lukács, y que expusiera una filosofía a partir de cortes bien marcados en la línea de su vida. En su caso, el análisis de la ruptura con aquello que se esperaba de él, con su medio social, no sería tanto un movimiento del crítico, un hallazgo en sus escritos íntimos de las razones de las nociones filosóficas, sino que antes bien esa continuidad entre las circunstancias de la vida y el origen del pensamiento forman parte, son el motivo de la obra. Surghi logra darle un nuevo giro a las negaciones de Kierkegaard –del matrimonio, de la experiencia estética, de los sistemas filosóficos– para leer la ascesis relatada por escrito de una manera no trascendental, sino estrictamente literaria. Más allá de la angustia, la desesperación y la mística, los fragmentos, los relatos, los diarios y otros discursos de Kierkegaard trazan el camino de un escritor.

Del otro lado del mundo y de la historia, la figura del escritor no será ya negada sino que se volverá la fuente de toda negación: el saber, la idea de literatura, la historia, las modas, la lengua misma se niegan o se eclipsan por la única atracción, por el brillo de la escritura como acto absoluto. Tal es la lectura de Roland Barthes que hace Surghi: lo que nos interesa en sus escritos no es lo que expone ni los vagos conceptos que lleva y trae ni las posiciones tomadas, sino él mismo, un yo arrebatado por los momentos de escribir. Así como a Barthes no lo distraen las frases de Gustave Flaubert, el objeto deseado por el escritor, ni los nombres de Marcel Proust, la imagen de los anhelos de una obra única, sino que lo deslumbran esas figuras que no están del todo en sus libros. Y no se trata de autores, sino de gestos encarnados que las obras señalan pero no expresan. Y Barthes será el ejemplo de una crítica literaria que no quiere saber nada, que sólo quiere escribir y para ello tiene que negarlo todo, incluso la literatura.

Por supuesto, Maurice Blanchot, a quien ya mencionamos y al que Barthes leyó como punto de partida de una literatura despojada, blanca y sin ornamentos, habrá

realizado, o acaso indicado como algo irrealizable, ese fin de la literatura, la ilusión narrativa que se quiebra porque se intenta adquirir, en el lenguaje, lo que no se puede decir. Sin embargo, aunque Surghi retrocede hacia los “relatos” de Blanchot, no podrá dejar de atender, de leer ese paso más allá, que está en sus ensayos, porque ninguna narración habrá conquistado el derecho al silencio, la posibilidad de la muerte, que deberá enunciarse en forma negativa, es decir, crítica, en un saber de la nada de la literatura. Como si el crítico o el ensayista viniese a pronunciar, tras la muerte del autor, todavía una última palabra. Pero ninguna palabra se torna definitivamente última. Esa descripción negativa de los libros puede ser, a su vez, descripta: es la negación de la negación que hace posible todo el libro de Surghi, como descripción, como seguimiento de cada aventura, de cada “héroe”, digamos.

En otros casos de *La aventura negativa*, ese heroísmo es elevado al rango de tema, de una relación del escritor consigo mismo, tal como se manifestara en Charles Baudelaire y su imagen del artista excepcional, que usa la ciudad y la multitud para destacar una silueta que, sin embargo, nunca termina de separarse del mundo. O bien Surghi revisa la figura mixta de Walter Benjamin, las ironías de su destino, la necesidad de recurrir a circunstancias vitales para que un pensamiento tenga lugar. Pero ¿de qué se separa Benjamin si no de la filosofía, de un perfil universitario, de una salvación por la resistencia al mal y al sistema? La melancolía de su figura acaso brille entonces más a partir de su muerte, no tanto por cierto azar o cierto deseo velado en su final, sino porque empezaba allí la gran negación de su íntima negatividad, su destino universitario que es el actual, como cita perpetua para demasiadas tesis.

Otro caso, que es casi el padre fundador de la negatividad en forma de prosa, Montaigne, requiere un análisis más arqueológico. En esos orígenes de la modernidad, la posibilidad de un yo variable y a la vez siempre idéntico bastaba para convertir todos los saberes en citas y todos los libros en fragmentos. Sin embargo, más allá de su identidad indistinguible de un estilo y de una serie de experimentos o temas, Montaigne habrá heredado a todo ensayo futuro esa manía de la fragmentación, el despliegue que puede detenerse en cualquier parte, la forma del conflicto detenido. Por eso Surghi puede traerlo de nuevo a su aventura, como lo hiciera Adorno, como lo habrán de hacer todos los paladines del ensayo cuando el discurso de la ciencia se convierta en metonimia de la verdad. Montaigne, Adorno, Lukács, quizá también Barthes y Blanchot, seguirán afirmando que tal vez no exista, la verdad. Y si existiera, no se podría transmitir, pero sería una sola para cada caso.

Sólo me falta mencionar a uno de los héroes clásicos releídos por Surghi, y puede que sea el más literalmente consagrado a la negación del saber, de la literatura, de todo proyecto y de toda utilidad, me refiero a Bataille. La consigna del ensayo que aquí se le dedica, *non serviam*, pronuncia en voz más alta el adverbio que niega; después, no importa si “servir” quiere decir “escribir”, acceder a volverse un “autor”, asumir la lógica del proyecto, o simplemente “ser útil”. De alguna manera, esa literatura se vuelve imposible, aunque no, como en Blanchot, por la inminencia del silencio, que nunca llega y que no puede mirarse de frente porque no tiene rostro, no hay ahí nadie que calle, sino que su imposibilidad está antes del lenguaje, “una literatura –según escribe Surghi sobre Bataille– que tiene más rasgos en común con el llanto y con el grito que con la palabra” (p.159).

Dedicado en principio a la negatividad de unos clásicos, al heroísmo subjetivo de Montaigne a Baudelaire, a la meditación de un destino de Kierkegaard a Lukács, a la disolución de las épocas como determinantes en Benjamin y Adorno, a la invención de un más allá o un más acá de las palabras en Blanchot o en Bataille, al deseo de escribir contra el saber, dándole la espalda a los saberes, pero apoyándose en ese muro para tomar impulso, que describiría la figura de Barthes, el libro contiene aún otra aventura, en su último tercio, que simula ser un mero apéndice o un agregado acerca de “la escuela crítica rosarina”, donde lo que parece una ironía se vuelve algo serio.

Se trata de cuatro ensayos sobre las prosas ensayísticas, críticas, autorreflexivas de los contemporáneos Sergio Cueto, Juan Ritvo y Alberto Giordano, sumados al no hace tanto tiempo fallecido y lamentado, Nicolás Rosa. Si algo une a esa “escuela”, más allá de la ciudad que, como toda contingencia, no entiende de razones, sería la singularidad de cada nombre, la legítima rareza en la que insisten. De pronto, la negación de un saber de la literatura se convierte en otra negación. Porque los críticos rosarinos leen todas las negaciones clásicas del pensamiento, se alimentan de sus paradojas, pero escriben, no dejan nunca de escribir, negándose a su vez al íntimo nihilismo de sus lecturas. Esa negación de la negación es una afirmación. Lo negativo se ha vuelto una cualidad pero lo que ahora brilla es la aventura: pensar, escribir, armar una escuela de individuos, de singularidades. Por eso, porque no abandonan la afirmación de escribir, esos nombres no clásicos, adheridos al presente y a la cercanía geográfica, todavía pueden ser juzgados, es decir, apreciados.

Se trata de caracterizaciones, pero también de valoraciones estéticas de esos cuatro escritores, puesto que finalmente nos hallamos en la lengua materna; las traducciones, que tanto importan, quedaron en las bibliotecas de cada cual. Surghi procura

entonces encontrar los rasgos diferenciales de cada nombre para definir lo que no puede ser sino un estilo, incluso un tono. Más allá de las elecciones, de si se trata de especulaciones, de observaciones críticas, de meditaciones sobre el pensamiento o la literatura, hasta de diarios íntimos, el estilo se hace presente como una imagen o un ritmo. Eso que no se eligió, sin embargo, insiste. El humor nihilista de Cueto, por ejemplo, y su loca alegría de escribir sobre las cosas o los temas que se reiteran, no puede despegarse así de su fraseo, su tendencia al retruécano, su análisis de los nombres comunes, su rechazo de toda aclaración universitaria. La imagen de Ritvo, por su lado, se extiende sobre las aporías de toda interpretación, en torno al hecho improbable de que nadie lee sino su propia e íntima interrupción, dentro de una compleja sintaxis de paradojas y de tanteos que encuentran en la descripción de lo que no está en los libros, como una ciudad, todas las metáforas de la historia.

En Nicolás Rosa, y su única obra que parecería terminada, pero cuyas resonancias y recurrencias no dejan de devolver a su originaria incompletud, Surghi analiza la proclamada pulsión teórica, la cercanía delirante de la crítica que no deja de ser literaria con la poesía y la ficción. Su arte y su relativo olvido, entre los muros bibliográficos de la universidad, de alguna manera le dieron nombre a todo el libro, según puede leerse en esta cita de Rosa que Surghi destaca: “¿Qué compone y descompone esta aventura de escribir? Creo, y no podría confirmarlo –eso que va de la creencia a la certeza– que hay en el acto de escribir una serie de efectos benéficos [...] y una desalmada conspiración afectiva” (p.325).

Son conspiraciones de una sola persona, como toda práctica de la literatura, que quisieran teñir el mundo de una sentimentalidad, una manera de pensar y un modo de escribir, que se saben destinados a desaparecer o a convertirse en recuerdo, o sea una cosa y no un acto.


El último de los héroes del libro protagoniza una peripecia particular, lleva su prosa argumentativa, ingeniosa y precisa, desde la crítica y el ensayo, cultivados, defendidos en libros notables, al ejercicio del diario íntimo, aunque sin perder en ello las especulaciones literarias que ahora se ofrecen sin más, fuera de toda función representativa. Surghi puede estudiar así los diarios de Alberto Giordano pero sin perder de vista, casi aplicándoles su propia teoría, los ensayos del mismo autor sobre diarios, escrituras íntimas y autobiografías. El resultado es el círculo doblemente negativo de una supuesta responsabilidad del crítico, que niega las imposturas del saber y las impostaciones de los escritores, que ahora se niega en los detalles de una vida, en sus lecturas, sus gestos, su

incesante ironía acerca de la imposibilidad de las poses y de la necesidad de asumirlas. Giordano, el diarista, descubre que es un escritor a secas cuando renuncia a serlo, cuando el ensayo ético se quiebra y, como el espejo del niño Dionisos, refleja la multiplicidad del mundo.

La aventura concluye en esta peripecia de llegar a la primera persona, a su improvisación, como si el estado crítico hubiese requerido esa forma de una cura. El resto es convalecencia. Invertiendo el subtítulo del libro, la crítica, pasando por el tratamiento del ensayo, se vuelve literatura. Y Surgi, después de toda la filosofía europea, puede exponer un gusto por lo más cercano, una escuela sin clases, que sólo enseña a abandonar las expectativas de valoración, porque lo único que vale está en el proyecto interminable de escribir, “el único –según la cita de Giordano que cierra esta aventura– en el que podría sostenerse un deseo que vive de su incumplimiento” (p.363).

Fecha de recepción: 27 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 07 de octubre 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 nombre del mundo es selva

How Forests Think

Acerca de: Kohn, E. (2021). *Como piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Buenos Aires: Hekht.

Cómo piensan los bosques es una propuesta antropológica que busca radicalizar la escucha etnográfica llevándola más allá de los confines de lo humano. Publicado originalmente en inglés en 2013 por la Universidad de California, su traducción al castellano conoce la luz en el año 2021 en una edición conjunta que en Argentina integra la colección *Narcosis* de la editorial Hekht, y en Ecuador compone el amplio catálogo del proyecto editorial Abya Yala. La aparición de este libro es sin duda una importante contribución a lo que se ha conocido como el “giro ontológico” en la antropología al tratarse de una “especulación metafísica que intenta crear herramientas conceptuales para efectuar un giro mental radical” (p. XIV) que amplía la reflexión iniciada por figuras como Eduardo Vivieros de Castro, Philippe Descola, Donna Haraway y Bruno Latour en torno a la caducidad de la división entre Naturaleza y Cultura instituida por la Modernidad.

Con el propósito de responder a las preguntas sobre qué significa pensar con un bosque, cómo se puede lograr y cuáles son los fines que motivan esta empresa, el prólogo de la edición en castellano introduce a sus lectores en un prolífico diálogo entre el autor y el líder sapara Manari Ushigua en el que la diplomacia chamánica y las imágenes oriundas del sueño orientan la reflexión respecto de las ideas imprescindibles para enfrentar los desafíos impuestos por el “antropoceno”. La urgente necesidad de promover otra forma de pensar para salvaguardar el bienestar de la mayor parte de vivientes con quienes los humanos comparten su estancia en el planeta exige una orientación ética que incorpore las manifestaciones provenientes del pensamiento de todos los seres que componen la compleja ecología de la selva. Conscientes de la dificultad que comporta comprender y seguir tal exhortación, ambos interlocutores acuden al terreno onírico para restablecer la posibilidad de comunicación y entendimiento con formas que anteceden y superan los límites simbólicos del lenguaje humano.

Afirmar que la facultad de pensar y representar el mundo es inherente a la vida en todas sus formas es, en efecto, una audacia que sacude los principios de las ciencias humanas y naturales tanto como los fundamentos de la metafísica occidental sobre los cuales estos conocimientos se han asentado. Defender esta idea demanda un esfuerzo teórico y de abstracción sustentado sobre una sólida experiencia etnográfica entre los

Runa. El pueblo de Ávila es una comunidad en el Alto Napo (uno de los principales afluentes del río Amazonas) habitada mayoritariamente por los Runa kishiwa –hablantes en la Amazonía ecuatoriana–. Su reputación como sede de poder chamánico en la región, no sólo se deriva de su particular relación con los seres que habitan la selva, sino de su posición dentro de una larga y estratificada historia colonial. La zona, además de ser uno de los primeros enclaves de adoctrinamiento católico en el Alto Amazonas, fue la sede de una temprana rebelión contra los onerosos tributos que eran obligados a pagar por los representantes de la corona española en el siglo XVI. Según algunas fuentes coloniales, este levantamiento fue alentado por las visiones de dos chamanes que aseguraban haber recibido el mensaje de los dioses cristianos (pp. 5-6).

Las contradicciones que caracterizan a este grupo indígena de la cuenca amazónica, lo sitúan en el centro de un intrincado ecosistema que incluye la relación intensiva con depredadores que pueden hacer de ellos carne de caza, formas de vida vegetal que son reservorios alimenticios y curativos y pequeños mamíferos e insectos con los que se constituyen mutuamente. Esta íntima convivencia también incorpora mundos que el autor denomina como “demasiado humanos” y que desafían las concepciones de la antropología acerca de la alteridad radical. Este complejo enmarañado de vivientes y sus múltiples vínculos exige la expansión de la etnografía más allá de lo humano con el objetivo de desentrañar la conexión emergente entre procesos representacionales y procesos vivos. Si el encuentro con otro no-humano supone una confrontación de puntos de vista en el marco del cual se disputa la humanidad –entendida como una condición universal y una perspectiva estrictamente deíctica y autorreferencial– (Stolze Lima, 1996, pp. 21-47 y Viveiros de Castro, 1996, pp. 115-144), pensar y representar dejan de ser facultades exclusivamente humanas. ¿Qué es entonces el pensamiento y la representación?

Apoyado en la definición de signo desarrollada por el filósofo decimonónico Charles Peirce, Kohn describe la interacción de procesos semióticos entre los diversos seres que habitan la selva. La división tripartita del signo en íconos, índices y símbolos concebida por Peirce, amplía los alcances de la representación a niveles que preceden el horizonte simbólico asociado indefectiblemente con el lenguaje humano. Fecundado en suelo icónico e indicial, el símbolo germina como última etapa de una secuencia unidireccional en el que cada una de las partes supone la existencia de la otra sin que esto comprometa su irreductibilidad (p.73). Es decir, si el signo icónico imita el acontecimiento, su interpretación excluye una relación arbitraria o de continuidad con lo que es representado. El sonido análogo al salto de un chanco en un cuerpo de agua, evocado por el cazador en una conversación nocturna, prescinde de explicación y puede ser comprendida por otros entes

presentes en la escena. Por su parte, el proceso sígnico indicial es el resultado de un complejo conjunto jerárquico de relaciones entre íconos e implica proximidad con lo que es representado. El barullo provocado por la caída de un árbol señala aquello que puede suceder: el acecho de un predador, el desplome del lugar seguro. Ya la representación simbólica responde a convenciones encuadradas en sistemas de símbolos semejantes que son sostenidos por contextos sociales, políticos y culturales específicos.

Tanto el ícono, como el índice y el símbolo actúan en el presente a través de la representación de un futuro ausente. Todos suponen una ausencia. Esta constatación es lo que el antropólogo norteamericano Terrence Deacon ha denominado la “ausencia constitutiva” que no solamente se encuentra en el mundo de los artefactos y los humanos, sino que constituye un tipo de relación con aquello que no está presente espacial o temporalmente que es crucial para la biología y para cualquier tipo de sí-mismo. La semiosis simbólica, al igual que la iconicidad y la indexicalidad adquieren sentido en virtud de una ausencia y esta es “una particular manera mediada en la que un futuro ausente llega a afectar al presente. Esta es la razón por la que es apropiado considerar el *telos* – ese futuro por el que existe algo en el presente– como una modalidad causal real donde sea que haya vida” (p.52).

La existencia de otros procesos semióticos diferentes e independientes de la referencia simbólica expande la posibilidad de representación a otras formas de vida no humanas. La semiosis es entendida por el autor como una propiedad del mundo y no únicamente de la mente humana. Ratificar esta proclama exige una operación que redefine radicalmente la idea de representación restringida por el signo arbitrario del que depende el lenguaje. La fusión de éste último con la representación está en la base de la epistemología occidental y sustenta las definiciones tradicionales de cultura y sociedad como totalidades coherentes. Sin embargo, los humanos integran universos abiertos y permeables por modos semióticos no humanos. La vida es intrínsecamente semiótica y el resultado de la co-evolución de distintos seres. La selva es una red dentro de la cual proliferan hábitos derivados de una evolución conjunta que la convirtió en una compleja entidad viva que puede pensar. En este mismo sentido, los signos son vivos porque hacen parte de un proceso relacional y dinámico por medio del cual producen efectos sobre el mundo.

Expandir la facultad de pensar significa reconocer la presencia de otros egos, de otros “sí-mismos” diferentes de lo humano. La única posibilidad de participar con cierto éxito de la red de relaciones vivas que constituyen la selva es la efectiva incorporación de una práctica de reconocimiento de otros tipos de “nosotros”. Guiado por su experiencia al lado de los Runa, Kohn argumenta que la necesidad fundamental de interactuar con otros

“sí mismos”, erigida sobre el hecho ontológico de que son “sí mismos” pensantes, ha hecho del animismo un ejercicio cotidiano y difundido entre los grupos indígenas que habitan la cuenca amazónica. Al tratarse de un contexto predatorio, el animismo amazónico es decididamente pragmático en la medida en que orienta el involucramiento con “egos” que, en buena medida, se convertirán en alimento. La selva es un enmarañado complejo de relaciones asimétricas entre diversos seres.

La atención para la semiosis de otros entes es parte constitutiva de cualquier ser. En esta trama vincular, la confirmación del “ego” –del “alma” como es entendida por los Runa—, sólo es posible a través de la afirmación positiva de la existencia del “alma” de otros seres. La imposibilidad de percibir y de relacionarse con otros “egos” provoca la vulnerabilidad peligrosa que Kohn ha llamado “ceguera de alma” (p.155). Si todo lo que es vivo posee alma, es fundamental proveer cuidados a ellas. La caza exige cosificar a la presa y despojarla de su condición de persona para no incurrir en el canibalismo. La relación predatoria se convierte en el escenario privilegiado por los Runa para la reflexión sobre la naturaleza de su ser en oposición al otro. El despliegue de estrategias de comunicación que escapan a las formas semióticas simbólicas implementado por los Runa, propicia un intercambio de perspectivas contenido dentro de una estructura jerárquica que despeja la posibilidad de “deshumanización” de lo humano.

De la misma manera que la ecología de seres que habitan la selva amazónica está definida por un sistema semiótico escalonado, sus dinámicas están determinadas por formas atribuibles a sistemas no vivos. Kohn explora la posibilidad de que la emergencia y propagación fluida de patrones propios de complejos inorgánicos, inaugure una temporalidad que no responda a la cadena lineal de causa y consecuencia amenizando los efectos del tiempo histórico (p.245). Para el autor, estas “formas” son parte de un tipo de generalidad naturalizada en la selva como los flujos de agua, la disposición de los árboles y los remolinos formados por las corrientes de los ríos (p.229). La manera en que los Runas se vinculan con el tiempo involucra la agencia de no humanos, sistemas no vivos, ancestros, espíritus y blancos. En un ecosistema de egos, la posibilidad de asumir una perspectiva en primera persona está regida por la capacidad de proyección activa del futuro, fundamental para garantizar el desarrollo y la supervivencia de cualquier forma de vida.

Por su parte, el futuro está sostenido por el reino de los espíritus de la selva que, además, alberga los espectros del pasado. Este dominio está poblado por seres que no son susceptibles de ser cosificados como la carne de caza, pero tampoco integran el “nosotros” con quienes se comparten los avatares cotidianos. Conjugan la segunda

persona en el tiempo verbal y emergen gracias al compromiso sostenido de los humanos de desentrañar todos los niveles semióticos que componen la selva y la historia. Es la *sobrenaturaleza*. ¿Cómo puede el contacto con los espíritus guías y los muertos anticipar el futuro y enfrentar los efectos de la dominación de los blancos? La jerarquía de los diversos órdenes que integran la selva es la condición sobre la cual se asienta la labor diplomática de los chamanes ¿podrá su habilidad de transitar lo sobrenatural postergar la caída del cielo anunciada por el chamán Yanomami Davi Kopenawa? (2015). Quizás la respuesta se encuentre más allá de la frontera de lo humano.


Como piensan los bosques es una etnografía profundamente sensiblemente y altamente rigurosa que revela el compromiso de quien desea amplificar la escucha y devolver la mirada. Es, además, un ejercicio de especulación teórica que al igual que los signos que conforman la selva, transita por los variados terrenos del conocimiento científico y tradicional en búsqueda de respuestas que nos auxilien en el cultivo de vínculos con los demás entes que enfrentan y padecen los efectos de la catástrofe ambiental en curso.

Bibliografía

- Albert, B.; Kopenawa, D. (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Stolze Lima, T. (1996). "O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi". *Mana*, 2 (2), 21-47.
- Viveiros de Castro, E. (1996). "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". *Mana*, 2 (2), 115-144.

Fecha de recepción: 21 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 26 de octubre 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.



¡Presente! La política de la presencia, de Diana Taylor

¡Presente! The politics of presence, Diana Taylor



Acerca de Diana Taylor. (2020) *¡Presente! La política de la presencia*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Publicado originalmente en inglés durante el año 2020, como parte de la serie *Disident Acts*, de la *Duke University Press*, la traducción de *¡Presente! La política de la presencia* (2020), a cargo de Ana Stevenson, suma una nueva edición en español a la prolífica producción de la autora. En nuestra lengua podemos destacar *El archivo y el repertorio* (cuya traducción es de 2015); *Performance* (2015) y la co-edición que realiza junto con Marcela Fuentes de otro trabajo ineludible en el campo; *Estudios avanzados de performance* (2011), en donde recopila una serie de ensayos fundamentales de la materia. De hecho, Diana Taylor, junto con Richard Schechner, es hoy, sino la más importante, una de las grandes voces de la teoría de la *performance* a nivel mundial.

Profesora en el *Department of Performance Studies* de la New York University, cofundadora y directora (hasta agosto del 2020) del Instituto Hemisférico de Performance y Política, Diana Taylor no solo se ha dedicado a estudiar minuciosamente diversas manifestaciones que conforman el archivo y la memoria performática de las Américas, sino que también ha cumplido una importante labor en la difusión de un término de difícil traducción al español, dada la amplitud de formas que abarca, y que van más allá de la mera *representación* o del *arte acción*. Por *performance* podemos entender, para resumir brevemente sus diversas codificaciones, desde las presentaciones de Jesusa Rodríguez o Astrid Hadad, hasta los modos iterativos en que se construye (o se deconstruye) la raza, la nación o la sexualidad. También podemos leer como *performances* las marchas de las Madres de Plaza de Mayo y los escraches de H.I.J.O.S, hasta el gesto (meme traumático) de portar la foto del rostro de los estudiantes desaparecidos de las madres de Ayotzinapa. La *performance* sería, desde esta perspectiva, un acto de transferencia corporalizado (Taylor, 2015) que se distingue, pero también se complementa con la memoria compuesta de materiales “supuestamente más duraderos” que conforman el archivo.

Sin embargo, la *performance* también puede constituir una lente metodológica que nos permite analizar lo performático de distintos eventos, y ser, a la vez, una práctica corporal que nos habilita otros modos de generar y transmitir conocimiento. Diana Taylor pone el cuerpo en el texto, delimitando un campo de experiencias a partir de un estilo personal que, en este libro, alcanza su despliegue más explícito. Algunos de los capítulos referencian distintos encuentros del Hemi (diminutivo del Instituto Hemisférico de Performance y Política) que tuvieron lugar a lo largo de las Américas (de Montreal a Buenos Aires). En esos encuentros, la apuesta de Taylor fue saber conjurar los distintos modos de producir conocimiento, ya sea el saber producido en la academia, o el de los artistas y activistas (o “artistas”, como supo nombrarlos). El resultado es un entramado de voces heterogéneas que componen la escritura del texto.

En ese marco, podemos afirmar que Diana Taylor no solo es una académica de una profunda lucidez, sino que también acepta, como lo demuestra en el último capítulo del libro, el calificativo de una artista comprometida. Y es sobre todo una gran escritora que conoce a la perfección las convenciones del género ensayo que implican una fuerte presencia del yo en la enunciación. Si Montaigne, uno de los padres del género, asumía como condición necesaria la presencia del cuerpo en la escritura ensayística, esa suerte de preceptiva se despliega a lo largo del libro. La dimensión corporal es la que le brinda el sentido de la orientación necesario para saber reconocer con exactitud desde qué posición está enunciando. Taylor es perfectamente consciente de que oponerse a una

megacorporación, como la hoy desvanecida¹ Monsanto, no implica los mismos peligros para ella, una académica de una importante universidad de Estados Unidos, que para ciertas activistas de América Latina amenazadas permanentemente con perder la vida. Aun así, mantiene, a pesar de poner en riesgo su trabajo, el compromiso ético de no escribir una carta de disculpas dirigida a la multinacional “ofendida” (ver capítulo nueve). Otro ejemplo claro de las desigualdades geopolíticas que analiza con total honestidad intelectual lo describe al comienzo del primer capítulo. En uno de los viajes que realiza junto con estudiantes y colegas del instituto de Nueva York y en donde siguen, desde Centro América, la ruta de la migración hacia el norte, Taylor narra la siguiente situación:

En uno de los albergues, los estudiantes y los migrantes –algunos casi de la misma edad, unos pocos de los mismos países– empezaron a bailar juntos. Era difícil distinguir unos de otros. Al final de la tarde nos subimos en nuestro autobús con aire acondicionado y ellos quedaron solos frente a su peligrosa caminata hacia el norte. Todos nos sentimos asqueados por las inmensas desigualdades no solo en términos de privilegios sino también de expectativas de vida. (2020, s/n)

Taylor describe esa incomodidad, pero acompaña desde su propia corporalidad. La pregunta de la que parte y que sirve de hilo conductor es ¿cómo desde su posición puede acompañar y estar presente?, o más bien, como ella misma lo dice, ¿qué es lo que se puede hacer ante situaciones como la que acabamos de referenciar, cuando parece que no se puede hacer nada, pero no hacer nada no es una opción? ¿cómo intervenir cuando parece que no hay intervención posible? De este modo, asume como un regalo lo que ella llama su “malinchismo” (como cruzadora de culturas y lenguas) y desarrolla, así, un diálogo sostenido con activistas y artistas de diversas comunidades como una verdadera “ecología de saberes” (en términos de Boaventura de Sousa Santos, uno de los autores citados en el libro), una práctica cautelosa y atenta que, a la vez, advierte, permanentemente, sobre las amenazas del extractivismo académico. Dice Taylor: “Yo me esfuerzo por saber de manera diferente no solo cómo sobrevivir, sino cómo dejar de ser cómplice de las prácticas coloniales de conocimiento” (2020. s/n). La presencia del cuerpo, tal como dijimos, se traduce en su posición de que los distintos capítulos se van trazando como caminatas (“teoría caminante”), o más bien, como varias formas de movimiento.

El libro está compuesto por nueve capítulos y un epílogo. En el primero, que funciona a modo introductorio, anticipa que se propone reexaminar “la violencia del Estado surgida de la Conquista, de las historias de la Colonia, de las intervenciones imperialistas y del extractivismo neoliberal” (Taylor, 2020, s/n), recuperando distintas fuentes de pensadores y pensadoras críticos al colonialismo como Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo,

Enrique Dussel, Achille Mbembe o Silvia Rivera Cusicanqui. Desde estas posturas, reformula la tesis de Foucault para aclarar que deberíamos situar los inicios del capitalismo y la modernidad en la época de la conquista y colonización en los siglos XV y XVI, en vez del siglo XVIII como proponía el filósofo francés. La conquista y la colonización suponen así una intervención en la temporalidad cuyos efectos siguen presentes en la actualidad. Taylor pone el foco en la tensión y superposición de esas diversas temporalidades al advertir que "La colonización del futuro se apropia del presente y oscurece otras condiciones epistémicas, otras ontologías: la aniquilación del pasado y del presente para impedir el futuro" (Taylor, 2020, s/n). En ese contexto, la *performance* cumple un rol vital al recuperar otras memorias soterradas y al abrir espacios que permiten imaginar otros futuros y otras formas de presencia.

El segundo capítulo ocupa un lugar central dado que allí desarrolla uno de los principales aportes teóricos que se articula a lo largo del trabajo al proponer un nuevo giro a la clásica teoría de los actos de habla performativos de J. L. Austin. Si el profesor inglés había reconocido que para que el performativo fuera "feliz", o para que produjera una acción, era necesario que existieran ciertas convenciones que lo volvieran eficaz; Taylor, con su teoría de lo que llama el "animativo político", analiza cómo ciertos gestos hacen fallar ese performativo al desarticular las convenciones en que se produce. Entonces, si la eficacia del performativo depende del reconocimiento de los asistentes, el animativo sería un gesto que mina por dentro ese reconocimiento, una resistencia tácita, una forma de estar presente, pero no del todo (un *sí, pero no*), por ejemplo, la actitud del estudiante que mira por la ventana cuando el profesor da la clase, como forma de desautorización. La autora afirma que el animativo se basa más en el cuerpo que en un acto del lenguaje, funciona como una transmisión afectiva entre los cuerpos (Taylor, 2017). Este nuevo aporte, que se complementa con la teoría de los performativos, le sirve para leer e interpretar distintas acciones codificadas de este modo a lo largo del libro. El ejemplo más claro de un animativo político que da en este capítulo nos lleva a México en 1968, cuando un grupo de trabajadores del Estado hicieron fracasar la *performance* de un acto oficial para el que los había reunido Gustavo Díaz Ordaz (uno de los principales responsables de la "Matanza de Tlatelolco") al obligarlos a dejar sus oficinas para presentar lealtad al gobierno. Sin embargo, según diversos testimonios como los del historiador Paco Ignacio Taibo II y de la escritora Elena Poniatowska (entre otros que cita), en el momento de la ceremonia los funcionarios dieron la espalda al presidente y comenzaron a berrear como borregos, dando a entender que habían sido acarreados obligatoriamente hasta el acto. Ese gesto político, que Taylor se propuso interpretar, desarticuló el contexto y el consenso

necesario para que la performance del gobierno fuera eficaz. En consecuencia, como afirma, los animativos presentan una amenaza a distintos gobiernos (sobre todo si son un “mal gobierno”, como dicen los zapatistas), cuya principal meta es controlar los cuerpos con la fuerza de la ley.

Otros animativos políticos que son abordados por la autora presentan formas de resistencia frente a gobiernos genocidas (como es el caso de Guatemala) o frente a corporaciones extractivistas. En algunos casos, las resistencias se articulan para desautorizar ambos entes al mismo tiempo, ya que frecuentemente el poder extractivista y el poder represivo del Estado se presentan entrelazados en una “alianza hegemónica”, cuyo fin es institucionalizar el paradigma extractivo (Antonelli, 2009)². Estas resistencias, que adoptan un lenguaje artístico, son analizadas, por ejemplo, en los capítulos cuatro y nueve.

En el capítulo nueve, “El dilema de la decisión”, que ya mencionamos más arriba, la autora recupera desde su propia experiencia un conflicto que tuvo que enfrentar con Monsanto cuando ella junto con Jesusa Rodríguez y Jacques Sevin (miembro del grupo *The Yes Men*) decidieron *personificar* a la multinacional en dos *performances* de activismo ambiental. En 2013, durante un taller en Chiapas que dictaban con Jesusa Rodríguez, acordaron enfocar las *performances* de protestas en torno al tema del maíz transgénico, ya que Monsanto empezaba a lograr acuerdos con el poder ejecutivo y distintas instituciones estatales para introducir los organismos genéticamente modificados en México. Luego de una acción en las calles de San Cristóbal de las Casas en que personificaron a la multinacional como un personaje de traje con máscara de chancho, y que al parecer no importunó a los burócratas invisibles de la compañía, realizaron una intervención en el espacio digital que sí provocó una serie de réplicas por parte de la empresa. A partir de una estrategia que los “Yes Men” llaman de “corrección de identidad”, publicaron en una página de internet un comunicado, en tono paródico, haciéndose pasar por Monsanto y exponiendo no solo los peligros del maíz transgénico, sino también a los políticos que estaban llegando a un acuerdo con la multinacional. Como dice la autora, a diferencia del fraude, su intención no era sacar provecho ni engañar, sino revelar una verdad para provocar una conversación. El resultado no solo fue que el tema se puso en debate, sino que provocó una serie de presiones intimidatorias por parte de Monsanto, que llegó hasta generarle un conflicto en la universidad a Taylor. Este hecho demuestra cómo ciertas *performances* o modos de resistencia pueden llegar a amenazar los poderes establecidos.

La escala asimétrica que representan las disputas entre esos poderes dominantes y las resistencias se ve reflejada en la potente imagen de la *performance* de Regina José Galindo³ con la que Taylor abre el capítulo cuatro, “Hacer presencia”. En diversas ocasiones la teórica mexicana ha reivindicado el accionar de Galindo como un ejercicio paradigmático de poner el cuerpo y estar presente. La obra “Tierra” activa una relación directa con el genocidio en Guatemala, principalmente durante los años del dictador Efraín Ríos Montt, cuando miembros de poblaciones, mayoritariamente mayas, eran masacrados y enterrados en fosas comunes cavadas con retroexcavadoras. Ahora bien, la lectura de Taylor imagina otra serie de conexiones en donde la obra trasciende la historia reciente de Guatemala para articularse en un periodo de larga duración que responde al orden de lo que, con Rita Segato, podríamos llamar la “conquistualidad” (Segato, 2016, p.99). La antropóloga argentina afirma que las escenas de violencia de nuestros países latinoamericanos demuestran que en muchos territorios la conquista nunca se completó. En consecuencia, propone que el orden del discurso pautado en la colonialidad del poder de Aníbal Quijano resulta insuficiente para dar cuenta de dichos paisajes de conquista, por lo que acuña el término de conquistualidad, para hablar de una conquista continuada. Esa continuidad resulta más que evidente en el genocidio indígena perpetrado en Guatemala, al que alude la *performance* de Galindo. La interpretación de Taylor, logra conectar las diversas escenas (o escenarios) que también supo reconocer Segato, y que se traducen en distintos tipos de violencia: la fundacional de la Conquista, la perpetrada por el Estado en el siglo XX contra la población principalmente indígena, la actual violencia extractivista y la violencia paraestatal (las “nuevas formas de la guerra”, según Segato [2016]) que se ejerce, sobre todo, en los cuerpos de las mujeres. Escribe la pensadora mexicana: “La obra, claramente arraigada en la historia de Guatemala bajo Ríos Montt, trasciende los particulares para presentar la exterminación como una constante” (Taylor, 2020, s/n). Esa constante conecta las distintas temporalidades en conflicto: la temporalidad del colonialismo, del Imperialismo y de la Conquista, pero también otros modos no occidentales de suturar el tiempo. Uno de los autores citados por Taylor, Achille Mbembe, se refiere a lo que él llama el “devenir negro del mundo” como un acto depredatorio y de desposesión que interviene en el futuro y en el tiempo como dos matrices de lo posible (Mbembe, 2016, p.32). El capitalismo, según el historiador camerunés, acota las posibilidades de otros mundos al delimitar una sola línea temporal (teleológica y moderna). En la *performance* de Galindo, en cambio, como también en la obra de otros artistas que recupera Taylor (por ejemplo, el fotógrafo Daniel Hernández Salazar), confluyen distintas temporalidades que se tensionan en el *presente* como acto de resistencia: “La corporalidad de Galindo, aunque

obstinadamente material también representa el cuerpo colectivo que necesita desaparecer para que la modernidad pueda llegar. Ella está de pie, en la tierra, un impedimento al progreso, el sinónimo de muchos dirigentes latinoamericanos con la modernidad” (Taylor, 2020, s/n).

Como vemos, el enunciado *¡Presente!* es un tópico que a lo largo del libro alude, en su amplitud semántica, tanto a los actos de presencia como a los modos de articulación del tiempo. Esta recurrencia vuelve a aparecer en prácticamente todos los capítulos. Por ejemplo, en el sexto, titulado “Siempre hemos sido Queer”, la autora expone las dificultades presentadas en la intercomprensión que se dan incluso entre gente que comparte las mismas ideas progresistas. Al analizar los efectos que causó en un espectador trans una obra de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, durante un encuentro en Montreal en 2014, demuestra que muchas veces “estar presentes” en la misma sintonía no es tan fácil. Uno de los puntos que se puso en discusión en la mesa larga de debate que generó la obra giró, no solo en torno la violencia de la que son foco las personas trans, sino también alrededor de las dificultades que implica la *traducción*, sobre todo de norte a sur, y de sur a norte, pero particularmente si se ve implicada en un tono paródico o humorístico. Taylor vuelve a insistir en las temporalidades diferenciadas al afirmar que para muchas comunidades el tiempo no se dispone en una linealidad que ordena entre pasado, presente y futuro. A partir de allí, argumenta que para Jesusa Rodríguez lo *queer* no es un horizonte utópico y futuro tal como lo pensó el teórico latino y estadounidense José Esteban Muñoz⁴. Para Rodríguez, en cambio, que recupera el repertorio de muchas comunidades mesoamericanas que desafían la lógica binaria de la modernidad, lo *queer* siempre estuvo presente. La postura de Jesusa nos recuerda otros casos en el arte latinoamericano como, por ejemplo, el famoso Museo Travesti del Perú de Giuseppe Campuzano. Desde ese paratiempo, Taylor reformula el enunciado de Muñoz y afirma “siempre hemos sido queer”.

Sin embargo, creemos que en donde mejor se advierte una suerte de polaridad entre formas opuestas de habitar el tiempo que dan cuenta de distintos mundos posibles es en el capítulo tres, leído en contrapunto con el capítulo ocho (“Capital muerto”). En “Capital muerto” Taylor analiza la performance *Bom Retiro: 958 metros*, realizada en el Encuentro Hemisférico de 2013 en Sao Paulo (Brasil). Dirigida por Antonio Araujo, esta obra dispuso del espacio urbano de un barrio de Sao Paulo para escenificar la corriente frenética del capitalismo contemporáneo. La autora realiza una lectura que retoma muchos de los planteos de Guy Debord para tratar de comprender el bombardeo de imágenes que propone la puesta y estudiar lo que reconoce como “el frenesí del deseo y la desesperación del consumidor” (Taylor, 2020). La *performance* muestra el “submundo del capital muerto”,

lo desechable, lo que no es inmediatamente utilizado, pero también la fascinación por los objetos que se ofertan. Esta ambivalencia expone las dos caras de la moneda, como dice la autora, el deseo consumista y la cosificación humana. La obra puede pensarse nuevamente en relación a lo que Segato (2016) llama la actual “fase apocalíptica del capital”⁵. Taylor insiste en trazar un recorrido que vincula los orígenes del colonialismo con los del capitalismo y la esclavitud moderna. A la par que la obra evidencia un consumismo desenfrenado, vuelve explícito el lado oculto del capitalismo para los espectadores que advierten el carácter desechable de los maniqués humanos.



Imagen que retoma la autora en el capítulo “Capital Muerto”. [“Basura” Teatro de Vertigem en Bom Retiro, 958 metros. Instituto Hemisférico, Encuentro 2013, São Paulo. Fotografía: Julio Pantoja/ Hemispheric Institute]

A medida que camina, la autora despliega su lente metodológica de la performance y advierte cómo la ciudad misma se ve transmutada por la puesta:

Me impresiona experimentar físicamente algo que entiendo intelectualmente: no existen límites para la máquina asfixiante. Seguimos caminando por las calles de la ciudad, cruzando las avenidas y viendo cosas que podrían, o no, haber sido destinadas para la performance. Después de un tiempo ya no importa, creo. Es una coproducción de transformación y transmutación –Antonio Araujo, Vertigem y la ciudad de São Paulo–. Nos une el canibalismo del capitalismo. (Taylor, 2020, s/n)

Taylor comprende que de esa escenificación del capitalismo caníbal parece no haber escapatoria. No hay allí una utopía posible, es la anti-utopía, la “cacotopía”, como dice. Sin embargo, afirma que el aislamiento que sienten los espectadores durante el recorrido contrasta con la realidad de “estar juntos”. Desde ese reconocimiento, niega ser solo “capital muerto” y reclama la capacidad de acción. Esa misma negación frente a los mandatos impuestos por el capitalismo apocalíptico es figurada en el tercer capítulo: “Camino largo: el largo recorrido de los zapatistas hacia la autonomía”. Taylor estudia cómo ese animativo político (un “¡Basta ya!”), en cuanto desacuerdo inicial enunciado en los albores de 1994, se transformó en una *performance* de posibilidad sostenida. Los zapatistas, según la autora, aguardaron en silencio durante años el momento propicio para tomar las armas. Reconoce en ellos un dominio eficaz de las estrategias performáticas, tales como el uso de máscaras o la gestión de los silencios. Desde el anonimato, reclamaron un día el derecho a aparecer o, como diría Judith Butler (2009), exigieron el “derecho a tener derechos”, pero a su vez impusieron sus propias reglas de aparición, marcando así el camino hacia la autonomía. De este modo, en un contraste radical con el movimiento frenético de la *performance* que referenciamos más arriba, Taylor narra su llegada a territorio zapatista atravesada por una temporalidad estructurada a partir de la paciencia y la espera. Este capítulo diseña una pedagogía de resistencia frente a los mandatos neoliberales. Ante la sensación paralizante de no poder hacer nada, Taylor expone el sentido de colaboración zapatista. Y a la vez, indica la posibilidad de acción desde cada lugar en particular. Como bien señala hacia el final de esta parte, en relación a una conversación que tuvo con Ricardo Domínguez, no se trata de que todos tomen sus armas y vayan a Chiapas a ayudar a los zapatistas a apoderarse de México. Asumir una presencia zapatista significa saber reconocer, desde cada lugar de acción, cómo opera allí el neoliberalismo y las formas de resistencia que se le pueden oponer.

Finalmente, para cerrar esta reseña, queremos repasar brevemente la dimensión de la memoria en algunos capítulos del libro. En “Rutas tortuosas: Cuatro caminatas por Villa Grimaldi”, recompone cuatro momentos, marcados por circunstancias sociales y políticas diferentes, en los que visita el ex campo de exterminio de Chile que funcionó como centro clandestino durante la dictadura de Pinochet y que hoy es un museo de la memoria. Las preguntas que parecen articular el ensayo son: ¿cómo operan en la memoria esos espacios?, ¿a quiénes están dirigidos?, ¿qué vivencias despiertan?, y ¿cómo pensar un espacio cuya memoria tiende a ser domesticada? Taylor, en su primera visita en 2006, hace un esfuerzo por interpretar las distintas marcas del lugar, incluso cuando las huellas

se van borrando por el paso del tiempo o por las políticas institucionales. Sin embargo, allí hay algo que resiste a esa borradura y que dice ¡presente! Como nos demuestra en algunos ejemplos, el cuerpo es capaz de recordar incluso involuntariamente. Un lugar destacado ocupa la *performance* de Pedro Matta, un ex detenido y torturado en este centro clandestino que durante muchos años hizo de guía del museo. Mientras Matta revive la tortura, su voz y su cuerpo le dan vida al espacio. El cuerpo y la voz de Matta funcionan como una suerte de médium que conecta el tiempo presente con aquellos eventos que el propio Pinochet quiso hacer desaparecer de la memoria. Esta presencia contrasta con las últimas visitas realizadas por Taylor a Villa Grimaldi, especialmente en 2012, en donde advierte que la voz de Matta fue reemplazada por la voz anónima y grabada de una guía jovial que describe los eventos a medida que los visitantes ponen *play* para escucharla en sus audífonos. Ese cambio, en donde la autora reconoce una domesticación pedagógica del sitio, le da pie para reflexionar sobre los tiempos y las memorias en disputa que se juegan en este tipo de lugares. Lo que se pierde con el paso de la *performance* de Matta a la voz grabada que no experimentó la violencia es el trauma. El trauma, como dice Taylor, siempre se experimenta en tiempo presente.

Sobre el punto anterior también se detiene en el capítulo cinco, “Memes traumáticos”. Aquí reelabora la teoría de los memes de Richard Dawkins y retoma ciertos planteos en torno a los actos de transferencia traumáticos que ya había pensado en un capítulo de *El archivo y el repertorio*⁶. Con *memes* la autora se refiere a un mecanismo de reproducción de códigos culturales, estos se transmiten a partir de la repetición. Se propone analizar ¿cómo las personas alteran los memes para utilizarlos como intervención política?, y arriesga a modo de hipótesis que: “La fuerza política de los memes radica en su habilidad para ser adoptados, repetidos, para circular ideas, interrumpir el discurso gubernamental (como un animativo, por ejemplo) y de reproducirse sin control, encontrando ‘agentes’ e ‘incubadoras’ que continúen a diseminarlos” (Taylor, 2020, s/n). Desde ese marco elabora su tesis en torno a los “memes traumáticos”, entre los que reconoce, por ejemplo, el acto de portar la fotografía de los desaparecidos por el Estado, o el de anudarse un pañuelo blanco en la cabeza, como lo hacen las Madres de Plaza de Mayo. Taylor analiza cómo migran a las distintas formas de protestas y son reutilizadas como una *performance* duracional y globalizada. Entre las repeticiones destaca las de las madres de los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, dentro de otras estrategias meméticas que logra rastrear. Para la teórica mexicana, estos memes traumáticos iluminan el mapa, marcan una continuidad de prácticas criminales y “hacen

visible no solo la trayectoria de la necropolítica, sino también la fuerte trayectoria de la necrorresistencia” (Taylor, 2020, s/n).

A lo largo de los capítulos que componen el libro, Diana Taylor examina situaciones y performances, tanto artísticas como políticas, que se traducen en actos de presencia y compañía entre los cuerpos. Una palabra que queda resonando hacia el final del ensayo y sobre la que vuelve en el epílogo es la de “empatía”. Si Segato (2016) supo reconocer lo que ella llama las “pedagogías de la crueldad” como un entrenamiento en la falta de empatía y en la naturalización de las escenas de violencia, Taylor recupera gestos que van en sentido diametralmente opuesto. En uno de los capítulos referencia la polémica que se desató cuando Melania Trump fue a visitar un centro en donde mantenían detenidos a los niños migrantes separados de sus familias (por las políticas del gobierno) vestida con una chaqueta que en la parte dorsal portaba la consigna “*I really don't care. Do U?*”. Hacia el final, vuelve a enfocarse en ese cinismo indiferente de la ex primera dama para contraponerlo con “Las Patronas”, un grupo de mujeres mexicanas que viven cerca de las vías del tren que va hacia el norte y que, por iniciativa propia, estiran la mano para acercar agua y bolsones de comida a los migrantes hambrientos que viajan en el techo de “La Bestia”. Ese acto empático es una forma de decir ¡Presente! Ese gesto representa, según la autora, una potencia del cuerpo, una afirmación de la vida. También Edward Said, al final de *Cultura e imperialismo*, insiste, de modo similar, en la necesidad de trazar una trama de relaciones vitales:

...sobrevivir supone establecer conexiones entre las cosas: en frase de Eliot, no se puede privar a la realidad de “los otros ecos (que) habitan el jardín”. Es mucho más satisfactorio, y más difícil, pensar con simpatía, en concreto y en contrapunto acerca de los otros, y no hacerlo únicamente sobre “nosotros”. (Said, 2016, p.515)

Siempre nos pareció significativo que Said cerrara su ensayo con una interpelación contrapuntística de apertura hacia el otro, de la misma forma que lo hiciera otro de sus pensadores más estudiados como Fanon (2011) en *Piel negra, máscaras blancas*. Hacia el final de ese gran libro, el autor de Martinica apuesta a que “los hombres pueden crear las condiciones de existencia ideales de un mundo humano” (p.190); y se pregunta, con una fuerza que persiste hasta nuestros días: “¿Por qué no simplemente tocar al otro, sentir, al otro, revelarme al otro?” (p.190). Luego del giro posthumanista y de las discusiones en torno al Antropoceno podemos, quizás, discutir cierto tono de un mundo demasiado humano como el que imaginaba Fanon. Pero ese gesto final de “sentir al otro” como acto de compromiso puede resumir un mandato ético para articular las formas de empatía que

menciona Taylor hacia el final. Esa empatía traza las conexiones que nos ayudan a percibir los “otros ecos del jardín” a los que se refería Said. Hoy que los vínculos en los tiempos pandémicos de la *no presencialidad* parecen más amenazados que nunca, cuando los flujos algorítmicos tienden a mediar la interacción y a controlar la circulación de los afectos entre los cuerpos; este libro nos propone y nos incita a imaginar otras formas de estar presentes. Aun cuando parece que no se puede hacer nada, pero no hacer nada, como afirma la autora, no es una opción posible.

Bibliografía

- Antonelli, M. (2009). Minería transnacional y dispositivos de intervención en la cultura: la gestión del paradigma hegemónico de la “minería responsable y desarrollo sustentable”. En Svampa, M. y Antonelli, M. (eds.). *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales* (pp. 51-101) Editorial Biblos: Buenos Aires.
- Butler, J. y Spivak, G. C. (2009). *¿Quién le canta al Estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Paidós: Buenos Aires.
- Fanon, F. (2011). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal: Madrid.
- Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra*. Futuro Anterior Ediciones: Barcelona.
- Said, E. (2016). *Cultura e imperialismo*. Anagrama: Barcelona.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficante de Sueños: Madrid.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado: Santiago de Chile.
- Taylor, D. (2017). ¡Presente! La política de la presencia. En *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*. 8 (12), 11-34. Recuperado de: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2550>
- Taylor, D. (2020). *¡Presente! La política de la presencia*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. (Edición digital). Recuperado de: <https://www.librospatagonia.com/reader/presente-la-politica-de-la-presencia>

Referencias

¹ Como se sabe, Monsanto fue adquirida por la alemana Bayer. Ante esta aparente desaparición valdría la pena preguntarse si pueden las megacorporaciones, como diría Marx, desvanecerse en el aire.

² Vale la pena aclarar que el poder del Estado, en este caso, no solo se despliega con fines represivos, aunque en gobiernos como el de Guatemala durante la dictadura, como es el caso que analiza Taylor, esta faceta resulte más evidente. En los análisis de Antonelli, los despliegues de poder del Estado adquieren una fuerte dimensión subjetivante a la hora de instalar un imaginario y una narrativa extractivista. Dice la autora: “Llamo alianza hegemónica al dispositivo que enlaza las relaciones del capital transnacional, en redes de operadores y mediadores, con el Estado,

incluyendo en este último las diferentes instituciones que lo conforman y por medio de las cuales se institucionaliza el paradigma extractivo. Con este alcance, defino más bien un funcionamiento: la *performatividad instituyente y subjetivante* que no solo legaliza, legitima y autoriza ese paradigma, sino que produce retóricas de anudamiento e intersubjetividades aún enlazadas al Estado técnico-administrativo (Lewkovicz, 2004)". (Antonelli, 2009, p. 55)

³ Nos referimos a la obra "Tierra" de 2013 en la que la artista permanece de pie mientras una retroexcavadora cava una fosa alrededor de ella. Para un registro de esa performance y una entrevista a la artista se puede consultar el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=mlteAI2P_98


⁴ Como dice Muñoz, citado por Taylor: "nunca hemos sido queer, sin embargo, el ser queer existe para nosotros como una idealidad que puede destilarse del pasado y ser usada para imaginar un futuro" (Taylor, 2020, s/n).

⁵ En virtud es este vínculo que evidenciamos entre los desarrollos de Segato y los apuntes de Taylor en su lectura de la performance, nos llamó particularmente la atención cómo ambas autoras ponen el foco en la constante violencia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres. Dice Taylor: "Duele ver a las mujeres tiradas, rotas, deshechas por la continua violencia de la cosificación. Si solo fueran cosas... pienso..." (Taylor, 2020, s/n).

⁶ Ver Taylor (2015). Capítulo VI: "Usted está aquí": H.I.J.O.S y el ADN de la performance. En *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile.

Fecha de recepción: 08 de Octubre de 2021

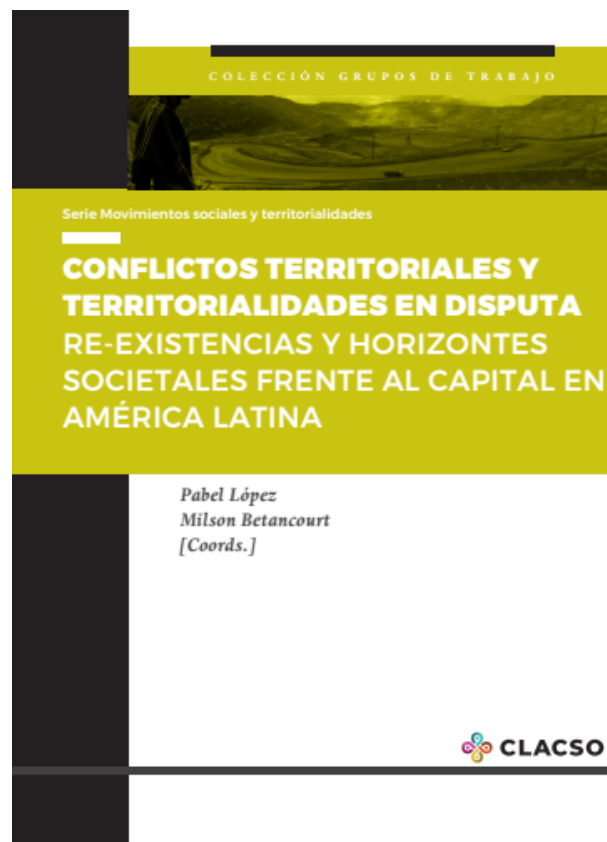
Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2021

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.



Conflictos territoriales y territorialidades en disputa: re-existencias y horizontes sociales frente al capital en América Latina

Territorial conflicts and territorialities in dispute: re-existences and social horizons against capital in Latin America



Acerca de Porto-Gonçalves, C. W.... [Et Al.]. (2021). López. P; Betancourt, M. S. (Coords.). 1a Ed. Ciudad Autónoma De Buenos Aires: CLACSO. Libro Digital. Archivo Digital: descarga y online ISBN 978-987-722-901-1

Las diversas configuraciones extractivas de la mano de la expansión de la frontera de los *commodities* y del capitalismo neoliberal, que presionan los territorios en América Latina e impulsan los conflictos sociales; así como el despliegue de las luchas de los movimientos sociales frente a las asimetrías de la dominación y en defensa de otras

formas de existir que se transforman en estrategias continuas de resistir, son algunas de las problematizaciones transversales que nos brinda el Grupo de Trabajo (GT) *Territorialidades en disputa* a lo largo de dieciséis artículos coordinados por Pabel López y Milson Betancourt Santiago.

Los artículos se agrupan según tres partes que dan cuenta de las siguientes dimensiones de reflexión y discusión: 1) el re-pensar teórica y epistemológicamente el territorio y sus pulsiones, 2) la disputa de territorialidades – experiencias concretas en América Latina y 3) las miradas geopolíticas sobre y desde la región. Sin la intención, pero corriendo el riesgo de no dar cuenta de la propia fuerza, profundidad y singularidad de cada aporte –como mencionan los coordinadores–, presentamos esta reseña poniendo el énfasis en cada uno de los tópicos e identificando su perspectiva de abordaje.

La primera parte del libro agrupa los textos que discuten sobre la territorialidad desde una perspectiva crítica, con problematizaciones de carácter teórico-epistemológico. En el capítulo de Carlos Walter Porto-Gonçalves, “De Utopias e de topoi: espaço e poder em questão (perspectivas desde algumas experiências de lutas sociais na América Latina/Abya Yala)”, se desarrollan sesenta y cinco tesis que dan cuenta de la elipsis de la relación espacio-poder en la tradición del pensamiento occidental. Acompañan a las reflexiones críticas del modelo civilizatorio una alternativa dialógica desde las experiencias de distintos grupos, estratos sociales, etnias y pueblos del Abya Yala, con el discurso teórico político marxista y las tradiciones libertarias de Europa, posicionadas como pensamiento/acción crítica *desde abajo*. La experiencia de los desaparecidos *soviets* proporcionó una resistencia de movimientos antisistémicos, emancipatorios, revolucionarios o insurgentes, a los modos modernos de dominación global. Es relevante para este trabajo la reflexión en torno a *utopía* y *topoi* a partir del *giro espacial*. Se propone que, en las comunas, contra los estados territoriales, es donde veremos la concepción de otras relaciones entre otras configuraciones territoriales.

El concepto de *Antropoceno*, que refiere a una nueva era en la que el ser humano es el poder transformador a escala global y geológica, es incluido en el alarmante análisis de Maristella Svampa en “El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. Lecturas globales desde el Sur” como un concepto-diagnóstico. La autora sitúa la representación de *umbral* crítico en problemáticas mundiales como el calentamiento global y la pérdida de biodiversidad; cuestiona las estrategias de desarrollo dominante y el paradigma cultural de la modernidad ligado a la expansión de la frontera de los *commodities* en la periferia, y desarrolla los factores del *giro antropocénico* como los avances del neoextractivismo. Explora otras vías, diferentes narrativas y sus consecuencias en clave

geopolítica, mientras analiza los enfoques relacionales del binomio sociedad/naturaleza incorporados a las luchas sociales y las alternativas civilizatorias que proponen las perspectivas indianistas, ecofeminista y la de los feminismos populares en América Latina.

Valter do Carmo Cruz en “O território como palavra-chave: uma abordagem territorial da geograficidade” aporta la palabra clave *territorio* desde un enfoque geográfico, pero también semántico, abrevando en su historicidad y campo de problematización. Se trata de un concepto que comprende diferentes dominios discursivos y políticos, haciéndose necesario entender su rol ontológico y epistemológico desde la centralidad ideológica de los discursos académicos, y desde la centralidad empírica mediante controversias, prácticas, políticas, conflictos, disputas, etc., de una pluralidad de agentes y medidas de acción que proyectan antagonismos y conflictividad social. El autor nos brinda claves metodológicas para la construcción de un enfoque territorial de la geografía, mediante un proceso integrado en las categorías del territorio y desterritorialización en un *giro espacial* y, con este análisis, converge ineludiblemente en el *giro territorial*; en una *multiescalaridad* espacial y temporal según los distintos sistemas de estratificación y clasificación social.

Paola Bolados García, en “Una ecología política desde los territorios: resistencias frente al extractivismo y producción de conocimiento alternativo en Chile”, incorpora en la casuística el análisis de las resistencias frente al extractivismo y producción de conocimientos alternativos en el país trasandino, contradiciendo el modelo de desarrollo sustentado en una economía exportadora que sobreexplota los bienes naturales y estimula su circulación en los mercados internacionales. La legitimación de los discursos de crecimiento económico y sustentabilidad ambiental invisibilizan y silencian daños ambientales bajo el concepto de *zonas sacrificables*, ratificados por políticas estatales y empresariales que buscan el licenciamiento en los territorios para proyectos y expansiones extractivistas. Distintas comunidades y organizaciones de mujeres resisten a configurarse como *zonas de sacrificio* promulgando el derecho a la re-existencia.

En la contribución de Milson Betancourt Santiago, “Colonialidad territorial, relaciones sociedades-naturaleza y violencias a escala global-local: desafíos para la paz territorial en Colombia (y el mundo)”, el autor efectúa un barrido integral sobre los conflictos sociales, ambientales y las violencias múltiples que afectan por completo a los territorios. Para ello, parte del concepto y metodología de la colonialidad territorial y de las relaciones sociedad(es)-naturaleza, considerando ampliamente las violencias múltiples, y desarrolla cuatro tesis que analiza desde diferentes ámbitos. El autor, en principio, escribe acerca de lo ocurrido en Latinoamérica, pero hace mayor énfasis en los procesos

territoriales de Colombia, centrándose en el Acuerdo de Paz Territorial, como el convenio que justifica la violencia hacia las comunidades. Por último, advierte que es posible construir la paz territorial desde abajo.

En “La cara neo-extractivista de la crisis socioambiental en Sudamérica: acentuación del despojo, disputa de territorialidades y horizontes alternativos”, Pabel C. López F. expone un abordaje de la actual multicrisis global en su dimensión socioecológica y desde una perspectiva regional sudamericana hacia lo que provoca actualmente la fase de exacerbación neoextractivista, la suma de conflictos socioambientales y la respuesta frente a estos de los movimientos socioterritoriales. A su vez, destaca la posibilidad de horizontes alternativos y propuestas post-extractivistas como salida de la actual crisis civilizatoria.

A partir de su experiencia de diálogo y participación, en “Mujeres indígenas y campesinas en defensa de la tierra-territorio. Resistencias y r-existencias desde mundos en relación”, Carmela Cariño Trujillo comparte sus reflexiones sobre algunos procesos en defensa de la tierra-territorio en México, donde fue posible su acercamiento con defensoras del territorio. La colonización europea trajo la mercantilización de la tierra, denominada por la autora como imposición de un sistema moderno colonial de género. Las mujeres despojadas de su humanidad y de su derecho a la tierra, generaron años de lucha y resistencia, junto a sus pueblos. Por consiguiente, la autora refiere a la participación de las mujeres comuneras, sus modos y formas de participación, las que se arraigan en ontologías relacionales o en espiral, y desde donde impulsan resistencias para desafiar el modelo extractivista, capitalista, neoliberal, racista y patriarcal.

Seis artículos del libro se agrupan en la segunda parte que presenta trabajos que problematizan experiencias puntuales relacionadas a movimientos sociales y/o conflictos territoriales en diversas geografías. Aquí se ubica la colaboración de Marielle Palau, “Territorios en disputa: agronegocios vs. agricultura campesina”, que expone los conflictos ocasionados por el extractivismo, a partir del modelo de los agronegocios. Sostenido con el apoyo y complicidad de los gobiernos, bajo el mito del progreso, la autora afirma que dicho modelo tiene objetivos múltiples: el control de la alimentación global, la destrucción de la agricultura campesina, la apropiación de territorios, la privatización y criminalización de la tenencia de las semillas y el control de los saberes del pueblo. Además, brinda una mirada general sobre otras alternativas de re-existencia desde los pueblos al modelo desarrollista como las prácticas del *Buen Vivir*.

El aporte de Leonardo Tamburini, “Territorio, libre determinación y autonomía indígena en el TIPNIS”, nos sitúa, como lo adelanta el título, en el TIPNIS¹ en tanto territorio en disputa entre las comunidades y el Estado, cuyo objetivo geopolítico es

controlar las tierras bajas mediante una carretera que lo atravesaría. El autor propone dos categorías de análisis: *territorios en disputa* y *territorio cultural*, sobre las realidades socioculturales atravesadas por situaciones de abuso y reducción desde la cultura dominante, enfrentadas por grandes movimientos de resistencia. Se proyecta romper las territorialidades del TIPNIS, transformando esas relaciones de poder.

Zacate Grande (península del Golfo de Fonseca, al sur de Honduras) es territorio en disputa desde hace cuatro décadas, según expresa Beth Geglia en “Ciudadanía en disputa: ciudades privadas, resistencia, y construcción territorial en el sur de Honduras”, debido al proceso de despojo, por parte de familias oligarcas avaladas por el Estado, contra pescadores y pequeños agricultores permanentes en la zona. Se pretende crear Zonas Especiales de Desarrollo y Empleo (ZEDE), o modelos territoriales de autonomías empresariales que desacople el supuesto monopolio del Estado-nación, sobre la soberanía para construir jurisdicciones privadas en el mundo, estableciendo gobiernos propios. Las organizaciones de resistencia contra la ZEDE representan trayectorias de lucha por el derecho al consentimiento previo e informado, y la autodeterminación sobre el territorio, asumiendo estrategias cotidianas de supervivencia, y proponiendo otras construcciones ciudadanas.

Alejandro R. Maldonado y César. P. Guarda, en “Zonas costeras en disputa. Tensiones y conflictos socioterritoriales en el seno de Reloncaví, Chile”, exponen el conflicto que se despliega en ese territorio disputado por el cruce de dos racionalidades opuestas, una de base tradicional comunitaria (pescadores artesanales), y la otra, de tipo marítima industrial, asociada a la acuicultura. Los autores destacan algunas tensiones socioterritoriales generadas por la intensificación de actividades marítimas en ese litoral; tensiones que son presentadas mediante cuatro dimensiones: derecho de uso del borde costero, acuicultura, sobre-explotación pesquera y residuos domiciliarios e industriales, fenómenos que darán cuenta de la crisis ambiental y territorial. La territorialidad –las relaciones de poder en el territorio– es vinculada a la delimitación y el establecimiento del control sobre territorios que desarrollan prácticas sociales de características únicas (pesca practicada por mujeres, oficios y saberes). Frente al riesgo latente que involucra convertir al litoral de Reloncaví en una zona de sacrificio ambiental, los autores piensan en medidas precautorias entre las dos racionalidades, promoviendo un diálogo de saberes.

Juan Wahren, en “Territorialidades en disputa: movimientos sociales, autogestión y recursos naturales. El caso de la UTD de Gral. Mosconi (Salta, Argentina)”, aborda la disputa del grupo de la Unión de Trabajadores Desocupados (UTD) con las empresas agropecuarias y petroleras, y reflexiona sobre los conflictos vinculados a usos y sentidos

que los actores sociales asignan a los recursos naturales y al territorio, analizando el abordaje de los movimientos sociales en Latinoamérica. El autor indica que un territorio está en disputa cuando un movimiento entra en conflicto con otro que también disputa ese territorio (el Estado y/o empresas multinacionales). Propone, entonces, respecto a los movimientos, la denominación de *territorios insurgentes* como alternativa a la territorialidad hegemónica.

Leandro Bonecini de Almeida, en “El Gobierno Territorial Autónomo de la Nación Wampis”, nos traslada a la nación Wampis y a las sendas de la conformación del estatuto del gobierno indígena que surge en la Amazonía peruana, para conocer las razones y transformaciones espacio-temporales que resultan de ser Wampis. Su otredad es fundamental en la integridad territorial con la reinención de sus prácticas y resistencia a la violencia inherente al desarrollo económico-capitalista. El autor destaca el conflicto entre la geografía wampi de espacios integrados², y la lógica moderna de dispersión territorial, propia de la conformación espacial del territorio nacional, aunque esta se reconoce como ámbito estratégico de negociación.

Finalmente, un tercer grupo de textos aborda las reflexiones y discusiones sobre la territorialidad desde una perspectiva geopolítica en la región. En “La colonialidad de la minería del litio sobre los salares altoandinos: conflictos socioambientales para la electromovilidad “verde” del norte global”, Bárbara Jerez Henríquez pone en cuestión la “Economía Verde”. Con análisis, realizados desde la Ecología Política y las corrientes decoloniales, propone una revisión de la conflictividad e impactos ecoterritoriales y geopolíticos, identificando los esquemas normativos y empresariales involucrados. Al ser este mineral uno de los elementos clave de la reconversión tecnológica para disminuir las emisiones de carbono del Norte Global se justifican los fuertes daños socioambientales que continúan sometiéndolo al Sur Global. La autora demuestra las inconsistencias en los metabolismos de apropiación-producción-consumo de la economía verde, cuya trama produce una nueva ola de despojos, degradaciones socioecológicas y etnocidios.

Alessandro Peregalli, en “Más allá de la geopolítica: una trayectoria logística de la IIRSA”, introduce el análisis sobre la Integración de la Infraestructura Regional Sudamericana (IIRSA), que representa un tercer nivel de reforma política comercial, y también la tercera fase de la nueva penetración estadounidense en la región³. El capítulo recorre temporalmente el origen de la trayectoria logística hasta la actualidad, vigente en los doce países de América del Sur. Este recorrido identifica elementos generales para encuadrar el desarrollo de la IIRSA dentro del panorama geopolítico de la región sudamericana, y para detectar más de cerca las formas de articulación de extracción, logística y finanzas en su construcción.


El libro concluye con “Crimen organizado, economías ilícitas y geografías de la criminalidad: otras claves para pensar el extractivismo del siglo XXI en América Latina”, un análisis de Emiliano Terán Mantovani sobre la expansión y transnacionalización del crimen organizado en América Latina, pensado como una *clara expresión de la política del extractivismo en este siglo*. El crimen organizado y su relación con los procesos extractivos y el mercado de *commodities* implican reconocer el rol de los delitos graves, fundamental en la economía política del capitalismo. Se exhibe en este aporte un análisis distanciado del enfoque criminalista para demostrar que, desde la *economía política de la criminalidad* y los enfoques de la ecología política, estas organizaciones criminalistas, inciden en las formas de poder y gobernanza. La inmersión de grupos criminales en las economías ilegales de extracción de *recursos naturales*, dan cuenta de ello mediante violentos procesos, que destacan la complicidad de los Estados, por acción u omisión.

Referencias

- ¹ Terra Indígena Parque Nacional Isiboro Secure.
- ² Iña Wampisti Nunke.
- ³ Después de las fases de liberalización comercial y de coordinación militar.

Fecha de recepción: 18 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 20 de noviembre 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.

