


# UNA HISTORIA DENTRO DE UNA HISTORIA, DENTRO DE UNA HISTORIA, DENTRO DE UNA HISTORIA...

Elvira Dyangani Ose

Traducido por Bernarda Troccoli

La versión original de este ensayo, «A Story Within a Story, Within a Story, Within a Story...» fue publicada en 2015 por Art & Theory Publishing, en el *Catálogo de la octava edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Gotemburgo* (GIBCA), curada por Elvira Dyangani Ose. Agradecemos profundamente a la autora y a la Göteborg International Biennial for Contemporary Art, que comisionó el ensayo, por permitirnos traducir este trabajo.

Elvira Dyangani Ose , directora del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) desde el 2021. Correo electrónico: [edyanganiose@macba.cat](mailto:edyanganiose@macba.cat)

• Ph. D. (c) en Historia del Arte y Estudios Visuales en Cornell University, Nueva York.

**Si la apertura y la indeterminación son posibilidades reales para la producción de la historia, ¿cómo es entonces que la historia crea a sus sujetos? Si la búsqueda de la verdad histórica conduce a la ambigüedad, ¿entonces por qué simplemente no inventamos el pasado de acuerdo con nuestra propia conveniencia? Y si alguien lo hiciera, ¿quién o qué sería el sujeto colectivo de la historia? Si se tuviera la oportunidad de ser ese narrador de la historia, ¿cómo hacer relevantes las memorias colectivas, los relatos personales, los mundos interiores, las historias y los protagonistas situados en los márgenes de la historia? Es más, ¿esta reconstrucción del pasado desafiaría a la historiografía actual; a sus métodos de inclusión y omisión?¹**

*Esta es una historia dentro de una historia, tan resbaladiza en los bordes que uno se pregunta cuándo y dónde comenzó y si alguna vez terminará.*

Michel-Rolph Trouillot²

## Una historia

*No basta con escribir un himno revolucionario para participar en la revolución africana; es necesario actuar en la revolución con el pueblo... con el pueblo, y los himnos vendrán por sí solos.*

*Para ejercer acción auténtica, es necesario ser uno mismo una parte viva de África y de su pensamiento, un elemento en esa energía popular que está totalmente movilizada para la Liberación, el progreso y la felicidad de África. No hay lugar fuera de este único combate ni para el artista ni para el intelectual que no esté personalmente comprometido y totalmente movilizado con el pueblo en la gran lucha de África y de la humanidad que sufre.*

Sékou Touré³

- 
- 1 Respetando la versión original del texto, hemos mantenido el sistema de citación con notas al pie. (*Nota de las editoras*)
  - 2 Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History* (Boston: Beacon Press, 2007), p. 1.
  - 3 Sékou Touré, «The Political Leader Considered as the Representative of a Culture», *Présence Africaine: Second Congress of Negro Writers and Artists* (Roma, marzo 26 – abril 1, 1959), 24–25 (1959), p. 120.
- 

**Fecha de envío:** 21/08/2025

**Fecha de aceptación:** 01/09/2025

**DOI:** <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.4111>

**Cómo citar:** Dyangani, E. (2025). Una historia dentro de una historia, dentro de una historia... En *post(s)*, volumen 12 (pp. 216-227). USFQ PRESS.



## Una historia dentro de una historia...

Imagina la historia como una *obra abierta*. Una red de interrelaciones ilimitadas donde la incertidumbre es una característica positiva. Imagina su apertura, su carácter incompleto. Imagina la historia como una *obra en movimiento*, mostrando una intensa movilidad y una capacidad caleidoscópica para presentarse a sí misma ante sus consumidores en aspectos constantemente renovados.<sup>4</sup> Si, al indagar sobre el significado de la historia, se siguiera la noción de Umberto Eco de la *obra abierta*, la historia estaría destinada a validar un principio poético, una serie de actos de libertad consciente.

En 1962, Umberto Eco acuñó el término *obra abierta* para describir la estética inherente en el trabajo de compositores como Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio y Henri Pousseur; las esculturas cinéticas de Alexander Calder; y la literatura de Stéphane Mallarmé. La conexión entre estas prácticas reside en el hecho de que los autores han organizado su obra de tal manera que el público —o el intérprete, en el caso de una composición musical— no está expuesto a un único orden definitivo, sino a una infinidad de posibilidades. En resumen, el público está expuesto a una obra «inacabada», y está invitado a completarla. La *obra abierta*, como señala Eco, tiene un halo de infinitud, siempre abierta y siempre prometedora de percepciones futuras. Cambia radicalmente la naturaleza de la relación entre el/la autor/a y su público, exigiendo de este último un mayor grado de colaboración y conciencia a lo largo del proceso creativo.

Entonces, si se imaginara la historia como una *obra abierta*, ¿quién sería el autor y quién su audiencia? De hecho, ¿sería siquiera necesaria esa distinción? Si se considerara la historia como una *obra en movimiento*, se nos pediría abrazar la posibilidad de que fuera incompleta, frente a la creencia habitual sobre la certeza y objetividad de la historia. Podría argumentarse, en efecto, que la escritura de la historia no siempre obedece a los hechos, ya que está afectada por los sistemas sociales de poder propios del tiempo y el lugar de una experiencia particular. Michel-Rolph Trouillot llama a esta ambigüedad de la historia «dos caras de la historicidad».<sup>5</sup> En otras palabras, para Trouillot, la historia representa:

tanto los hechos del asunto como la narrativa de esos hechos, tanto «lo que ocurrió» y «lo que se dice que ha ocurrido». El primer significado pone el énfasis en el proceso sociohistórico; el segundo, en nuestro conocimiento de ese proceso o en una historia sobre ese proceso.<sup>6</sup>

Sabiendo que, ocasionalmente, la historiografía reduce «lo que ocurrió» a «eso que se dice que ocurrió», abriendo la narrativa de los hechos a la especulación, ¿por qué habría de parecer tan arduo aceptar la incertidumbre como una categoría desde la cual enfrentar la escritura de la historia? Y, por otro lado, ¿por qué hemos aceptado como verdad la engañosa compilación de evidencias historiográficas, moldeadas por ideologías y sistemas de poder, que no siempre se traducen en una verdad histórica? Esta crítica no es nueva. Mientras la filosofía ha intentado

4 Aquí utilizo algunas de las características de la noción de *Opera Aperta* de Umberto Eco, quien hace referencias a ambas: «obra abierta» y «obra en movimiento», de manera intercambiable. Véase más en Umberto Eco, *La obra abierta* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989). También reproducida en el *Catálogo de GIBCA*, en las páginas 54-78.

5 Aquí se ha traducido el concepto original que plantea Michel-Rolph Trouillot en inglés «two-sided historicity». (Nota de la traducción)

6 Trouillot, *Silencing the Past*, p. 2.

durante siglos explorar las distintas ideas detrás del progreso y el significado de la historia, esenciales en la formación ontológica de la humanidad, la teoría poscolonial se ha planteado como objetivo deconstruir y reescribir las certezas occidentales respecto a sus significados.

Susan Buck-Morss, por ejemplo, cuestiona los significados y las políticas de la escritura de la historia en su obra seminal *Hegel, Haití y la historia universal*, y observa cómo historiadores como Paul Gilroy «reconoce(n) no solo la contingencia de los acontecimientos históricos, sino también la indeterminación de las categorías históricas mediante las cuales los comprendemos». Buck-Morss continúa:

Las experiencias colectivas de seres humanos concretos y particulares quedan fuera de las categorías identificadoras de «nación», «raza» y «civilización», que solo capturan un aspecto parcial de su existencia, ya que transitan a través de binarismos culturales, entrando y saliendo de marcos conceptuales y, en el proceso, creando nuevos.

En su obra pionera *The Black Atlantic*, Gilroy logra desafiar esas categorías opresivas con la noción de *hibridez*, pero aun así permanece atrapado en la forma cultural y el carácter metafórico del término. En cambio, Susan Buck-Morss propone la *porosidad* como paraguas conceptual tanto como paradigma semántico. La *porosidad* parece más apropiada para la producción de la narrativa de una experiencia colectiva, ya que busca representar las particularidades de determinados colectivos involucrados en dicha narrativa, reconociendo sus respectivas historias y valorando las experiencias y valores que todos comparten.

Si la apertura y la indeterminación son posibilidades reales para la producción de la historia, ¿cómo es entonces que la historia *hace* a sus sujetos? Si la búsqueda de la verdad histórica conduce a una «vertiginosa ambigüedad, [y] si el tiempo no es más que indeterminación y flujo», como afirma Susan Buck-Morss, entonces ¿por qué no simplemente inventamos el pasado según nuestra propia conveniencia?<sup>7</sup> Y si alguien decidiera hacerlo, ¿quién o qué sería el sujeto colectivo de la historia? Si se tuviera la oportunidad de ser ese narrador de la historia, ¿cómo volver relevantes las memorias colectivas, las narrativas personales, los mundos interiores, las historias y los protagonistas que se encuentran en los márgenes de la historia? Además, ¿desafiaría esta reconstrucción del pasado a la historiografía actual; a sus métodos de inclusión y omisión? Por último, ¿qué podría aportar tal intento a los procesos futuros de construcción histórica?

Trouillot observa esta posibilidad y afirma que, junto a los historiadores profesionales, existen otros participantes en la producción de la historia que, aunque quizás no desestabilicen los sistemas de poder, añaden complejidad a su producción. Trouillot insiste en que han existido, y aún existen, episodios silenciados donde solo los no historiadores pueden surgir como actores y narradores de la historia. El aspecto potencialmente participativo de la creación histórica tiene, en la reinterpretación de la poética de Eco, una oportunidad invaluable, aunque sea solo en términos estéticos. En consecuencia, no se puede dejar de plantear la pregunta inevitable sobre cómo tal apertura, tal indeterminación, puede adquirir dimensiones colectivas y políticas.

La noción de *Porosidad* de Buck-Morss nos provee de la reintegración del sentido de pluralidad en la narración de la experiencia colectiva. Sin embargo, una narrativa «porosa» sigue estando limitada al tiempo y lugar de dicha experiencia particular. La noción de *opacidad* de Édouard Glissant, por otro lado, incorpora una nueva característica a la narrativa de la experiencia colectiva, para

7 Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti, and Universal History* (Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2009), p. 139.

superar la limitación que suponen los marcos culturales dominantes mencionados anteriormente. Porque la *opacidad* incorpora de hecho la heterogeneidad, la incertidumbre y el cambio.

El derecho a la *opacidad* lleva más lejos nuestro derecho a la diferencia, más allá de las limitaciones de una singularidad confinada. Como señala Glissant, no estamos limitados a un tiempo y lugar de manera definitiva; podemos cambiar, junto con el otro, sin dejar de ser nosotros mismos; no somos uno, somos múltiples.<sup>8</sup> La *opacidad* se refiere a la posibilidad que tiene cada individuo de ser plural y mutable. En ese sentido, somos, de una forma u otra, islas en un «mundo que lo abarca todo», un meta-archipiélago sin centro ni fronteras.<sup>9</sup> Esa personalidad rítmica tiene su origen en la estética del *chaos-monde*; una estética que no está constituida por normas, objetivos o métodos, ni está sujeta a una participación pasiva. Muy por el contrario, tal estética es participativa y «abarca todos los elementos y formas de expresión de esta totalidad dentro de nosotros».<sup>10</sup> Su poética, de la *Relación*, es «latente, abierta, multilingüe en intención, [y] directamente en contacto con todo lo posible», permitiéndonos aceptar la incertidumbre como una cualidad positiva.<sup>11</sup> Porque un mundo en *Relación* «permanece para siempre conjetural y no presupone ninguna estabilidad ideológica»,<sup>12</sup> un mundo donde el caos es ritmo y representa una secuencia de «trayectorias espirales y redundantes».<sup>13</sup> La *opacidad* aquí se formula en contra de las restricciones de transparencia, jerarquía y certeza que han dominado en gran medida las interpretaciones occidentales del universalismo y el multiculturalismo. La *opacidad* —no la oscuridad— es «la cosa que nos unirá para siempre y nos hará permanentemente distintos».<sup>14</sup> Por lo tanto, el derecho a la opacidad es esencial para la formulación de la *Poética de la Relación*, tal como la imagina Glissant, pues un mundo en *Relación* es un mundo expuesto a una totalidad en «evolución, cuyo orden está continuamente en flujo y cuyo desorden puede imaginarse para siempre».<sup>15</sup>

Se podría argumentar que la *Relación* es la condición de posibilidad para que emerja una nueva «universalidad». Una noción de *universalidad* que, como señala Stefan Jonsson «en conversación» con Premesh Lalu y Tracy Murinik —publicado en el *Catálogo de la octava edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Gotemburgo (GIBCA)*—,

se basa precisamente en la capacidad de todos nosotros para encontrar, en común, formas de articular lo universal —nuevamente, no como un valor, ni una cultura, ni un fundamento, sino como una práctica de vivir y trabajar juntos en modos que son dialógicos, participativos y radicalmente igualitarios.<sup>16</sup>

8 Estoy parafraseando las palabras de Glissant en «Édouard Glissant en conversación con Manthia Diawara», Édouard Glissant, Manthia Diawara, Christopher Winks, Nka: *Revista de Arte Africano Contemporáneo* 28 (2011), pp. 4-19.

9 Antonio Benítez-Rojo emplea la noción de *meta-archipiélago* como una referencia al caos no caótico, en clara conexión con el *chaos-monde* de Glissant. Véase *The Repeating Island* (Durham: Duke University Press, 1996), p. 9.

10 Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, trad. Betsy Wing (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997), p. 94.

11 Glissant, *Poetics*, p. 32.

12 Ibid.

13 Glissant, *Poetics*, p. xv.

14 Glissant, *Poetics*, p. 194. «For Opacity» se reproduce en el *Catálogo de GIBCA* en las páginas 90–96.

15 Glissant, *Poetics*, p. 133.

16 Stefan Jonsson en «Stefan Jonsson and Premesh Lalu in Conversation, moderated by Tracy Murinik», publicado en el *Catálogo de GIBCA*, en las páginas 208–219.

Con este fin, la creación de la historia, o la producción de la historia, no solo será presentada como un fenómeno marcado por los acontecimientos del pasado —ya sean reconocidos o silenciados—, sino que se revelará como una herramienta extraordinaria para entender el presente. Es esta clase de sugerencia radical de reimaginar la escritura de la historia como una *obra abierta*, como un *chaos-monde*, como una experiencia participativa, a lo que está dedicada la octava edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Gotemburgo, y el contexto en el que se desarrolla este libro (*Catálogo de GIBCA*).

## Una historia dentro de una historia, dentro de una historia, dentro de una historia...

Impresos en serigrafía celeste, algunos acrónimos escritos en blanco parecen estar flotando, formando una especie de constelación. Todos ellos representan fuertes ideologías políticas. Algunos suenan familiares, particularmente para un lector consciente de la historia de las luchas por la liberación contra el colonialismo por parte de países asiáticos, latinoamericanos y africanos que reclamaron su independencia durante las décadas de mediados del siglo XX. Plataformas como MPLA: Movimiento Popular de Liberação de Angola (Movimiento Popular de Liberación de Angola); FRELIMO: Frente de Liberação de Moçambique (Frente de Liberación de Mozambique); FATAH: harakat ut-tahrir il-falastiniyy (Movimiento Palestino de Liberación Nacional); FNL: Viet Cong (Frente Nacional de Liberación de Vietnam del Sur); y SWAPO (Organización del Pueblo de África del Sudoeste), entre otras, encarnaban el llamado «Espíritu de Bandung», que germinó durante las primeras reuniones afroasiáticas en Bandung, Indonesia, en 1955, y en El Cairo, Egipto, en 1961.<sup>17</sup> Estos movimientos revolucionarios fueron centrales en la formación del proyecto del Tercer Mundo y dieron lugar a uno de los primeros capítulos de la historia de sus pueblos: los individuos anónimos y los héroes reconocidos que se juntaron tras esas siglas cargadas de profundo significado, y quienes representaron un momento clave de cambio en la historia reciente de la humanidad, un momento hondamente signado por la fe en la utopía.

No ha habido otro tiempo, ni otro lugar, en que la importancia de esas conexiones y la visibilidad de esa red revolucionaria se haya evidenciado más vívidamente que en el Primer Festival Cultural Panafricano, que tuvo lugar en Argel, Argelia, en 1969. En ese momento, Argelia ya había conseguido su independencia de Francia, y uno de los líderes de esa lucha, Hourri Boumédiène —comandante militar bajo el mando del ex primer ministro Ahmed Ben Bella—, pronunció el discurso inaugural del Festival como el segundo presidente del nuevo Estado-nación. Fue un discurso profundamente cargado con una agenda socialista, determinada a promover una política exterior en clara alianza con los movimientos de liberación alrededor del mundo. El evento, al menos en sus aspiraciones políticas, perpetuó el *Espíritu de Bandung* y emuló el *ethos* que definió otras dos plataformas esenciales en la lucha del Tercer Mundo contra el imperialismo y a favor del establecimiento de un nuevo orden económico mundial: el Movimiento de Países No Alineados, instituido en Belgrado (antigua Yugoslavia, ahora Serbia)

17 Este pasaje hace referencia a la definición de Vijay Prashad del «Espíritu de Bandung» en el ensayo «Planetary Thinking», publicado en el *Catálogo de GIBCA*, páginas 198-207. Mis referencias al Tercer Mundo se inspiran en la obra de Prashad en su influyente libro *The Darker Nations: A People's History of the Third World* (Nueva York y Londres: The New Press, 2007).

en 1961, y la Primera Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina, conocida como la Conferencia Tricontinental, en La Habana, Cuba, en 1966. Desde una perspectiva cultural, el Festival fue precedido indiscutiblemente por dos eventos de una naturaleza muy diferente: el Primer Festival Mundial de las Artes Negras en Dakar, Senegal, en 1966, y el Congreso Cultural de La Habana en 1968, donde se realizó la exhibición multidisciplinaria *Del Tercer Mundo*. Según los artistas María Berrios y Jakob Jakobsen —cuyo trabajo *The Revolution Must Be a School of Unfettered Thought* (2014-2015) está basado en ese evento—, *Del Tercer Mundo* fue «una exposición pedagógica [...] destinada a mapear y reflexionar sobre la miserabilización contemporánea del mundo, así como a ofrecer una representación dinámica de la rebelión y la resistencia populares».<sup>18</sup> Además, el Congreso Cultural de La Habana simbolizó la interpretación visual de los ideales revolucionarios de Ernesto Che Guevara y la Cuba de Fidel Castro, así como los intentos de líderes de otros países del Tercer Mundo para dar inicio al proceso de descolonización del Tercer Mundo. Por otro lado, el Festival en Dakar significó la consolidación del llamado «Mundo Negro» y la transformación de la filosofía de la *Négritude* en emprendimientos políticos, culturales y educativos sin precedentes. En conjunto, el Festival Cultural Panafricano significó la representación de un *entusiasmo* político expresado en términos estéticos.<sup>19</sup> Además, el entusiasmo provocado por esa experiencia histórica y esa energía popular —como lo habría expresado el primer presidente de Guinea, Sékou Touré— no fue ejercido únicamente por los miembros de dichas plataformas; fue una respuesta del pueblo que las observaba e interactuaba con ellas, y que las apoyaba frente al régimen de miedo, violencia e injusticias sociales del Primer Mundo.

Observados en el presente, esos acrónimos cuentan otra historia. Una historia de «crecimiento y esperanza... luego desilusión», como lo expuso el expresidente de Tanzania, Julius Nyerere, en la Cumbre del Movimiento de Países No Alineados de 1986 —en vísperas de la disolución de los principios detrás del proyecto del Tercer Mundo que sus líderes finalmente no pudieron materializar—. <sup>20</sup> O bien, la historia de nostalgia por un tiempo que en realidad nunca ocurrió ni existió: un tiempo deliberadamente detenido en el momento en que el cambio y las ideas de progreso y libertad todavía parecían posibles; un tiempo en que la nostalgia llevaba consigo un objetivo político. Sin embargo, en manos de Ines y Fadi, los protagonistas de *Foreign Office* (2015) de Bouchra Khalili, la historia está siendo reescrita más allá de la nostalgia.<sup>21</sup> Sus manos, que son fotografías en movimiento de los principales pensadores radicales del Festival Panafricano —como Huey P. Newton, Kathleen y Eldridge Cleaver— y más allá —Malcolm X, Frantz Fanon, Amílcar Cabral, Nelson Mandela, Kwame Nkrumah—, establecen un ritmo que, por virtud del montaje, nos presenta una narrativa abierta que busca hacerse paso a través del lenguaje, tanto fílmico como literario, hacia nuestra conciencia histórica.

18 María Berrios, mensaje de correo electrónico con la autora, 20 de mayo de 2015.

19 Jean-François Lyotard, *Enthusiasm: The Kantian Critique of History* (Stanford: Stanford University Press, 2009), pp. 21-42.

20 Vijay Prashad, *The Darker Nations: A People's History of the Third World* (Nueva York y Londres: The New Press, 2007), p. 276.

21 Se puede revisar la lista de obras en el *Catálogo de la octava edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Gotemburgo* (GIBCA).

Esos acrónimos y su presencia histórica parecen haberse desvanecido en el olvido en la Argelia contemporánea. Y, sin embargo, en la constelación en que Khalili los ha insertado en *The Archipelago* (2015), la serigrafía celeste mencionada anteriormente, se convierten en parte de una cartografía metafórica, «una especie de transposición poética de lo que solía ser la solidaridad internacional: un “Todo-Mundo”, tal como lo define Édouard Glissant, compuesto por islas solitarias que forman un mundo más grande y abarcador».<sup>22</sup> Navegamos los espacios entre esas «islas», tal como lo habríamos hecho en las calles de la Medina de Argel, si emuláramos el viaje peripatético de Eldridge Cleaver por esa ciudad hace cuarenta y cinco años. En las primeras escenas grabadas por William Klein en su documental sobre Black Panther, Cleaver contempla, mientras interactúa con niños, jóvenes y hombres adultos, la libertad, sus preocupaciones políticas y su reticencia a dejar de luchar.<sup>23</sup> Por un momento, Khalili, al igual que Klein, dirige nuestra atención hacia las personas que leen la historia desde cierta distancia, desde ese lado de la mesa, desde los asientos en los estadios; desde ambos lados de la carretera. E Ines y Fadi representan a la multitud que aplaude, a la gente.

Hay una representación recurrente por parte de artistas y en proyectos presentados en esta bienal de la multitud —o de individuos dentro de ella— como una representación visual del nuevo imaginario social que emerge de esos momentos históricos específicos. Las multitudes aparecen, por ejemplo, en las numerosas fotografías que ilustran la iconografía de Maryam Jafri sobre ciertos episodios en la historia de la independencia de países africanos y asiáticos en su obra *Independence Day 1934–1975* (2009–).<sup>24</sup> En esta serie en curso, que Jafri ha desarrollado a partir de años de investigación en los archivos nacionales de países anteriormente colonizados, ella ofrece al espectador un extraordinario ensayo visual que exhibe modernidades comparativas, y en el que podemos leer episodios cruciales de las proclamaciones oficiales de liberación de esos países a través de diversos escenarios; en concreto, «Prólogo», «Negociaciones», «En el aeropuerto», «En el estadio», «La nueva bandera», «Desfiles», «En el parlamento», «Celebraciones» y «Discurso a la nación».<sup>25</sup> La narrativa transnacional de Jafri demuestra eficazmente el papel fundamental del arte y las culturas visuales para dirigir la luz hacia la historiografía que busca señalar las relaciones, momentos de solidaridad y experiencias compartidas que caracterizaron esas turbulentas cinco décadas. Aquí, la multitud —el pueblo— encarna el prometido sentido de unidad anticipado por los nuevos Estados-nación y sus líderes. Esa unidad, como señala Boris Buden en su ensayo «Sharks Laugh Last», publicado

22 Bouchra Khalili en «The translation of a translation: A conversation between Bouchra Khalili and Thomas J. Lax», en *Bouchra Khalili: Foreign Office* (París: SAM Art Projects Collection, 2015), p. 72.

23 William Klein produjo dos películas durante el Festival Cultural Panafricano de Argel (1969) y Eldridge Cleaver, *Black Panther* (1970). Las películas fueron producidas por National Office for Cinematographic Trade and Industry (ONCIC en francés). Las dos películas están disponibles en edición única en DVD de Arte Editions. Fuente: Olivier Hadouchi, «African culture will be revolutionary or will not be», *Tercer Texto* 25 (2011), pp. 117-128.

24 Se puede revisar la lista de obras en el *Catálogo de la octava edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Gotemburgo* (GIBCA).

25 Las imágenes en *Independence Day 1934–1975* (2009–), de Maryam Jafri, ilustran las independencias de Argelia, Benín, Botsuana, Burkina Faso, Burundi, República Democrática del Congo, Ghana, India, Costa de Marfil, Jordania, Kenia, Kuwait, Madagascar, Malasia, Marruecos, Mozambique, Filipinas, Senegal, Sri Lanka, Sudán, Siria, Tanzania y Túnez.

en este volumen,<sup>26</sup> representa «el “Nosotros, el Pueblo” histórico [...] que siempre implica la cualidad de ser un refugio o un amparo, de proporcionar protección frente a algún tipo de peligro».<sup>27</sup> En ese sentido, se podría argumentar que *Independence Day 1934–1975* (2009–) nos ofrece una especie de «Todo-Mundo» en su expresión formal más vívida, una suerte de «creolización» visual donde la noción de *chaos-monde* de Glissant —la voluntad de una multitud articulada y emancipada que busca tenazmente proteger y amparar a su gente— aún parecía posible.

La extraordinaria narrativa de esas experiencias constituye el núcleo de algunos de los proyectos que forman parte de GIBCA 2015, y que nos ocupan aquí. Dichos proyectos nos incitan a examinar las tácticas empleadas por los sistemas de poder que han forzado al olvido histórico a ciertos acontecimientos y a sus protagonistas. Esos sistemas han silenciado el espíritu de convivialidad y unidad que manifiestan todos los eventos mencionados anteriormente, y nos han impedido observar esos acontecimientos históricos más allá de una aparente nostalgia por la oportunidad que ellos —su espíritu, su potencialidad— nos brindaron para imaginarnos a nosotros mismos y al mundo en *Relación*. De hecho, aunque obras como *And all is yet to be done* (2015) de Petra Bauer y Rebecka Thor, y *Front-time Reworkings #2* (2012–2014), de Anna Lundh, están ancladas en períodos y geografías diferentes —específicamente: la Unión Soviética de los años 1920, vista desde la perspectiva de un grupo de mujeres socialistas suecas; y las dos manifestaciones masivas en la ciudad de Nueva York, la primera en 1968 contra la guerra de Vietnam, y la segunda en 2011 y 2012 contra la desigualdad social y económica que condujo a la formación del movimiento Occupy Wall Street, respectivamente—, ambas escrutan la gramática de diversas coyunturas sociopolíticas, sacando a la luz subjetividades y políticas desconocidas; resaltando aspectos de una camaradería internacional; y buscando abrir y expandir las lecturas de la historia contemporánea.<sup>28</sup>

En última instancia, se podría esperar que un examen minucioso de esas narrativas condujera a la formulación de sociedades alternativas. Y, sin embargo, se reconoce claramente aquí que todos los proyectos aspiracionales también son «deshechos por la falta de autocrítica», como nos recuerda Kerry James Marshall en su reinención pastoral de la novela *Black Empire*, de George S. Schuyler. Schuyler escribió esta serie para el *Pittsburg Courier* entre 1936 y 1938, en la época de la ocupación etíope tras la guerra ítalo-abisinia, aportando al imaginario negro estadounidense modernista una historia sobre «una conspiración exitosa liderada por afroamericanos para liberar África de las potencias coloniales europeas y establecer un imperio negro que unificaría el continente».<sup>29</sup> La historia de Schuyler se desarrolla en paralelo a la debacle etíope real, años después de la consolidación y disolución de los días de gloria del Renacimiento de Harlem y tras los años más oscuros del fracaso del movimiento «Back to Africa» (De vuelta a África) de Marcus Garvey. En su nueva serie de dibujos, Marshall explora los idealismos, fantasías y realidades característicos, como hemos leído arriba, de todo relato sobre las luchas populares por la igualdad y la libertad.

26 Al mencionar «este volumen», la autora hace referencia al *Catálogo de la octava edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Gotemburgo* (GIBCA), publicado en 2015. (Nota de la traducción)

27 Ver más en Boris Buden, «Sharks Laugh Last» publicado en el *Catálogo de GIBCA* en las páginas 186–197.

28 Se puede revisar la lista de obras en el *Catálogo de la octava edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Gotemburgo* (GIBCA).

29 John C. Gruesser, «Review: George S. Schuyler, Samuel I. Brook, and Max Disher», *African-American Review* 27(1993): pp. 679–686.

El proyecto del Tercer Mundo fue, en su sentido más intrínseco, una experiencia participativa. Los Estados-nación, como nos recuerda Vijay Prashad, «frecuentemente honraban el sacrificio de los millones no contados en la lucha por la liberación».<sup>30</sup> Las representaciones de revolucionarios desconocidos se difundieron e hicieron visibles a través del espacio público: mediante murales, grabados y otras formas de arte con fines políticos. Esa imaginería acompañaba la celebración de los líderes mediante grandes retratos y estatuas.

Los artistas siempre han estado mejor equipados que los historiadores para contar «no las cosas tal como realmente fueron, sino tal como realmente se sintieron», como señala Yaiza Hernández Velázquez en su contribución a esta publicación, «Archiving to Oblivion».<sup>31</sup> Han reconstruido efectivamente el pasado según su propia conveniencia, creando narrativas abiertas que presuponen tanto lo individual y único, como lo múltiple —si seguimos las poéticas de Glissant—, el sujeto colectivo de la historia y su destinatario, es decir, nosotros, la gente, la multitud emancipada. Los artistas han asumido el rol de narradores de la historia, proponiendo puntos de vista no convencionales desde los cuales contarla, mientras —gracias a su licencia distintiva para recordar— siguen incorporando en ese relato memorias colectivas, narrativas personales, mundos interiores, relatos y protagonistas ubicados en los márgenes de la historia. Y al hacerlo, también han reivindicado su contribución como narradores.

Aun así, la pregunta persiste: ¿acaso tal reconstrucción del pasado llega realmente a desafiar la historiografía actual; a sus métodos de inclusión y omisión? En *The Mystery of History and His Story in My Story* (2015), el artista Theo Eshetu parece poner esa pregunta a prueba. En esa obra, Eshetu presenta un ensayo visual en formato de álbum familiar, construido con imágenes obtenidas del archivo del Museo de Historia Yugoslava en Belgrado.<sup>32</sup> Eshetu, nieto de Ato Tekle-Tsadiq Mekouria (1913-2000), historiador y embajador de Etiopía en la antigua Yugoslavia, vivió con sus abuelos durante un año, sin ser consciente de que, a su alrededor, se estaban desarrollando algunos de los acontecimientos más críticos de la Guerra Fría, incluidas las amenazas de guerra nuclear y las pruebas de la bomba atómica. Mekouria recibió del emperador Haile Selassie I el encargo de gestionar los asuntos de Etiopía en Belgrado, en una época en que el presidente Josip Broz Tito concedió la ciudadanía honoraria al emperador. Eshetu recurre a la memoria de una autobiografía fragmentada —la suya propia, cuando tenía nueve años— para recuperar aspectos desconocidos e intrigantes de una historia ampliamente contada. Sin embargo, la narrativa de Eshetu no es la única que se revela aquí, sino también la de Tito, Selassie y, en particular, la de Mekouria, como momentos de intimidad que se presentan al público por primera vez. Eshetu también alude a la multitud anónima en su crítica excavación del archivo: una multitud que se enfrenta cara a cara con los episodios desconocidos de los autores de su historia, los proclamados arquitectos de esa realidad familiar.

Aquí, la subjetividad del individuo se inserta en la producción de la historia para añadir complejidad a un proceso sociohistórico que se resiste a la desestabilización de su estructura. Del mismo modo, el temblor en la voz de Shilpa Gupta, que incorpora la subjetividad del ciudadano

30 Prashad, *Darker Nations*, p. 131.

31 Ver más en Yaiza Hernández Velázquez, «Archiving to Oblivion» publicado en el *Catálogo de la octava edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Gotemburgo*, pp. 180-185. Fue previamente publicado en *caderno Sesc Videobrasil: Usos da memória* 10 (2015), pp. 14-21.

32 Ver la lista de obras en el *Catálogo de la octava edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Gotemburgo* (GIBCA).

individual a las palabras y deseos del presidente Jawaharlal Nehru en su discurso a la nación, refleja no solo la reapropiación por parte de los compañeros de Nehru de ese anhelo de autodefinición. En cambio, *Tryst with Destiny* (2008) cuestiona la capacidad y la sabiduría de cada ciudadano para aprovechar las oportunidades que surgieron con la independencia y su aceptación de los retos del futuro.<sup>33</sup> Porque «la libertad y el poder traen consigo responsabilidad», como afirma Nehru. Una responsabilidad que, en muchos aspectos, resuena en la conversación entre Premesh Lalu, Stefan Jonsson y Tracy Murinik en esta publicación, que analiza la historia, la memoria y la ciudadanía, así como sus representaciones en las artes. En su diálogo, parece destacar la noción de Premesh Lalu de «convertirse en posapartheid», lo que a su vez, como se ha mencionado anteriormente, resuena con la expectativa de Jonsson de un compromiso más participativo, igualitario y eficaz con una nueva comprensión de la «universalidad». «Convertirse en posapartheid» hace eco en sus aspiraciones multiculturales, la identidad creolizada de Glissant y la autocrítica de Marshall, ya que es una estructura de sentimientos, una condición de posibilidad para el entendimiento y la solidaridad humana, más allá de la raza y la etnia, más allá del «acontecimiento» en la historia, más allá de su especificidad cultural y su localidad.<sup>34</sup>

## Epílogo

Hay una serie de obras en la octava edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Gotemburgo que llaman especialmente la atención sobre la forma en que la historia se ha convertido en tema a través de dispositivos como el archivo, el museo y la historia del arte, y critican la utilización por parte de la historia de categorías culturales generales y cánones estéticos. Hay otras obras que reivindican con firmeza, pura y simplemente, el espacio para que se escuche y se recuerde una historia individual. Estas últimas, aunque claramente enfocadas en los aspectos imaginarios de tales narrativas —a veces deslumbrantes, a veces severas—, son un recordatorio persistente de que la ficción es constitutiva de *toda* la historia.<sup>35</sup>

La narrativa como un posible medio para observar la historia como un acto radical es el objetivo último de «Una historia dentro de otra historia...». En ese sentido, *House of Words* (HoW) muestra su característica más comprometida socialmente, ya que funciona como una plataforma social para experiencias participativas y narración de historias durante el transcurso de la Bienal. Además, podría decirse que es la síntesis de todo este proyecto, ya que es abierta, múltiple —en parte como un ensayo hacia una *Poética de la Relación*— y no autorizada, aunque se pueda leer en algún lugar debajo de la lista de nombres y roles de las personas que participan en esta iniciativa. *HoW* es un pabellón temporal construido por Santiago Cirugeda y su estudio Recetas Urbanas, junto con personas de diversas comunidades de Gotemburgo y otros lugares, con la artista Loulou Cherinet encargada de la difícil tarea de activar el espacio a través de un proyecto

33 Jawaharlal Nehru pronuncia su discurso «Tryst with Destiny» (Cita con el destino) ante la Asamblea Constituyente de la India en el Parlamento, en vísperas de la independencia de la India, el 15 de agosto de 1947. Para más información, véase «Nehru Memorial Museum & Library», última modificación en noviembre de 2013: <http://www.nehrumemorial.nic.in/en/component/content/article/79-nmml/214-tryst-with-destiny-speech-text.html>

34 Aquí estoy parafraseando a Premesh Lalu en «Stefan Jonsson y Premesh Lalu, en conversación moderada por Tracy Murinik», publicada en el *Catálogo de GIBCA* en las páginas 208-219.

35 Hernández Velázquez, «Archiving», pp. 180-193.

artístico sin precedentes en el que participan todo tipo de productores culturales, junto con miembros de la sociedad civil y autoridades públicas. *HoW* genera un fuerte componente activista que, en última instancia, pretende cuestionar las nociones de imaginario colectivo y de lo público desde perspectivas transnacionales y transhistóricas, cuestionando el papel de las experiencias artísticas y culturales en los procesos de construcción de la historia y de cambio social.

La propuesta de Cherinet pretende cuestionar y revertir el concepto de «utanförskap» —en español, «marginación»— utilizado desde 2006 por el partido conservador sueco para definir a las comunidades que se encuentran al margen del *statu quo*. Lo hace creando un diálogo abierto y plural en el que examina el impacto de dicha política, y la retórica mediática que la rodea, en el tejido de comunidades específicas. Porque, como diría Glissant, solo podemos alcanzar la *Opacidad* «comprendiendo que es imposible reducir a nadie, sin importar quién sea, a una verdad que no habría generado por sí mismo».<sup>36</sup>

*HoW* debe su significado metafórico, al menos en parte, a mis recuerdos de cuando era niña en Bata, Guinea Ecuatorial. Allí, en medio del bosque o en el centro del barrio, siempre había un espacio árido y vacío donde se celebraban todo tipo de ritos, rituales y narraciones. La «House of Words» —en español «La Casa de Palabras»— era, efectivamente, un espacio que los miembros de la comunidad activaban cuando intentaban resolver problemas que afectaban al grupo o a individuos de esa comunidad. Allí, el ritual de contar historias era una especie de institución, en parte entretenimiento, en parte vehículo de instrucción moral y educación. Era una tradición orgánica profundamente arraigada en las prácticas sociales. Una experiencia social que me enseñó a distinguirme de los demás dentro de una multitud, pero que al mismo tiempo me permitió ver al otro en mí, ser parte de esa «revolución», ser parte de la multitud. Porque la multitud, más que los héroes celebrados, es la protagonista de un arte que se compromete con la política de la vida cotidiana. Su presencia encarna el *entusiasmo*, la energía popular que obliga al mundo a abrazar el caos y la incertidumbre, la multitud emancipada que adopta, como insta Glissant, una poética en contacto directo con todo lo posible. Una poética de la *Relación*, una poética de la *obra abierta*. **post(s)**

36 Glissant, *Poetics*, p. 194. «For Opacity» es reproducido en el *Catálogo de la octava edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Gotemburgo* (GIBCA), pp. 90-96.