

Ana Alenso
aliwen muñoz
Cora Levin
Daniel Mena
Denise Neira
Elvira Dyangani Ose
Enrique Schadenberg
Florencia Portocarrero
Gabriel Barreto
Gabriela Rosero
Jorge Carrillo
Juan Onofre
Lucas Andino
Lucía Scarselletta
Marcelo Expósito
Natalia Lassalle-Morillo
Nora de Izcue
Olivia Joret
Paulo Tavares
Rizvana Bradley
Salvador Schavelzon
Sofía Gallisá
Tawna

Ed. Max Jorge Hinderer Cruz

post[s]



Universidad San Francisco de Quito USFQ
Campus Cumbayá, Quito 170901, Ecuador. <https://libros.usfq.edu.ec/>

USFQ PRESS es la casa editorial de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Fomentamos la misión de la universidad al divulgar el conocimiento para formar, educar, investigar y servir a la comunidad dentro de la filosofía de las Artes Liberales.

post(s) volumen 12 • diciembre 2025

Serie monográfica

Primera edición: diciembre 2025

ISSN de la serie: 1390-9797

ISSNe: 2631-2670

ISBNe: 978-9978-68-342-2

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v12i1](https://doi.org/10.18272/post(s).v12i1)

post(s) es una publicación semestral del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Su propósito es reflexionar sobre las discusiones y debates que tienen lugar dentro de los estudios culturales y las prácticas artísticas, tanto a nivel local como regional e internacional.

Los ejes temáticos de **post(s)** se construyen en conjunto entre los integrantes del Comité Editorial y los editores invitados a colaborar con la publicación. Cada edición pone énfasis en la praxis profesional, artística y académica —la creación es un eje aglutinante de esta publicación. **post(s)** publica textos de investigación académica, creando también espacios para formas experimentales y performativas de escritura y producción de conocimiento.

Los artículos de **post(s)** se publican en inglés y/o en español. Además, en cada número se traducen al español textos relevantes para el tema de la edición que circulan únicamente en inglés y que el Comité considera fundamental poner a circular en un contexto hispanohablante.

La publicación tiene como público principal a las comunidades académicas vinculadas a la investigación post disciplinar, y a un público más amplio interesado en comprender las transformaciones de la sociedad contemporánea, vistas desde una perspectiva vinculada a las teorías críticas, los estudios culturales, el criticismo cultural, desde sus orígenes hasta su actualidad contemporánea.

Editor en este volumen

Max Jorge Hinderer Cruz, Ph. D. en Teoría del Arte y Estudios Culturales, Academia de Artes Plásticas Viena, Austria.

Autoras en esta edición

Ana Alenso, MA. (Universidad de las Artes de Berlín)
aliwen Muñoz, Ph. D. (c) (Universidad de Waseda)
Cora Levin, MA. (Universidade Estadual de Feira de Santana)
Daniel Mena, artista audiovisual, productor musical y músico.
Denise Neira, Lic. (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)
Elvira Dyangani Ose, Ph. D. (c) (Cornell University)
Enrique Schadenberg, MA. (Conservatori del Liceu, España)
Florencia Portocarrero, MA. (Pontificia Universidad Católica de Perú)
Gabriel Barreto, MA. (Centro Superior Katarina Gurska, España)
Gabriela Rosero, MA. (Universidad Central del Ecuador)
Jorge Carrillo, MA. Economista e investigador cultural.
Juan Onofre, MA. (Universidad Central del Ecuador)
Lucas Andino, Ph. D. (Universidad San Francisco de Quito USFQ)
Lucía Scarselletta, artista visual e investigadora independiente.
Marcelo Expósito, MA. (Facultad de Artes de la Universidad de Chile)
Natalia Lassalle-Morillo, MFA. (California Institute of the Arts)
Nora de Izcue, guionista y directora de cine (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano)
Olivia Joret, MA. (The European Graduate School)
Paulo Tavares, Ph. D. (Universidade de Brasília)
Rizvana Bradley, Ph. D. (Universidad de California, Berkeley)
Salvador Schavelzon, Ph. D. (Universidade Federal de São Paulo)
Sofía Gallisá, BFA (New York University)
Tawna, organización de cine con enfoque en la narrativa amazónica

Dirección editorial

Anamaría Garzón Mantilla, Ph. D. (c) Universidad San Francisco de Quito USFQ)
Hugo Burgos, Ph. D. (Universidad San Francisco de Quito USFQ)
Santiago Castellanos, Ph. D. (Universidad San Francisco de Quito USFQ)

Coordinadora editorial

Bernarda Troccoli, MA. (Universidad San Francisco de Quito USFQ)

Comité editorial

Agata Mergler, Ph. D. (York University, Canada)
Christian León, Ph. D. (Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador)
Florencia Portocarrero, MA. (Pontificia Universidad Católica de Perú)
Gonzalo Vargas, MA. (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)
Jaime Sánchez, MA. (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)
Juan Fabbri, MA. (Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia)
Juan Pablo Viteri, Ph. D. (Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador)
Lucía Durán, Ph. D. (Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, Ecuador)
Luciana Musello, MA. (Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador)
Miguel Loor, Ph. D. (c) (Monash University, Australia)

Comité internacional

Ana María León, Ph. D. (Harvard University, Estados Unidos)
Cassandra Barnett, Ph. D. (Massey University, Nueva Zelanda)
Diego Falconí Travez, Ph. D. (Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador)
Gracia Trujillo, Ph. D. (Universidad Complutense de Madrid, España)
Humberto Beck, Ph. D. (El Colegio de México, México)
Joseph Pierce, Ph. D. (Stony Brook University, Estados Unidos)
Juana María Rodríguez, Ph. D. (University of California, Berkeley, Estados Unidos)
Lisa Blackmore, Ph. D. (University of Virginia, Estados Unidos)
Liz Montegary, Ph. D. (Stony Brook University, Estados Unidos)
Miguel Ángel Hernández, Ph. D. (Universidad de Murcia, España)
Mijail Mitrovic, Ph. D. (Pontificia Universidad Católica de Perú, Perú)
Sergio de la Mora, Ph. D. (Universidad de California, Davis, Estados Unidos)
Suzzane Lacy, Ph. D. (University of Southern California, Estados Unidos)
X. Andrade, Ph. D. (Universidad de Los Andes, Colombia)

Coordinación editorial: Bernarda Troccoli

Diseño y diagramación: Krushenka Bayas Ramírez

Traducciones: Anamaría Garzón Mantilla, Bernarda Troccoli

Diseño de portada: Krushenka Bayas Ramírez

Imagen de portada: Ana Alenso, Como es arriba es abajo, 2023.

Revisión de estilo: Andrés Cadena (La Caracola Editores)

Revisión de estilo en Inglés: Janine Harriet Berger

Se sugiere citar este volumen de la siguiente forma:

Hinderer, M. (ed.) (2025) *posts(s)*, volumen 12. USFQ PRESS.

Catalogación en la fuente. Biblioteca Universidad San Francisco de Quito USFQ

post(s) [Publicación Periódica] / Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito.
Editor general: Santiago Castellanos.--v.1 (ago.2015).-- Quito: Universidad San Francisco de Quito, 2015
v. cm.

Anual

ISSN: 1390-9797

1. Comunicación--Publicaciones seriadas. -- 2. Artes contemporáneas--Publicaciones seriadas. -- I. Universidad San Francisco de Quito. Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas. -- II. Castellanos, Santiago, ed.

LC: AP 63 .P67

CDD: 056.1

Más información sobre la serie monográfica **post(s)**:

<http://posts.usfq.edu.ec>

Contacto

Universidad San Francisco de Quito USFQ

Att. Anamaría Garzón Mantilla, *post(s)*

Calle Diego de Robles y Vía Interoceánica

Casilla Postal: 17-1200-841

Quito 170901, Ecuador



Los artículos de este volumen están registrados bajo la licencia de creative commons CC BY-NC-SA: Reconocimiento – NoComercial – CompartirIgual. 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.



Las imágenes de este volumen están registradas bajo la licencia de creative commons CC BY-NC-ND: Reconocimiento – NoComercial – SinObrasDerivadas. No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

El uso de nombres descriptivos generales, nombres comerciales, marcas registradas, etc. en esta publicación no implica, incluso en ausencia de una declaración específica, que estos nombres están exentos de las leyes y reglamentos de protección pertinentes y, por tanto, libres para su uso general. La información presentada en este libro es de entera responsabilidad de sus autores. USFQ PRESS presume que la información es verdadera y exacta a la fecha de publicación. Ni la USFQ PRESS, ni los autores dan una garantía, expresa o implícita, con respecto a los materiales contenidos en este documento ni de los errores u omisiones que se hayan podido realizar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- 12 **Constituciones**
Max Hinderer Cruz

AKADEMOS

- 22 **Desde el Estado multinacional de inspiración socialista a la reinención indígena de la plurinacionalidad en Bolivia: una mirada genealógica**
Salvador Schavelzon
- 46 **Carta de Chile: partitura, Constitución y memoria. Una exploración performativa**
Enrique Schadenberg
- 68 **Del cementerio a la pantalla: el devenir digital del culto a los muertos**
Cora Levin
- 82 **Untitled: The Art of the Constitutive**
Olivia Joret y Lucas Andino
- 94 **Trenzado gaucho: resiliencia, sustentabilidad y cosmovisión**
Lucía Scarselletta
- 114 **La división corporal del mundo, o la ruina estética**
Rizvana Bradley

RADAR

- 150 **Derechos no humanos, una revisión 15 años después**
Paulo Tavares
- 170 **Authoritarianism, Censorship, and Cuirness in (Post)Coup Chile**
aliwen muñoz

- 196 **Revelando las luchas indígenas por la tierra en el cine peruano: el legado de Runan Caycu (1973)**
Nora de Izcue y Florencia Portocarrero
- 216 **Una historia dentro de una historia, dentro de una historia, dentro de una historia...**
Elvira Dyangani Ose

VIDERE

- 230 **Ñuka Shutu Man (mi nombre es)**
Tawna
- 244 **Como es arriba es abajo**
Ana Alenso

PRÁXIS

- 266 **Oratorio para una Constitución de la Tierra**
Marcelo Expósito
- 278 **Tácticas de transmisión**
Sofía Gallisá Muriente y Natalia Lassalle-Morillo
- 304 **La tómbola del poder: crónica desmemoriada de un país que se mueve al ritmo del absurdo**
Gabriela Rosero, Jorge Carrillo y Juan Onofre
- 324 **Del cielo y la memoria**
Denise Neira, Gabriel Barreto, Daniel Mena

- 342 **PROCESO EDITORIAL**

INTRODUCCIÓN

CONSTITUCIONES

Max Jorge Hinderer Cruz

Max Jorge Hinderer Cruz , investigador posdoctoral, Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM, Programa de Becas Posdoctorales Elisa Acuña. Becario de la Coordinación de Humanidades en el Instituto de Investigaciones Estéticas, asesorado por la Dra. Riánsares Lozano de la Pola desde 2025. Correo electrónico: maxhinderer@gmail.com

- Ph. D. por el Instituto de Teoría del Arte y Estudios Culturales, Academia de Artes Plásticas Viena, Austria.

I.

En un primer momento, cuando empezamos el proceso editorial del presente volumen, en agosto de 2024, lanzamos la convocatoria para *post(s) 12: Constituciones*, con la siguiente propuesta:

Nos constituimos como individuos, nos constituimos como colectividades. Nos constituimos como cuerpos, nos constituimos como Estados.

Existe una tensión creadora en los procesos de constitución que se nutre de opuestos o, incluso, de fuerzas antagónicas. Desde lo abstracto, podemos decir que actualidad e historicidad, el cambio y lo establecido, comienzo y fin, extensión física y articulación temporal, habitan como potencias en los posibles desdoblamientos de lo que comprendemos como *constituciones*. En ocasión de la presente 12a edición de la revista *post[s]* nos interesan las *constituciones* precisamente como procesos que tensionan sus opuestos.

Nos interesan las constituciones de Estados, porque se constituyen como una heterogeneidad de tiempos y espacios políticos, que se materializan en cuerpos y constituciones físicas de sus sujetos. Por el otro lado, nos interesan las constituciones de sujetos, porque (desde el punto de vista del Estado) se constituyen a través de materializaciones de meta-estructuras abstractas, desde la temporalización de prácticas, hábitos comunes, y relaciones jurídico-políticas, pero siempre como contingencias singulares. Nos interesa desdoblar y conjugar *las constituciones que hacemos y que nos hacen*, los procesos constituyentes o procesos inconstitucionales; y el ejercicio de traducir constituciones: la naturaleza, la hechura, lo asentado, el fundamento, la complejión, la textura, el llamado a ser.

Nos interesan las constituciones desde el punto de vista de las tensiones que materializan, por dos razones:

Fecha envío: 30/10/2025

Fecha de aceptación: 19/11/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.4102>

Cómo citar: Hinderer, M. (2025). *Constituciones*. En *post(s)*, volumen 12 (pp. 12-19). USFQ PRESS.



1. Vivimos procesos constituyentes en la historia política reciente en los países de nuestra región. Las constituciones de Ecuador (2008), Bolivia (2009) y Chile (2019-2023) representan historias políticas que han marcado la integración geopolítica de nuestra región de manera verdaderamente dramática. Los momentos que llevaron a cuestionar las respectivas constituciones vigentes y los movimientos que llevaron a implementar asambleas constituyentes y negociar sus resultados, representan historias y luchas que han servido de manera ejemplar para la comprensión de la democracia a comienzos del siglo XXI. Lo que significan los mandatos políticos que instituyen —como, por ejemplo, la plurinacionalidad o la naturaleza como sujeto de derecho— marcan verdaderos hitos en la historia política pos-colonial y trazan un nuevo horizonte común de la imaginación política de movimientos sociales, movimientos en búsqueda de memoria, verdad y justicia y reparación, a nivel global. Estos procesos constituyentes —y pos-constituyentes— son la materialización de tensiones en su sentido más concreto e históricamente hecho.

2. Nos constituimos como sujetos afectivamente, individual y colectivamente, discursiva y políticamente, física y biológicamente, dentro de panoramas de tensiones históricas, tensiones de negociaciones y conflictos que exceden nuestra consciencia y nuestra función en configuraciones sociales específicas, como colega, pareja, familia, comunidad, Estado. Somos inserciones, efectos, principios activos, elementos vivos, estructuras micro, que integramos y constituimos tensiones de momentos constituyentes de escalas macro: como ciudadanos en cambios políticos de nuestros países; como agentes ideológicos en cambios históricos de movimientos tectónicos en escala de bloques geopolíticos; como productores y consumidores en economías en crisis; como voces, comentaristas, observadores y sujetos políticos en un panorama desenfrenado de circulación mediática de informaciones que desafían profundamente nuestras certezas y nuestras nociones de verdad; y finalmente, también desafían profundamente nuestra noción de qué representamos, qué queremos representar, y de quiénes somos dentro de todo esto que llamamos mundo contemporáneo. Estos procesos de cuestionamiento son expresión de nuestra constitución como sujetos —sujetos en el sentido de individuos vivos y recursos humanos, en el sentido filosófico como configuraciones ontológicas, y también como sujetos jurídico-políticos— en situaciones de crisis, en condiciones de guerra, en tiempos de lucha social. Paradójicamente, es precisamente nuestra constitución como sujetos la que crea la condición de constituirnos nuevamente, de manera distinta, de hacer parte de otras y nuevas constituciones.

Por esas dos razones, nos interesan las *constituciones* desde el entrecruce de sus diversos opuestos, las dimensiones micro y las dimensiones macro de sus procesos, las disonancias o armonías de sus voces, sus dependencias de tiempos y espacios específicos: de la historia, de territorios, de procesos sociales y políticos. El entrecruce de estos opuestos, la red que tejen, son la textura de los procesos del *llamado a ser*. Esta textura se da por el grado de interrelación o antagonismo del principio activo y el elemento pasivo de este *llamado a ser*. Pensamos en constitución política, en poder constituyente, en organización social y luchas colectivas, en experiencias constitutivas, en actos constituyentes, en Estado, en revolución, en subjetividad, en performatividad, en la microfísica del poder, en memoria, verdad y justicia, en condición colonial y constitución pos-colonial, en plurinacionalidad, en constitución jurídico-política, en economías del afecto, en condición mental y física. En imaginación, creación y en el llamado a ser.

II.

En un segundo momento, hoy, a finales de 2025, al cierre del proceso editorial, las 16 contribuciones aquí reunidas nos hacen entender que estamos presenciando una suerte de superposición de temporalidades: de un tiempo histórico que no para, por un lado, y de la propia historicidad del proyecto, por el otro. En este transcurso de más de un año, mientras los ensayos convocados se ideaban, se producían y se editaban, hemos sido testigos de un momento crucial para la humanidad. Sin duda, vivimos épocas agitadas, de cambios de paradigma, vivimos tiempos de guerras, tiempos de genocidios, tiempos de concientización colectiva, en fin, vivimos tiempos en que la historia misma parece estar a flor de piel.

En un proceso que no podría ser más deseable, desde el punto de vista del trabajo editorial, lxs autorxs lograron empujar el núcleo conceptual de la convocatoria al río de la historia en movimiento: reflejan que las *constituciones* no solo tienen sus respectivas historias que en su momento se materializaron, sino que también necesitan ser constantemente reivindicadas y re-constituídas, procuradas, negociadas y defendidas: necesitan ser puestas en acción. Lo vemos, hoy, con las situaciones de Ecuador y Perú, donde son violentamente reprimidas manifestaciones por derechos fundamentales y —justamente— por hacer cumplir sus Constituciones. En Bolivia, la Constitución Plurinacional está en riesgo. Además, presenciamos la militarización del Caribe por parte de EEUU, sus intervenciones militares en territorio soberano venezolano y colombiano, que van cobrando más de 80 muertos en asesinatos extrajudiciales,¹ violando todo tipo de convenios y derecho internacional, supuestamente en nombre de una «guerra contra las drogas» resucitada de los más sombríos abismos de la historia de nuestra región; presenciamos la bancarrota ética de la humanidad ante la continuidad de los genocidios en Gaza, en Haití, en el Congo, en Sudán, en las periferias de las capitales brasileñas... todos, aconteciendo ante los ojos de la comunidad internacional; presenciamos la normalización de destrucción y muerte, la omnipresencia militar en nuestros imaginarios y en nuestro cotidiano, las perpetuas y repetidas imágenes de masas de cuerpos racializados, sin vida, entre ruinas... Todo esto nos hace dudar de los fundamentos del conocimiento, de la experiencia y de la memoria; nos hace dudar de la existencia de valores compartidos y de los propios fundamentos que nos constituyen como humanidad.

Ante semejante exacerbación de violencia generalizada y globalizada, como la enajenada humanidad no ha visto desde la Segunda Guerra Mundial, parece haber un llamado del momento histórico-contemporáneo que vivimos con relación a la propuesta editorial —*Constituciones*— que logra «actualizar» la convocatoria en luz de las contribuciones reunidas en este volumen: la propuesta de *Constituciones* partía de hechos históricos, que —conceptualmente— podían tensionarse entre sus dimensiones micropolíticas y macropolíticas, por resumirlo de manera sintética. Sin embargo, la totalidad de las contribuciones aquí reunidas parten de esta propuesta inicial con una tendencia inequívoca de diferirla hasta el punto de cuestionarlas —las constituciones— no solo como hechos o constelaciones, sino cuestionarlas primeramente como *procesos*. Es una diferencia sutil, pero contundente: las tensiones conceptuales que encontramos con respecto a las constituciones exploradas en este volumen, entonces, se dan a partir de su calidad y condición de *proceso* y no necesariamente de sus contraposiciones o yuxtaposiciones. Me parece fundamental reconocer esta tendencia, ya que obedece a la necesidad histórica de cuestionar nuestras certezas de manera fundamental:

¹ Este dato ha sido presentado por distintos medios de comunicación. Se puede consultar en <https://www.democracynow.org/es/2025/11/25/venezuela> y <https://www.bbc.com/news/articles/cp8zyp988zvo.amp>

los hechos a partir de los que construimos nuestra realidad cognitiva o las certezas de las que están hechas nuestras narrativas para explicar el mundo, son temporalidades procesuales que se materializan (1) o como sedimento histórico (narrativas establecidas sobre la base de una serie de procesos históricos más o menos complejos), o (2) como performatividad de su propia condición de ser, es decir, a partir de la posibilidad de su repetición, y por ende, de su repetición alterada o de su subversión. No existe certidumbre actual que no esté corriendo riesgo de ser enteramente desestabilizada por la experiencia de mundo que estamos viviendo. Al mismo tiempo, sí tenemos certeza de algo fundamental: no existe futuro sin el acto revolucionario de ejercer la esperanza, de militar la esperanza, de colectivizarla, de volverla tangible y de volverla accesible.

En ese sentido, varias de las contribuciones teóricas-artísticas que encontramos en este volumen remiten directamente al principio de la performatividad propio de las artes escénicas, musicales o del performance. Tal vez de manera más literal, ejemplifican esto los ensayos de Enrique Schadenberg «Carta de Chile: partitura, constitución y memoria. Una exploración performativa a partir del proceso constituyente chileno (2019-2023)», que plantea la Constitución como *dispositivo performático*; y el ensayo de Marcelo Expósito sobre su obra performática *Oratorio para una Constitución de la Tierra*, que se estrenó en la XVI Bienal de Cuenca en 2023 y que recombina los textos de las Constituciones de Bolivia (2009), Ecuador (2008), Bután (2008) y México (1917), la propuesta de Constitución de Chile (2022) y otros textos en un reparto y arreglo de voces femeninas. También los dos ensayos «La tómbola del poder: crónica desmemoriada de un país que se mueve al ritmo del absurdo», de Gabriela Rosero Delgado, Jorge Xavier Carrillo Grandes y Juan Onofre Arellano Jara; y «Del cielo a la memoria», de Denise Vieira, Gabriel Barreto Acosta y Daniel Mena González, parten de performances escénicas y ofrecen registros documentales que exploran su propia procesualidad investigativa como devenir artístico.

Un aspecto de la convocatoria que gana una textura particular ante el trasfondo del principio de la performatividad de procesos constituyentes, es la actuación de metaestructuras —tan diversas como el lenguaje, el internet 3.0 o la tecnología petrolífera de punta— sobre las microestructuras que constituyen el plano de lo subjetivo —como lo son la toma de consciencia, el luto o el deseo— en el ensayo «Untitled: the Art of Constitution» («Sin título: el arte de constituir»), de coautoría de Olivia Joret y Lucas Andino; en la intervención artística de Ana Alenso *Como es arriba es abajo*; y en la investigación «Del cementerio a la pantalla: el devenir digital del culto a los muertos», de Cora Levin.

Otra forma de actuación de metaestructuras sobre microestructuras es el ángulo de la reivindicación artística del patrimonio cultural como posibilidad de re-constituirse como identidades liberadas o identidades otras, abordaje que comparten formalmente los ensayos de Lucía Scarcellata «Trenzado Gaucho: resiliencia, sustentabilidad y cosmovisión», y de las artistas Natalia Lasalle y Sofía Gallisá, «Tácticas de transmisión».

Todas estas contribuciones tienen en común que refieren a *constituciones* directamente con relación al performance o a los efectos de su performatividad, que en su sentido más o menos explícito comprenden *constituciones* desde su condición y calidad de proceso como «dispositivos performáticos», para usar la expresión de Schadenberg.

Por el otro lado, esta edición también reúne una serie de ensayos que hacen el camino inverso: parten del principio de la performatividad, para aplicarlo como metodología onto-epistemológica en el proceso de *instituir* contra-narrativas. En ese sentido, la presente traducción de «La división corporal del mundo, o la ruina estética», el segundo capítulo del libro *Anteaesthetics: Black Aesthetics*

and the Critique of Form, de Rizvana Bradley, puede ser considerado un ejemplo verdaderamente prolífico: en el espíritu de la «tradición radical negra» (*Black Radical Tradition*), Bradley recurre al pensamiento de autorxs como Saidiya Hartman, Hortense Spillers y Fred Moten, para encontrar en la performatividad una línea de fuga del círculo vicioso que endurece la relación entre representación e historia. En el capítulo traducido exclusivamente para esta edición, Bradley aplica esta metodología para una rigurosa revisión de la historia del arte y la estética contemporánea, justamente a partir del contra-performance de la subjetividad negra en relación con las narrativas dominantes.

Este abordaje, de tensionar los momentos de *constitución e institución* de contra-narrativas fundacionales aparece también —en variaciones a veces más a veces menos pronunciadas— en las contribuciones del colectivo TAWNA, de Elvira Dyangani Ose, de Aliwen Muñoz, de Paulo Tavares, en la conversación entre Nora de Izcue y Florencia Portocarrero, y de Salvador Schavelzon.

Desafiar el círculo vicioso entre representación e historia, particularmente desde la perspectiva de poblaciones históricamente marginalizadas, encontrar en la performatividad una línea de fuga, es inseparable de una apuesta radical por el futuro: una reivindicación insolente, algo que Walter Benjamin (2008) llamó de «salto de tigre», que irrumpe en el orden histórico para apropiarse del futuro.² Militar la esperanza es un acto revolucionario.

III.

Vuelvo a leer: nos constituimos como individuos, nos constituimos como colectividades, nos constituimos como cuerpos, nos constituimos como Estados. Re-leyendo las primeras frases de la convocatoria después de más de un año, después de entender la sutil diferencia que el tiempo histórico y las 16 contribuciones reunidas en este volumen le impartieron a la historicidad del proyecto de publicación, recuerdo dos experiencias o momentos, dos lecturas en realidad, que muchos años antes de escribir la convocatoria —en un tercer tiempo, por así decirlo— fueron referenciales para mí con respecto al tema aquí planteado y que ahora, curiosamente, parecen enmarcar oportunamente la diferencia entre el primer y el segundo momentos descritos en esta introducción.

Recuerdo consultar el famoso diálogo socrático contenido en el libro VIII de *La República*, de Platón, en el que se analizan las distintas formas de gobiernos y de Estados conocidos por los antiguos griegos a través del análisis de lo que consideraban los distintos caracteres del alma. En aquel texto, la Constitución de un Estado es analógica al carácter —quiere decir, al estado del alma— incluso al cuerpo o al aspecto físico de los individuos que lo constituyen. Famosamente, en los diálogos socráticos que nos presenta Platón, el individuo —o el alma del individuo— sirve como patrón ideal no solo para analizar el Estado, sino también para conceptualizar la ciudad ideal, la forma ideal de convivencia de los humanos, incluyendo la forma ideal de hacer y practicar la justicia.³

2 Walter Benjamin (2008). «Sobre el concepto de historia». En *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México DF: UACM/Itaca, pp. 31-59.

3 Para Platón, a partir de los diálogos socráticos que él narra en lo que conocemos como *La República*, obra fundamental para el pensamiento occidental —tanto para las tradiciones de la filosofía como para el derecho y las ciencias políticas—, la convivencia ideal no solo partía del individuo como núcleo ideal para pensar la sociedad, etc., sino también de asumir que en esa sociedad ideal existe una división de clases dada, donde la idea de igualdad de todos es concebida como riesgo para lo que considera el bien común y la justicia, incluso para las relaciones diplomáticas con otras sociedades. Cf. Platón, *La República*, libro VIII, en particular 555b – 558e. Madrid: Gredos, 1988, pp.397-403.

Ex negativo, por así decirlo, recuerdo que rescaté para mí la idea de que, de alguna forma, nos constituimos como colectividades de la misma manera en que nos constituimos como unidad; que nos constituimos como Estados de la misma manera en que nos constituimos como cuerpo. Recuerdo también que en aquel momento de lectura, no pude evitar preguntarme: entonces, ¿cuáles son los estados del alma, cuáles son los cuerpos que constituyen mi país? Fue a partir de esta pregunta, tan espontánea como ineludible, que mi lectura de *La República* tuvo que naufragar ante la realidad política que constituye el Estado Plurinacional de Bolivia. Fue ahí, también, que aprendí a leer la Constitución Política del Estado como si fuera poesía, o más bien, de entender la poesía inherente a la procura de justicia social, de justicia histórica que significó la re-constitución de Bolivia como Estado Plurinacional en su texto fundacional. Y ¿cómo no encontrar poesía en un texto político-jurídico supremo que comienza así?:

En tiempos inmemoriales se erigieron montañas, se desplazaron ríos, se formaron lagos. Nuestra amazonia, nuestro chaco, nuestro altiplano y nuestros llanos y valles se cubrieron de verdes y flores. Poblamos esta sagrada Madre Tierra con rostros diferentes, y comprendimos desde entonces la pluralidad vigente de todas las cosas y nuestra diversidad como seres y culturas. Así conformamos nuestros pueblos, y jamás comprendimos el racismo hasta que lo sufrimos desde los funestos tiempos de la colonia.

El pueblo boliviano, de composición plural, desde la profundidad de la historia, inspirado en las luchas del pasado, en la sublevación indígena anticolonial, en la independencia, en las luchas populares de liberación, en las marchas indígenas, sociales y sindicales, en las guerras del agua y de octubre, en las luchas por la tierra y territorio, y con la memoria de nuestros mártires, construimos un nuevo Estado.⁴

Sin embargo, la relación entre lo individual y lo colectivo continúa siendo un espacio de disputa, y lo fue durante toda la historia de los Estados modernos. Este espacio de conflicto entre los conceptos de individuo versus colectivo, durante toda la historia de la modernidad estuvo íntimamente relacionado con el concepto de representación: ¿a partir de quién o de qué podemos ser representadas?, ¿representadas?, ¿representados? ¿A partir de personas?, ¿de acciones?, ¿de leyes?, ¿de palabras?, ¿idiomas? Finalmente, si queremos hablar de constituciones, ¿necesitamos hablar también de identidades? ¿Con qué nos identificamos?, ¿como qué nos identificamos?; ¿lo hacemos por voluntad o decisión propia? ¿Queremos aceptar aquello con lo que somos identificadxs?

Recuerdo otro proceso constituyente fundamental para la historia latinoamericana, un evento singular que se inscribió en la historia de la Asamblea Nacional Constituyente de Brasil de 1987 como ruptura simbólica indeleble, una ruptura no solo frente al orden de las dictaduras militares que secuestraron la democracia brasileña por más de 20 años, sino como ruptura simbólica —y performática— frente al orden colonial y neocolonial que dominaron las poblaciones de lo que hoy es Brasil y sus territorios por 500 años: el momento en que Ailton Krenak, de la nación de los krenak, se paró ante la Asamblea Constituyente en Brasilia para dar un discurso en favor de la inscripción de derechos fundamentales para los pueblos y las naciones indígenas

4 Estado Plurinacional de Bolivia. (2009). Constitución Política del Estado (CPE). Preámbulo.

en el Brasil como ciudadanos plenos, de pleno derecho, con derechos iguales a todos los demás ciudadanos, sin perder el derecho de ser indígenas, de vivir de manera autodeterminada en su territorio ancestral.⁵ Es icónica la imagen de Ailton Krenak, vestido completamente de traje blanco y camisa blanca, quien mientras hablaba, mientras entregaba uno de los discursos más memorables de la historia política latinoamericana, llevaba a cabo un gesto ritual que para su pueblo significa indignación y luto, pintándose la cara de negro con la tinta extraída del fruto del *jenipapo*, árbol nativo de su territorio.

Sin duda, su discurso no solo es histórico por las palabras que dijo, sino porque combina la dimensión gestual, performática, con la apropiación del aparato mediático a disposición de dicha asamblea, como registro oficial y como dispositivo de amplificación de la voz de un activista, filósofo, radialista y artista indígena; y así hizo historia, marcó un hito para la lucha de los derechos indígenas en todo el continente y asentó el precedente para la toma de voz de representantes de las naciones, pueblos y comunidades indígenas en procesos constituyentes, que hoy en día, gracias a la ardua lucha de siglos, son indispensables de cualquier forma de reivindicación de justicia histórica o contemporánea.⁶

En el espacio —que es a la vez un espacio conceptual e histórico de tiempos superpuestos— que se abre entre estos dos momentos: entre el icónico performance de Ailton Krenak en Brasilia por un lado, y por el otro la iconoclasia que significó la Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia para la tradición occidental, que piensa el «bien común» a partir del individuo; en este espacio que tensiona la performatividad de la voluntad (política) y de la memoria (colectiva) se sitúan las contribuciones que integran el presente volumen, el número 12 de la revista *post(s)*, con el título *Constituciones*.

Finalmente, los Estados de las Constituciones y los procesos constituyentes que atraviesan los Estados —como tiempos superpuestos— permanecerán siendo territorios en disputa hasta que no se encuentre un rumbo compartido en búsqueda de justicia histórica y social, hasta que no se pare de criminalizar la desigualdad y de premiar a los opresores, mientras exista la esperanza radical por un futuro digno para todxs. Mi esperanza es que la insistencia de existir, tanto del impulso disruptivo como de la fuerza creadora del poder constituyente, se hagan sentir en las páginas de este volumen. **post(s)**

5 Ailton Krenak, «Discurso en defensa de los derechos fundamentales indígenas», Asamblea Constituyente Nacional de Brasil, Brasilia, 4 de septiembre de 1987. Transcripción completa del discurso en línea en el archivo CEDEC: <https://acervodigital.cedec.org.br/wp-content/uploads/2022/09/Discurso-de-Ailton-Krenak-em-defesa-dos-direitos-dos-indigenas.pdf>


6 Existen muchos videos del discurso de Krenak que circulan en internet, muchas veces editados y comentados. Una versión que mantiene el discurso entero relativamente intacto y muestra el registro del performance de Ailton Krenak se encuentra en este enlace: https://www.youtube.com/watch?v=qW-GTTT_l8o (01 de octubre 2025). Idjahure Terena Kadiwel, hijo de Mac Suara Kadiwel, del pueblo Kadiwéu, colaborador de muchos años de Ailton Krenak, ha dedicado un maravilloso episodio de podcast al contexto más amplio del activismo de Ailton Krenak y su actuación en la Asamblea Nacional Constituyente en 1987, en el programa de radio *Programa do Índio*. Véase Idjahure Terena, «Programa do Índio», *rádio novo*, episodio n.º 94, 12 de septiembre de 2024; disponible en línea en: <https://radionovelo.com.br/originais/apresenta/programa-de-indio/>

AKADEMOS

Investigaciones académicas

DESDE EL
ESTADO
MULTINACIONAL
DE INSPIRACIÓN
SOCIALISTA A LA
REINVENCIÓN
INDÍGENA
DE LA PLURINACIONALIDAD
EN BOLIVIA:
UNA MIRADA GENEALÓGICA

Salvador Schavelzon

Salvador Schavelzon , antropólogo (Museu Nacional, UFRJ, Brasil), profesor e investigador en la Universidad Federal de São Paulo (Unifesp-Osasco) y en el Programa de Integración Latinoamericana (PROLAM-USP). Correo electrónico: schavelzon@gmail.com

• Doctor en Antropología Social por el Museu Nacional de la Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil.

Resumen

Este artículo explora la evolución del concepto de multi-plurinacionalidad en Bolivia, desde sus orígenes marxistas y su encuentro con el indianismo katarista, hasta su inclusión en la Constitución de 2009. Se analizan las propuestas de Estado Multinacional de Jorge Alejandro Ovando Sanz (1962), inspiradas en el modelo soviético; de Guillermo Lora (1988), desde el trotskismo; y de Álvaro García Linera (2003), inicialmente desde el encuentro del indianismo y el marxismo, para después proponer el Estado Plurinacional Latinoamericano como proyecto de integración regional económica. El concepto fue adoptado por organizaciones campesinas e indígenas, derivando en una constitucionalización desvinculada de su sentido más fuerte, asociado al territorio étnico autodeterminado.

Palabras clave

plurinacionalidad, Bolivia, comunismo, Estado multinacional, pueblos indígenas

From the Socialist-inspired Multinational State to the Indigenous Reinvention of Plurinationality in Bolivia: a Genealogical Perspective

Abstract

This article examines the evolution of the concept of multi-plurinationality in Bolivia, from its Marxist origins and its encounter with Katarist Indianism to its inclusion in the 2009 Constitution. It analyzes the proposals for a Multinational State by Jorge Alejandro Ovando Sanz (1962), inspired by the Soviet model; Guillermo Lora (1988), from a Trotskyist perspective; and Álvaro García Linera (2003), initially based on the encounter between Indianism and Marxism, and later proposing the Latin American Plurinational State as a project for regional economic integration. The concept was adopted by peasant and indigenous organizations, leading to a constitutionalization disconnected from its core meaning, associated with self-determined ethnic territory.

Keywords

plurinationality, Bolivia, communism, Multinational State, indigenous people

Fecha de envío: 04/06/2025

Fecha de aceptación: 12/10/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.4056>

Cómo citar: Schavelzon, S. (2025). Desde el Estado multinacional de inspiración socialista a la reinención indígena de la plurinacionalidad en Bolivia: una mirada genealógica. En *post(s)*, volumen 12 (pp. 22-45). USFQ PRESS.



Del examen de la población de Bolivia que hemos realizado en este capítulo se puede concluir que estamos en presencia de un país que tiene una especial estructura demográfica, que tiene un «intrincado problema humano», que en suma Bolivia no es un Estado Nacional, de acuerdo con el criterio que sustentamos sobre el concepto histórico-económico de la nación, sino que es un Estado complejo, de composición abigarrada desde el punto de vista nacional, un Estado compuesto de grupos étnicos, tribus, nacionalidades y una nación. En suma, un Estado de nacionalidades o, más propiamente, un Estado multinacional.

Sobre el Problema Nacional y Colonial en Bolivia (Ovando Sanz, 1962, p. 49)

Puede decirse que la plurinacionalidad se ha vuelto un concepto clave de nuestro tiempo. De reminiscencias variadas y definición jurídica abierta, hoy está presente en constituciones, debates políticos, expresiones y manifestaciones del movimiento indígena y cultural latinoamericano, y más allá. Mencionemos como ejemplo el Encuentro Nacional de Mujeres, en Argentina, que tuvo su edición trigésima séptima en 2024 y adoptó la denominación «Encuentro Plurinacional de Mujeres y Disidencias»; o la reactivación del debate sobre la plurinacionalidad en España a partir de las movilizaciones soberanistas catalanas, en 2015-2017, no sin influencia del debate latinoamericano, a través del partido Podemos (Schavelzon, 2015a).

Discusiones sobre posibles soluciones para la tragedia en Palestina también han empleado el término plurinacional, y que también circula en Guatemala (Mateo, 2023) y en México (Sánchez, 2019), además de haber tenido protagonismo en la propuesta de Constitución rechazada en Chile en 2022.

En este artículo nos ocuparemos del surgimiento y de las discusiones alrededor del concepto de plurinacionalidad en Bolivia, trazando algunas genealogías que muestran un intercambio de ideas entre dos corrientes intelectuales: la del marxismo (soviético, heterodoxo o trotskista) y la del indianismo katarista, desde donde el concepto llegará al proceso constituyente concluido con la aprobación de una nueva Constitución en 2009.

Una genealogía paralela puede ser trazada para el caso de la Constitución ecuatoriana aprobada en 2008, en donde el término «plurinacionalidad» aparece seis veces. También en este caso, la aparición del concepto data de los años 70, a partir un intercambio político y cultural entre la Unión Soviética y el Ecuador, con viajes de campesinos y dirigentes sociales, programas de radio y el trabajo del lingüista ruso Yuri Zubritski (Altman, 2016; Almeida, 2008). En la formulación final de la Constitución, todavía, su sentido se diluye junto al concepto de interculturalidad, sin desarrollo ni consecuencias bien determinadas. El concepto de plurinacionalidad se incorpora, por tanto, de forma evocativa o simbólica, sin vinculación real con la forma de control territorial de los pueblos, la autonomía y la autodeterminación, definida por competencias específicas (Schavelzon, 2012; 2015b).

Pero nos centramos aquí en el caso boliviano, en cuya última Constitución, promulgada por Evo Morales en 2009, el término «Plurinacional» alcanza 160 menciones, aunque la mayoría vinculadas a la denominación nueva de los órganos estatales (como la Asamblea Legislativa Plurinacional, o el Tribunal Constitucional Plurinacional). ¿Significa que son instituciones con otra lógica o principio organizativo, en relación con las de la república establecida con anterioridad? No necesariamente, y no en la mayoría de los casos. Aunque el movimiento indianista boliviano propone la plurinacionalidad alejándose críticamente de la forma república, a partir de un balance histórico donde entiende que el régimen político que nace con la independencia no alteró la colonialidad: la fuerza de lo instituido impidió que se avanzara más allá.

Como vimos en investigaciones previas, la plurinacionalidad es reconocida en las Constituciones de Bolivia y Ecuador, pero no incorporada en la estructura del Estado de forma categórica y clara. Por su indefinición, hablaríamos de una «Constitución Abierta» (Schavelzon, 2012; 2015b; 2018). Nos moviliza aquí un interés por el desarrollo de la multiplurinacionalidad y su genealogía, que permite entender capas que formaron una idea, un modelo de Estado, pero también sentidos que lo siguen determinando, presentes en debates políticos nacionales e internacionales que se mantienen alrededor del mismo.

Tres antecedentes de la plurinacionalidad desde el marxismo (Ovando Sanz, Lora y García Linera)

Antes de ser adoptada por la CSUTCB (Central Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia) como tesis de la plurinacionalidad, la propuesta de un Estado Multinacional fue discutida por la izquierda socialista y marxista, como alternativa al Estado colonial, liberal y nacionalista. Después de los años 90, el concepto se entendería como superación del multiculturalismo, asociado a políticas estatales indigenistas para pueblos indígenas en esa época. Este recorrido puede verse en las propuestas formuladas por tres intelectuales y militantes políticos: Jorge Alejandro Ovando Sanz, uno de los fundadores del Partido Comunista boliviano, en los años 50; Guillermo Lora, líder del Partido Revolucionario Obrero, activo desde los años 40; y Álvaro García Linera, militante de grupos marxistas indianistas en los años 80 y 90, investigador académico y vicepresidente del gobierno de Evo Morales de 2006 a 2019.

Los tres con escrituras de impulso militante, se integraban en debates de la época que recorrerían décadas, atravesando cambios de lenguaje político, de lo proletario a lo indígena, abandonando horizontes estratégicos de revolución para adecuarse al momento político y también buscar crear o construir escenarios y cambios. Además del pensamiento sobre el presente, las discusiones hacían eco de trayectorias de exilio, lucha contra gobiernos, organización de las masas campesinas, mineras o militancia en grupos políticos, organizaciones que interactuaban con el presente desde distintas lecturas de la realidad. Trataremos en primer lugar la propuesta de un dirigente comunista que publica un trabajo monográfico de la sociedad boliviana, en 1962.

Propuesta de Ovando Sanz

En mi trabajo etnográfico de la Asamblea Constituyente boliviana (Schavelzon, 2012), hay registro de una conversación con Xavier Albó, jesuita e investigador, donde él me relataba cómo una de las fuentes de la plurinacionalidad provenía del modelo soviético, introducido localmente por el Partido Comunista de Bolivia. Xavier Albó mencionaba el papel de Ovando Sanz, ocupado sobre las nacionalidades y un «Estado Multinacional», inspirado en la jerga comunista y los trabajos de Engels que retomaban a Morgan, con aquella secuencia evolucionista que partía en la fratria para llegar a la tribu y después a la nación. Como preámbulo del Estado, recordaba que en la década del 60 «el campesino era el saco de patatas y solo importaba la clase obrera, como dice *El 18 Brumario*»; y que ya en esa época, John Murra decía que «lo que ocurrió en un país como Rusia, no sirve para todas partes».

La biografía de Jorge Alejandro Ovando Sanz en el diccionario del CEDINCI (Mérida, 2022) aporta datos sobre su trayectoria, en el mismo sentido recién citado. En la década del 40 tuvo contacto con el Partido Comunista Chileno (PCCh) y con el «científico y médico comunista ruso-chileno» Alejandro Lipschultz (Navarrete, 2024). Después de ser preso y exiliado en los 40, Ovando Sanz participa de la formación del Partido Comunista Boliviano, siendo uno de sus secretarios generales. La biografía afirma que fue oficial mayor del vicepresidente del país y líder histórico de la COB (Central Obrera Boliviana), Juan Lechín, y que, desde ese lugar, entre 1960 y 1964, «se encargó de difundir la noción del "Estado multinacional" en Bolivia, cuestión a la que le dedicará todo su empeño».

Su propuesta de multinacionalidad está expuesta en el libro *Sobre el problema nacional y colonial de Bolivia* (figura 1), con citas de Lenin y Stalin, aunque en el prólogo se dé cuenta de la crítica del PCUS (Partido Comunista de la Unión Soviética) al culto de la personalidad. El libro de Ovando Sanz sale en la época en que esta crítica empieza a difundirse por el mundo. Ovando Sanz publicaría otros libros, como *La ley agraria fundamental y el luminoso camino de los pueblos indígenas*, donde critica el «ropaje socialista» de la CSUTCB, a través del uso de conceptos marxista-leninistas, según Mérida (2022), aparentemente de forma inapropiada, se deja entender. En su libro *Indigenismo*, critica estas políticas, que define como «la teoría de las oligarquías de América Latina para detener y reprimir el movimiento de liberación de los pueblos indígenas» (1979, p. 7). El diccionario del CEDINCI habla también de «los primeros intentos de un comunismo ecológico desde la realidad boliviana», por su participación en la creación de parques nacionales (Mérida, 2022).

En Ovando Sanz había un claro interés en pensar la política boliviana a través de la política indígena, lo que sería visionario y precursor de una tendencia que se volvería dominante. Para ello, sin embargo, podemos decir que no se encontraba en el mejor lugar para hacerlo. El reconocimiento de la autodeterminación de las naciones es clave para los bolcheviques en la lectura de la Europa de principios de siglo XX. En noviembre de 1917, el II Congreso de Soviets rusos aprobó una declaración de derechos de los pueblos, firmada por Lenin, en que se proclamaba la igualdad y soberanía de los pueblos, incluyendo el derecho de libre determinación y secesión, postulando el libre desarrollo de las minorías nacionales y grupos étnográficos del territorio (Andreassi y Tafalla, 311).

Polonia, Finlandia, Lituania y otros Estados declararon su independencia, en algunos casos siguiendo movimientos que se opondrían a la Revolución bolchevique y lucharían contra ella hasta 1921. Esto traería muchos debates, como en la polémica de Rosa Luxemburgo contra Lenin y socialistas nacionalistas de Polonia; considerando prioritario establecer el poder soviético contra el nacionalismo. El BUND, de los trabajadores judíos, también se opondría a Lenin, que para este pueblo concebía como destino de los judíos la asimilación, oponiéndose al reconocimiento como nacionalidad dentro del partido. Durante el estalinismo, de diferentes formas se fortalecería la rusificación, aunque formalmente las naciones mantendrían su independencia.

El libro de Ovando Sanz llegó a las manos del Che Guevara en su campaña de Bolivia iniciada en 1966. Como quedó consignado en sus notas, leyó el libro en enero de 1967, y escribió sobre él:



Figura 1. Tapa del libro de Ovando Sanz

«Libro monocorde, con una tesis interesante sobre el tratamiento de Bolivia como Estado multinacional y el [ilegible], aquí expresa que la Reforma Agraria boliviana es un mito, cosa que habría que investigar más a fondo y estadísticamente. Se pudo haber hecho un folleto de 50 pgs. pero el autor nos obsequia con 450, desilvanadas (sic), repetidas y con profusión de estas» (Kohan, 2008).¹

Aunque con cobertura estalinista y en un lenguaje de otra época, Ovando Sanz introducía un tema que sería central en la ensayística boliviana, de René Zavaleta a Silvia Rivera Cusicanqui. José Núñez del Prado (2009) reconoce a Ovando Sanz como quien «Concluyó que estamos en presencia de un país con una especial estructura demográfica y un intrincado problema humano. En suma, Bolivia no es un Estado Nacional, sino un Estado complejo, de composición abigarrada desde el punto de vista nacional; un Estado compuesto de grupos étnicos, tribus, nacionalidades y una nación, o lo que es lo mismo, un Estado de nacionalidad o, más propiamente, un Estado multinacional, con una nación boliviana, cinco nacionalidades principales y ocho pequeñas». Según Núñez del Prado (2009, p. 28), Ovando preguntaba: ¿existe una nación aymara,² una nación quechua, una nación yuracaré, etc.? Si son naciones, ¿por qué no tienen vida estatal independiente? Y si no son naciones, ¿qué otra cosa son?

El Estado Multinacional es el correlato de una sociedad compleja. Esto va a contramarcha del nacionalismo revolucionario que imperaba durante los años 50 y después. La posición comunista, aunque estalinista, se refería al abigarramiento de la sociedad boliviana. Este punto llegaría hasta la Asamblea Constituyente de Sucre en 2006-2007, y se inspiraría en la complejidad de la unión de repúblicas socialistas soviéticas. El Estado Multinacional era, de hecho, la forma política que tanto Lenin como Stalin defendieron para el problema de las nacionalidades en un Estado proletario.

En su «Carta a camaradas sobre nacionalidad y leninismo», Stalin (1929) cita el texto «Notas Críticas Sobre la Cuestión Nacional», donde Lenin afirma que: «solo hay una solución del problema nacional —en la medida en que es posible, en general, una solución de este problema en el mundo del capitalismo—, y que esta solución es la democracia consecuente. Como confirmación a mis palabras me remito al ejemplo de Suiza, entre otros países» (p. 150). Lenin se refería a Suiza, donde había estado exiliado, y a Bélgica, como ejemplos de democracia con reconocimiento de nacionalidades.

También Stalin, en su propio escrito «El marxismo y la cuestión nacional», afirma: «La caída definitiva del movimiento nacional solo es posible con la caída de la burguesía. Solo cuando reine el socialismo se podrá instaurar la paz completa. Lo que sí se puede, incluso dentro del marco del capitalismo, es reducir al mínimo la lucha nacional, minada en su raíz, hacerla lo más inofensiva posible para el proletariado. Así lo atestiguan, aunque solo sean los ejemplos de Suiza y Norteamérica. Para ello es necesario democratizar el país y dar a las naciones la posibilidad de desarrollarse libremente» (Stalin, 1929).

Ovando Sanz «aplica» a la realidad boliviana estos conceptos y, así, encuentra los siguientes elementos: naciones oprimidas por una minoría de origen hispánica nacional boliviana;

1 Un texto de Santiago Allende y Federico Boido (2017, p. 20) afirma que el Che Guevara leyó la biografía de Túpac Amaru y que «en el listado que anotó en sus Cuadernos de Bolivia podemos apreciar su preocupación por conocer la historia de ese país con especial énfasis en la cuestión nacional entremezclada con la problemática étnica e indígena. *Sobre el problema nacional y colonial de Bolivia*, escrito por Jorge Alejandro Ovando Sanz, fue el libro que mereció mayor atención y despliegue en sus comentarios y anotaciones».

2 Mantenemos la grafía «aymara», más usada en Bolivia, en lugar de «aimara», como sugerido por algunos diccionarios.

posibilidad de plantear junto a la lucha de emancipación de las nacionalidades indígenas un camino para el socialismo que, como en Rusia, no deberá esperar alcanzar un estado de capitalismo desarrollado. Además de una crítica al nacionalismo y la reforma agraria —que nos parece de hecho una precondition para la aparición de una propuesta de multinacionalidad, como mostraría el katarismo—, este análisis coincide con la visión antiimperialista que ve los intereses norteamericanos alineados con el gobierno de Bolivia.

En Ovando Sanz (1962) hay un reconocimiento precoz de colonialismo interno, como a partir del sociólogo mexicano Pablo González Casanova lo analizaría Silvia Rivera Cusicanqui (2006), tiempo después, ya con el marco teórico de los estudios poscoloniales. Ovando Sanz llega a este análisis comparando situaciones de complejidad poblacional diversas: «En Cuba la revolución nacional tenía que resolver una contradicción exterior fundamental, la contradicción existente entre la nación imperialista norteamericana, en tanto que en Bolivia, [...] la revolución debe asumir caracteres más complejos, pues no solamente ha de ser resuelta la contradicción exterior, colonial, entre los pueblos y el imperialismo yanqui!, sino también las contradicciones interiores, nacionales, entre los pueblos indígenas oprimidos y la nación boliviana opresora» (p. 20).

Acorde a esto, Ovando Sanz menciona documentos del Partido Comunista en 1950, año de su fundación, sobre «El Problema de las Nacionalidades oprimidas de Bolivia», y un «Llamamiento de la Primera Conferencia del Partido Comunista al pueblo de Bolivia», en que se considera que «El Partido Comunista debía y debe ser un “Partido de indios y de cholos” (empleando una expresión sumamente gráfica, aunque no científica, contenida en el citado documento), que dirija la lucha de clases, de los trabajadores obreros y campesinos, y el movimiento de liberación nacional» (p. 36). También cita la Declaración de la Conferencia de los 81 Partidos Comunistas y Obreros del Mundo, en Moscú en 1960, donde se celebra el triunfo de las revoluciones de liberación nacional, ocurridos en el periodo de posguerra en «cuarenta nuevos Estados soberanos». En América Latina, el camino a seguir era el de la Revolución cubana, y en este clima escribe Ovando Sanz mencionando «El desmoronamiento total del colonialismo» (p. 36).

Junto al colonialismo interno y la multinacionalidad, el elemento que ya aparece en Ovando Sanz, y que sería la base del análisis con que Constituyentes en 2007 redefinirían al pueblo boliviano, es el abigarramiento. El concepto normalmente asociado a Zavaleta Mercado (1986), presente en autores como Luis Tapia y el grupo Comuna, en el periodo previo al triunfo del MAS; e incluso Silvia Rivera Cusicanqui (2006) con el concepto de *ch'ixi*, pueden verse emparentados —aunque haya, como es natural, una complejización— con un análisis que está presente ya en Ovando Sanz, en el intento de dar cuenta de la complejidad multisocietal, a partir sin dudas de la presencia indígena. El empleo que Ovando hace del término *abigarrado*, que citamos en el epígrafe de este artículo, remite en realidad a las traducciones al castellano de V. Lenin. En una cita a Lenin del libro de Ovando Sanz (1962) se lee: «El Estado nacional es regla y “norma” del capitalismo, el Estado Abigarrado en sentido nacional es atraso o excepción» (Lenin, 1941, p. 245, cit. en Ovando Sanz, 1962).

Buscando entender el abigarramiento, Ovando Sanz realiza un intento de sociología científica poblacional, preguntándose sobre Bolivia: «¿qué naciones, nacionalidades, tribus y grupos etnográficos entran en su composición?». Con una revisión que nos suena más de taxonomista que de revolucionario, pero que se aleja del discurso oficial nacionalista del mestizaje, establece que la nación boliviana está compuesta por cinco nacionalidades principales: Aymaras, Quechuas, Chiquitos, Moxos y Chiriguano; además de ocho nacionalidades pequeñas: Chapacuras, Itonamas, Canichanas, Movimas, Cayuvavas, Pacaguaras, Iténez, Guarayos; y

«varios tribus y grupos etnográficos», citando más de veinte entre ellos. La enumeración remitiría a la lista de 36 lenguas indígenas oficializadas por la Constitución de 2009, en su artículo 5.

Vemos también cómo este antecedente comunista se acerca a las propuestas de plurinacionalidad más recientes, pero con una importante diferencia. En Ovando, la propuesta inspirada en el modelo de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas es la lectura de un dirigente de partido. En la propuesta de plurinacionalidad que el katarismo llevará hasta la Asamblea Constituyente, el enunciador de la propuesta pasa a ser el movimiento indígena. Este «detalle» es notado por un autor proveniente de sectores indianistas en una reseña reciente del libro *Indigenismo*, de Ovando Sanz, criticando que «no es el “indio” el sujeto político de su destino sino obviamente los izquierdistas», y «el problema de la opresión nacional de los pueblos indígenas [es] parte integrante de la lucha por el triunfo de las revoluciones democráticas y socialistas que determinarán una transformación en el régimen social en los diferentes Estados latinoamericanos y permitirán el libre desarrollo de todos los pueblos indígenas» (Apaza-Calle, 2020). Aunque reconoce como crítica interesante de Ovando Sanz la observación de las motivaciones románticas sobre el pasado indio y la imagen del salvaje feliz, en el indigenismo.

Propuesta de Guillermo Lora

Un testimonio del recorrido del término y concepto de lo multinacional lo encontramos en la escritura política del líder del trotskismo boliviano, Guillermo Lora, en un texto de 1988 donde propone un modelo de Estado multinacional. Nos interesa esta referencia para entender el alcance y el consenso que la discusión, surgida en el pasado de fuentes comunistas, tendría en momentos de democratización y neoliberalismo, lejos todavía del momento en que la plurinacionalidad llega al Estado.

Lora es el principal dirigente del POR (Partido Obrero Revolucionario), y se lo reconoce como redactor de las Tesis de Pulacayo, como asesor del sindicato de Llaguaga, en 1946. También tendría un papel importante en la Asamblea Popular organizada durante el gobierno de Torres, en 1970-71, con participación de obreros, campesinos, estudiantes y militares. El POR es reconocido internacionalmente como un partido trotskista con inigualable influencia sobre el movimiento de trabajadores después de los bolcheviques; y también tendría importancia en la Central Obrera, entre los maestros, y en otras categorías hasta perder fuerza y entrar en crisis en los 80 y 90. Incluso el MAS, de base campesina, contaría con muchos cuadros provenientes de esta vertiente militante formativa.

Estos antecedentes nos sirven para situar un documento de 1988, después de más de dos décadas, en que Guillermo Lora redactaba artículos desde su máquina de escribir para el periódico *La Colmena*. En uno de ellos hacía una propuesta de reforma constitucional. Encontramos este documento en el Archivo Nacional de Bolivia, situado en Sucre, junto al material donado de Guillermo Lora, en cajas y volúmenes sin catalogar. En uno de los volúmenes, el siguiente texto de octubre de 1988 se titula «Bolivia Estado Multinacional» y tiene

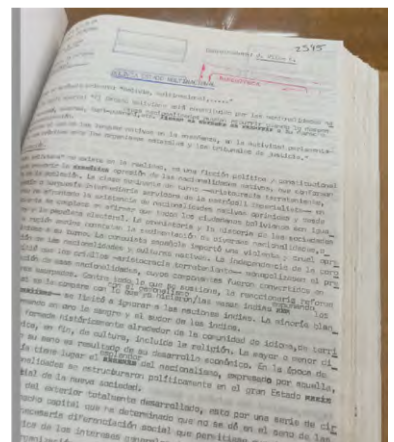


Figura 2. Foto de texto mecanografiado de Lora sobre Estado Multinacional, Archivo Nacional de Bolivia, Sucre. Imagen tomada por el autor.

como subtítulo «Notas sobre la reforma constitucional». Se registra el nombre de ediciones La Colmena, consignando a Guillermo Lora como director y J. Vilca como coordinadora. En el documento, aquí fotografiado (figura 2), hay un sello rojo de la biblioteca Guillermo Lora, con el símbolo comunista de la Cuarta Internacional (una hoz y un 4 con aparente gorro de obrero). Junto a este, hay otros artículos constitucionales comentados: «Sobre el Estado Laico», «Sobre la Defensa de la Soberanía del Estado», «Vigencia del Cabildo abierto».

El texto en cuestión comienza con un proyecto de artículo primero, para una posible reforma constitucional, y llama la atención cómo anticipa términos y discusiones que veinte años después serían efectivamente constitucionalizados. La propuesta de artículo es la siguiente:

El Estado boliviano está constituido por las nacionalidades nativas aymara, quechua, tupi-guaraní, etc. Estas nacionalidades pueden recurrir cuando lo deseen a su derecho de autodeterminación. Se legaliza el uso de las lenguas nativas en la enseñanza, en la actividad parlamentaria y en los trámites ante los organismos estatales y los tribunales de justicia.

En la argumentación, G. Lora escribe:

La «nación boliviana» no existe en la realidad, es una ficción política y constitucional para encubrir la opresión de las nacionalidades nativas, que conforman [...] la población. La clase dominante de turno —aristocracia terrateniente, burguesía o burguesía intermediaria servidora de la metrópoli imperialista— en cuanto ha afrontado la existencia de nacionalidades nativas oprimidas y desde los años cincuenta se complace en afirmar que todos los ciudadanos bolivianos son iguales ante la ley y la papeleta electoral. La prehistoria y la historia de las sociedades de la región andina constatan la sedimentación de diversas nacionalidades, [palabra ilegible] oprimidas a su turno. La conquista española importó una violencia y cruel opresión y explotación de estas nacionalidades y culturas nativas. La independencia de la conquista española permitió que los criollos —aristocracia terrateniente— monopolizaran el [ilegible] y sus tierras usurpadas. Contra todo lo que se sostiene, la reaccionaria reforma agraria de 1953 —si se la compara con lo que ya hicieron con el gamonalismo, las masas indias empuñando los fusiles— se limitó a ignorar a las naciones indias. La minoría blanca sigue transformando en oro la sangre y el sudor de los indios.

En su descripción histórica, Lora señala que los sectores de avanzada de la clase dominante querían liquidar las comunidades para reemplazarlas por la gran hacienda modernizada. Al igual que Ovando Sanz, hay una clara distancia del ideario nacionalista y un balance negativo de la reforma agraria. En el documento, Guillermo Lora analiza el proceso histórico de las comunidades indígenas y las élites nacionales, partiendo de las políticas liberales del fin del siglo XIX y comienzos del XX. La misma época en que bolcheviques desarrollaban su posición sobre los nacionalismos y su relación con el movimiento obrero.

Lora observa que «la propiedad comunal era incompatible con el reinado autocrático de la monarquía española, y tratados como raza inferior fueron convertidos en siervos, destruyendo parte de las comunidades para imponer la propiedad privada. La república trajo la libertad teórica y nominal de los indígenas, declarándolos propietarios, para despojarlos nuevamente poco

después, con nuevas disposiciones». En otra entrada sobre Estado laico de esta propuesta de reforma constitucional, Guillermo Lora relaciona la presencia del clero en un país católico oficialmente, con influencia poderosa, contrario al desarrollo científico, que continúa siendo «decisivo auxiliar de la opresión nacional y cultural por la minoría blancoide sobre las nacionalidades indias». Lora también cita en su argumentación el mensaje de Bolívar al Congreso Constituyente de Bolivia en que afirma que no debe prescribirse ninguna profesión religiosa.

Posiblemente estos escritos mecanografiados fueron publicados en libro, por Ediciones La Colmena, en 1988, con el título *Para qué sirve la constitución: significado del «compadre» Palenque en la política*.³ El contexto de publicación es de crisis para el POR, al mismo tiempo en que colapsa en el país la minería estatal y ocurre la marcha por la vida que decide no entrar en La Paz para evitar una matanza. Bacherer (1995), que es expulsado del POR por el propio Guillermo Lora, da cuenta de dicha crisis refiriéndose a posiciones ultraizquierdistas de Lora y el POR, que imposibilitan acercarse a los trabajadores desencantados con la UDP, según este autor. En respuesta a esta crisis, durante el gobierno de Paz Estenssoro (reconocido como el de la introducción del neoliberalismo en Bolivia), vendría un Guillermo Lora que propone una reforma constitucional y el Estado Multinacional en tal contexto.

Poco antes de la mencionada propuesta de reforma constitucional, en 1984 Lora publica *Revolución India*, donde dice: «El campesinado es una clase-nación, que necesariamente plantea su derecho a su autodeterminación. En esta etapa de la lucha, caracterizada por la predominante presencia del proletariado, la clase revolucionaria por excelencia, se opacan los rasgos nacionales indígenas y se potencian los clasistas. Puede ser que después las naciones aymara, quechua, etc., se lancen a reivindicar e imponer sus demandas nacionales. La respuesta, al menos en el plano de la teoría, está ya formulada: el proletariado no puede oponerse a la liberación nacional de los actualmente oprimidos por la minoría blancoide» (Lora, 1984, p. 6).

Considerando la formación y ubicación política de Guillermo Lora, su propuesta es sumamente relevante. En las antípodas políticas del Partido Comunista, pero también distante del indianismo katarista que retomaría la propuesta de la plurinacionalidad, nos sirve como registro de un concepto que va ganando peso e instalándose en la política boliviana, más allá de sus facciones y tendencias. En la figura 3 se ve la mención que Guillermo Lora hace a los «Estados Unidos Socialistas de América Latina», con alguna reminiscencia del modelo soviético, defendido por un dirigente trotskista.

El cambio de época, que no podemos tratar aquí, puede verse en la trayectoria de Fausto Reinaga (Cruz, 2013); él mismo, habiendo participado de grupos marxistas en Sucre

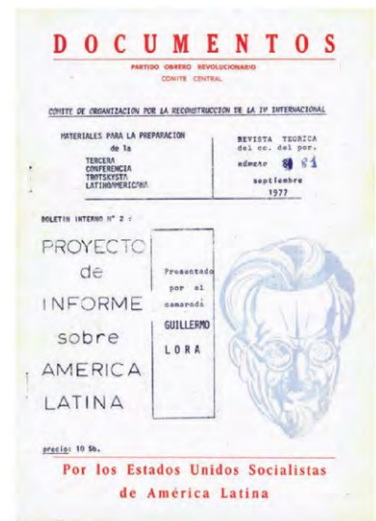


Figura 3. Portada de la revista Teórica del Comité Central del POR, 1977, *Por Los Estados Unidos Socialistas de América Latina*. Informe del Camarada Guillermo Lora.

3 No pudimos acceder a esta publicación. Consta registro de su existencia en este link: https://openlibrary.org/books/OL1780460M/Para_que%CC%81_sirve_la_constitucio%CC%81n. En el año 1992, Lora publica *Liberación de las naciones oprimidas. Cinco siglos de Opresión ¡Basta!*, también de Ediciones La Colmena. En el libro se encuentran capítulos como «Orígenes y desarrollo del problema de la opresión nacional en Bolivia»; «La Liberación de Aymaras, Quechuas, etc.»; «Nacionalidades nativas y autodeterminación»; «El POR y la cuestión nacional», etc.

y del gobierno nacionalista de Villarroel, abre después un camino de lucha y revolución india, desde finales de los años 60, cuando también surgía un sindicalismo katarista combativo. El manifiesto de Tiwanaku, de 1973, y los trabajos de Reinaga desde 1970 expresan un momento de reorganización política en que surgiría el indianismo, que en su expresión sindical campesina coincidiría con la izquierda marxista, encontrando una lectura común contra la dictadura, en la crítica de la revolución del 52 y la reforma agraria; reelaborando también, desde este lugar, la propuesta de Estado Multinacional, ahora con voces indígenas, desde donde llegaría a la Asamblea Constituyente de Sucre en 2006, como propuesta de Estado Plurinacional.

Primera propuesta de Álvaro García Linera

Álvaro García Linera debe ser incluido en la lista de intelectuales de formación marxista que intervinieron públicamente en favor de la multinacionalidad del Estado. Y debe ser mencionado, primeramente, por su pensamiento y registro de la tensión constitutiva del katarismo y el pensamiento político boliviano entre indianismo y marxismo. Hay registro de un artículo de García Linera, en su primer año de prisión, con título «El “pluri-multismo” o el vergonzoso asimilacionismo burgués», de 1993. En otro lugar (Schavelzon, 2015b, pp. 84-86) ya expusimos el movimiento biográfico y político por el cual García Linera se aleja de la militancia con Felipe Quispe, el Mallku, para acercarse al apoyo del evismo, cuando acepta en 2005 la candidatura vicepresidencial del MAS.

En su reflexión intelectual, que busca fundamentar el cambio de filas, reconoce al evismo como una variante del encuentro entre indianismo y marxismo, diferenciándolo del indianismo aymara como variante moderada con un «discurso campesinista que ha ido adquiriendo connotaciones más étnicas en los últimos años [...] con un abanico de alianzas flexibles y plurales [...], un proyecto de inclusión de los pueblos indígenas en las estructuras de poder y poniendo mayor énfasis en una postura antiimperialista» (2008b). En diferentes artículos, como «Evismo, indianismo y marxismo» (2008c) —con primera versión más corta de 2005—, define al indianismo evista con «mayor recepción urbana, multisectorial y pluri-regional».

En su lectura que lleva al Estado Multinacional, hay una crítica a la sociología marxista economicista, de la cual señala que Ovando Sanz es la excepción. Como intelectual del grupo Comuna, donde puede verse una influencia del marxismo heterodoxo de Zavaleta Mercado, García Linera critica la visión clásica desde la que la realidad agraria es atraso que debe ser superado por la industrialización, que junto a la clase proletaria llevará a la revolución. Las lecturas del Marx que dialoga con Vera Zasulich llevan a García Linera a reconocer al campesino como sujeto positivo. Este movimiento de la izquierda boliviana que ve con buenos ojos la irrupción katarista es para García Linera el reconocimiento de repertorios culturales de las clases sociales y la existencia de naciones y pueblos indígenas, lo que «serían un no-lugar en la literatura y en la estrategia izquierdistas, a excepción de Osvaldo Sáenz»⁴ (sic).

4 Sobre Ovando Sanz (en la bibliografía aparece también escrito de forma equivocada, como Ovando Sáenz, un detalle obviamente, pero que atestigua la invisibilidad de este autor, que no es un autor de renombre ni siquiera en la intelectualidad boliviana), García Linera afirma justamente que «su aporte pionero será silenciado rápidamente por la vulgata partidaria de “clases” sociales identificadas [...] por las relaciones de propiedad, lo que producirá un reduccionismo clasista de la realidad social boliviana, y un reduccionismo jurídicista y legalista de la conformación de las clases sociales», citando en una nota que remite a José Antonio Arze, con su *Sociología Marxista*, y a Guillermo Lora (García Linera, 2008a, p. 483).

El momento en que García Linera hace la propuesta de Estado Multinacional es justamente la transición entre sus fases indianista y evista, cuando integraba el grupo Comuna y poco antes de acercarse al MAS. Ya fuera de la cárcel, como profesor en la UMSA y comentarista televisivo, publica un artículo en un libro financiado por la cooperación, dedicado a la descentralización estatal, tema más bien alejado del universo de la militancia revolucionaria, de tono institucionalista. Pero su propuesta dialoga todavía con el nacionalismo aymara, al que busca darle un lugar en un diseño institucional de multinacionalidad, donde habría reconocimiento de autonomía y participación en el Estado. Veamos la propuesta, publicada en 2004 e incluida en *Potencia Plebeya* (2008a); también publicada como libro independiente en 2005, con prólogo de Luis Tapia (figura 4), y en otras revistas.

En este texto hay una fundamentación sobre el carácter multivulgarizador de Bolivia, a lo que le correspondería un modelo multinacional, para evitar lo que llamaba Estado esquizofrénico. Por esta época, su fundamentación sobre la exclusión indígena se explicaba en términos de un análisis bourdiano (era lector de Pierre Bourdieu), de capitales culturales blanco-mestizos versus indígena y popular. En su propuesta, serían reconocidas autonomías regionales de gran escala con poderes legislativos, judiciales y económicos en zonas de comunidad étnica o lingüística que tendrían representación directa legislativa, proporcional a su dimensión demográfica, y policía propia, entre otras competencias.

Para el caso de la nacionalidad aymara, y recordando que García Linera venía de una militancia junto a Felipe Quispe, la propuesta parece adaptarse al nacionalismo indianista, desde el «potenciamiento de proyectos de autonomía nacional indígena que pudieran dar lugar a la formación de nuevos Estados de composición mayoritariamente indígena como en el caso de los aymaras» (2008a, p. 310). García Linera habla de «un cuerpo político nacionalitario», diferente del resto de los movimientos indígenas del continente.

García Linera también se refiere a una «opción probablemente más viable», que consistiría en «diseñar una nueva estructura estatal capaz de integrar en todo el armazón institucional, en la distribución de poderes y en normatividad, la diversidad étnico-cultural mediante un diseño de descentralización basado en modalidades flexibles de autonomías regionales por comunidad lingüística y cultural en un tipo de Estado multinacional» (2008a, p. 312). En esa época ya se habían iniciado las fuertes movilizaciones de la Medialuna, exigiendo autonomía, descentralización y mayor coparticipación de la renta de los hidrocarburos. La propuesta de autonomía permitía contemplar tanto las regiones como las nacionalidades indígenas.

García Linera critica la «lectura estatal indigenista de corte integracionista de los años 40 y 50» y dialoga con las distintas interpretaciones propuestas desde los años 70, a raíz de un resurgimiento de movimientos sociales y políticos indígenas, citando a Fausto Reinaga; pero también dialoga con la discusión mexicana sobre autonomías indígenas, con referencia a Díaz Polanco, y señalando que se refieren más a minorías étnicas que a mayorías nacionales sin Estado. Este «pacto» entre entidades diferentes da lugar a una propuesta política:

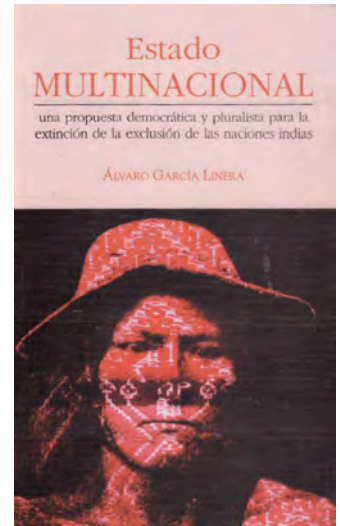


Figura 4. Tapa del libro de García Linera

El primer paso para ello es el tránsito hacia un tipo de Estado multinacional mediante el otorgamiento de autonomías regionales por comunidad lingüística con distintos grados de autogobierno político, [para] crear un campo de competencias administrativas, económicas y culturales basadas en una homogeneidad lingüística. (García Linera, 2008a, p. 321)

García Linera reconoce que la Ley de Participación Popular del MNR en los 90 permitió que varias alcaldías modificasen sus usos lingüísticos en la gestión administrativa, con inclusión de formas de control social practicadas por las comunidades indígenas. En su propuesta, esto sería institucionalizado, tanto para minorías como para mayorías nacionales, como en el caso aymara. Para el pueblo quechua, García Linera propone autonomías regionales pluriétnicas, con mismo idioma, pero identidades diferenciadas. En nombre de una «inmediata revaloración de las culturas indígenas y ampliación democrática de la participación social», García Linera proponía para el área metropolitana de La Paz, como enclave en medio de la territorialidad cultural aymarahablante, un estatuto especial de región territorial autónoma como la ciudad de Bruselas en Bélgica, con bilingüismo y representación política proporcional al número de la comunidad lingüística aymara y castellanohablante (2008a, p. 328).

La plurinacionalidad de los movimientos sociales hacia la Asamblea Constituyente, y la plurinacionalidad continental latinoamericana

La propuesta de la plurinacionalidad llegó a la Constituyente convocada por Evo Morales en 2006, después de recorrer un camino que tuvo como importante hito la aprobación de la plurinacionalidad en las tesis políticas de la Central Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), en su segundo congreso, en La Paz en junio de 1983. Esta central campesina nace de las luchas sindicales indianista-kataristas, después de una década donde los dos ojos, el de la opresión de clase y el de la opresión étnica (Albó, 1987) dejaron atrás el sindicalismo amarillo del pacto militar-campesino y el nacionalismo, creando una nueva central, con Jenaro Flores a la cabeza, como actor protagónico en la lucha contra la dictadura, y en la organización y participación política de las comunidades andinas.

También en 1990, cuando acercándose a los 500 años de la Conquista todo el continente se sumó a un impulso organizativo y de movilización, las organizaciones indígenas de Bolivia reivindicaron la plurinacionalidad, la demarcación de tierras y la Asamblea Constituyente en la primera marcha de tierras bajas «por el Territorio y la Dignidad». Remitimos a Schavelzon (2012) para ahondar en este proceso. Aquí nos limitamos a presentar algunos momentos en el desarrollo del concepto.

Propuesta del Pacto de Unidad, que llega a la Asamblea

El 5 de agosto de 2006 cuando se inauguró la Asamblea Constituyente en la capital constitucional de Bolivia, Sucre, el Pacto de Unidad, formado por organizaciones indígenas y campesinas, presentó un documento de consenso con la propuesta de Estado Plurinacional. Junto a las propuestas, es muy importante el sujeto enunciador de ellas. En su introducción se define:

La unidad del movimiento campesino, indígena, originario y de colonizadores es nuestro pilar fundamental para mostrarle al país que nuestra presencia es innegable e importante en el tratamiento de los grandes temas nacionales. (Pacto de Unidad, 2007b)

De estas definiciones surgiría un sujeto histórico presente en la Constitución aprobada en 2009. El sujeto indígena originario campesino, sin comas, surgiría del debate entre constituyentes, muchos de ellos representantes de las organizaciones integrantes del Pacto de Unidad, a través de las listas presentadas por el MAS en todo el país.

En la definición del Estado, la Constitución de 2009 define su forma, plurinacional, y también al sujeto que surge de una articulación política iniciada en los años y décadas anteriores a las movilizaciones y la reivindicación de una Asamblea Constituyente. En la propuesta del Pacto de Unidad, se remite al 13 de mayo de 2002 como hito histórico en que «los excluidos de siempre iniciamos una marcha memorable desde la ciudad de Santa Cruz hacia La Paz, sede de gobierno, con una demanda que no sólo interesaba a los campesinos indígenas originarios sino a toda la población del país: la convocatoria a la ASAMBLEA CONSTITUYENTE para refundar Bolivia».

La propuesta de Constitución del Pacto de Unidad surge de encuentros nacionales realizados en Cochabamba, Santa Cruz y La Paz, con una gran asamblea en Sucre realizada días antes de la apertura de la Asamblea. Como vimos en otro lugar (Schavelzon, 2012), se trataban de décadas de articulación, movilización y organización de una propuesta. Habría influencia de la central campesina fundada por el katarismo, pero también de organizaciones indígenas de tierras bajas, organizaciones étnicas. Asesores, dirigentes y militantes dejarían entrar en estas propuestas elementos trabajados por décadas por la izquierda boliviana y los pueblos indígenas con sus organizaciones. Podemos confirmar a partir de nuestra etnografía que junto a las organizaciones sociales confluían en Sucre ex militantes del POR de Guillermo Lora, referentes del katarismo, compañeros o ex compañeros de García Linera y de otros sectores de la izquierda intelectual o universitaria; militantes de base que actuaban como asesores.

En su definición de Estado Plurinacional, este documento afirma:

¿Qué es un Estado Plurinacional? Las naciones y pueblos indígenas originarios y campesinos hoy tenemos el desafío de participar en la refundación de Bolivia, construyendo un nuevo país fundamentado en los pueblos como sujetos colectivos, hacia la construcción de un Estado Plurinacional que trascienda el modelo de Estado liberal y monocultural cimentado en el ciudadano individual. [...] La división político administrativa ha impuesto fronteras que han roto las unidades territoriales tradicionales, resquebrajando la autonomía y control sobre la tierra y recursos naturales. (Pacto de Unidad, 2007b, p. 167)

Además de hacer hincapié en la base territorial de la plurinacionalidad, el documento se refiere a formas de organización política descolonizadas, estructuras de gobierno y formas de justicia



Figura 5. Portada [o afiche] de la Propuesta

propia; también había una propuesta de articulado donde se definían los poderes del Estado, incluyendo un cuarto «Poder Social», un régimen territorial que incluía autonomías regionales indígenas, derechos especiales y la incorporación de la justicia indígena, entre otros elementos. El proceso de elaboración puede consultarse en el trabajo de sistematización de Fernando Garcés (2009); el documento de IDEA con comentarios de especialistas a la propuesta del Pacto (2008); en el tomo 1 de la *Enciclopedia de la Asamblea Constituyente* (Estado Plurinacional de Bolivia, 2011).

Más allá de la idea de articulación política, podemos entender al Pacto de Unidad como un encuentro cosmopolítico (Schavelzon, 2013). Era un intento de interpretar la plurinacionalidad como coexistencia, multiplicidad y devenir, a la luz de la conceptualización de la antropología contemporánea. No podemos desarrollar aquí esta lectura, donde veíamos que:

La fuerza política creativa del Pacto de Unidad no derivaba simplemente de su representatividad demográfica. No tenía fuerza por la cantidad de bases representadas por dirigentes en amplios, ni por la proyección de su poder electoral, o de su poder político dentro del MAS [...] Esta articulación de fuerzas sociales podía expresar una voz mayoritaria, como organizaciones indígenas, sindicatos y comunidades que hacía décadas buscaban no ser «extranjeros en el propio país», según la expresión katarista. Pero también expresaba la voz minoritaria de pueblos sobrevivientes en los márgenes de la sociedad colonial, no tenidos en cuenta por liberales, conservadores, nacionalistas y también progresistas de izquierda. (Schavelzon, 2013, p. 240)

Como devenir, conexión parcial, heterogeneidad, podemos pensar una imagen de la sociedad boliviana más actualizada que las naciones y tribus que analizaba Ovando Sanz. Las migraciones internas, entre comunidades, minas, trópico y nuevas ciudades, podrían ayudar a pensar un modelo más allá de la ideología del mestizaje, ligada como siempre estuvo al Estado-nación, pero sin dejar de reconocer la vigencia de la comunidad indígena, que el modelo republicano liberal siempre recorta y combate. El Pacto de Unidad pudo volverse una fuerza política actuante desde las diferencias, como alianza intensiva, que Viveiros de Castro (2011, p. 171) define como intensiva, contranatural y cosmopolítica, en oposición a las alianzas «extensivas, culturales y sociopolíticas» que podemos ver más adecuadas a la institucionalidad del Estado.

En la Asamblea Constituyente, el MAS no tenía dos tercios de los votos para poder imponer un proyecto de Constitución, debía negociar. Esta dificultad dejó al foro trabado por algunos meses y cuando se inició fue con mucho conflicto y necesidad de renunciar a los deseos de los movimientos sociales, de donde provenían la mayoría de los constituyentes del MAS. Pero el MAS tenía mayoría en las comisiones y, así, mucho del proyecto del Pacto de Unidad entró en la Constitución. Mucho del proyecto inicial fue depurado, en un contexto complejo donde además de arduas negociaciones con grupos de poder, el MAS dejaba de ser instrumento de movimientos sociales y se adecuaba al lugar de partido de gobierno, con dinámicas centralizadas y respondiendo a agendas y posiciones que no venían más de los territorios y movimientos.

En las definiciones formales que caracterizan el tipo de Estado como Plurinacional, la Constitución de 2009 recoge la propuesta del Pacto de Unidad. El artículo 1 reconoce a Bolivia como Estado Plurinacional Comunitario e intercultural, basado en el pluralismo, entre otras definiciones; en el artículo 2, se reconoce la existencia precolonial de las naciones y pueblos indígenas originarios campesinos en sus territorios (República de Bolivia, 2009).

La crítica de Filemón Escobar

El histórico dirigente potosino Filemón Escobar puede ayudarnos a presentar un contraste y avanzar en nuestro recorrido, que por su naturaleza será siempre incompleto. Escobar fue dirigente de las minas de Catavi, Siglo XX y de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia en la histórica marcha por la vida (luego del decreto que cerró las minas estatales); además de diputado, senador y fundador del MAS, donde se lo reconoce como mentor de Evo Morales. Rechazó la plurinacionalidad, después de una amarga ruptura con Evo Morales, lo que llevó a su expulsión del movimiento. Filemón Escobar escribió un libro defendiendo la interculturalidad y complementación de la cultura indígena y la europea, como propuesta para el país, criticando una «falta de flexibilidad de la mirada clasista de la COB», y el «pensamiento de la izquierda tradicional»; como ejemplo, menciona «los estatutos de la COB que hasta el presente establecen que su estructura corresponde en un 51% para el proletariado, 40% para los sectores de la clase media y 10% para el campesinado» (Escobar, 2008a, p. 165).

También proveniente del trotskismo, dominante en los sindicatos mineros, Escobar adjudicaba la multinacionalidad a Stalin. En una entrevista con el periódico paceño *Página Siete*, Filemón afirma que el Estado Plurinacional es copia de José Stalin, y critica al MAS por cometer errores de la izquierda del siglo XX (Escobar, 2014). Como buen lector, Filemón citaba sendas referencias. En su libro *De la revolución al Pachakuti: El aprendizaje del respeto recíproco entre blancos e indios* (2008a), proponía la complementariedad como modelo, inspirado en la cosmovisión andina y contrastando con las peleas, que atribuía a Morales. Citaba la propuesta de *El macizo boliviano*, de Jaime Mendoza, y mencionaba a Ovando como autor relacionado con el estalinismo.

En un trabajo anterior (Schavelzon, 2012) citamos una carta abierta de Filemón para «alertar» a Evo Morales del peligro del Estado Plurinacional (documento que ya no se encuentra disponible *online*). En la misiva asociaba la propuesta a «una declaración de noviembre de 1917 en Rusia que establecía la igualdad y soberanía de todos los pueblos, su autodeterminación y el libre desarrollo de las minorías nacionales y etnográficas». En su carta abierta, publicada en diario *La Razón* en 2008, Filemón advertía que la propuesta podría «deshacer» Bolivia como «provocó el derrumbe de la URSS», cuando se intentó revertir el proceso de homogeneización cultural, o «rusificación». En otra entrevista, con *Los Tiempos* (Escobar, 2011) de Cochabamba, Filemón es explícito en la tesis de un Estado con complementariedad y reciprocidad, pero sin naciones, y «reponiendo» el concepto de República. Pide derrotar la «propuesta estalinista del Estado Plurinacional» descartando el individualismo de la derecha y también de los que hablan en nombre de los indios.

La crítica feroz de Filemón Escobar nos permite entrever un punto de llegada de un largo recorrido, donde la izquierda marxista se encuentra con las naciones indígenas. Podemos mencionar motivos personales de enemistad con Evo Morales y el MAS, pero lo que aquí interesa es seguir los pasos de un post-trotskismo (presente también en García Linera, ya que este se acercó a grupos universitarios de tal tendencia después de salir de la cárcel), que se encuentra con un movimiento más amplio, que tiene en el centro político a los pueblos indígenas. Filemón Escobar, procedente de la dirigencia minera porista, vivió en carne propia la muerte del sujeto proletario de las minas. Fue al Chapare y fundó el MAS. Como Hugo Blanco en el Perú, también formado en el trotskismo (de Nahuel Moreno), pero encontrando las luchas campesinas de Concepción y Lares, y después el lugar de lo indio como lugar de la lucha política por la emancipación.

En su entrevista en el periódico *Los Tiempos*, hay una referencia de Escobar a Fausto Reinaga, padre del indianismo. Escobar hizo leer al entrevistador extractos de *La Revolución India*, del precursor del indianismo, en que Reinaga se refiere —sin citar— al libro de Ovando Sanz. En la entrevista:

FE: Yo escucho hablar del Estado Plurinacional, leo esto (*Sobre el problema nacional y colonial de Bolivia*, Jorge Ovando) y me quedo frío. Se han copiado todo de Stalin para nuestra Constitución... Todo lo que pasaba en la URSS. ¡Se han copiado hasta la lista que está en este libro! Para suerte de este país este libro cae, después de siete años, en manos del aymara Fausto Reynaga. El Fausto Reynaga destruye en media página (*La revolución india*) un libro de 500 páginas. A ver. Ahora usted me va a hacer el favor de leer de aquisito a aquisito... Lea usted.

GL: «El marxismo “altoperuano” ha tomado a Bolivia como una nación real y al Estado como un real poder. Para el cholaje comunista, Bolivia es una nación y un Estado al estilo del Occidente, y dentro de esta nación ha tomado al indio como un conglomerado de nacionalidades oprimidas. En la creencia de que Bolivia es como la santa Rusia, y el indio como las minorías étnicas y culturales oprimidas por el Zar, han inventado alegremente la existencia de 5 naciones grandes, 8 nacionalidades pequeñas y 21 tribus y grupos etnográficos. Error e ignorancia. Ignorancia y error».

FE: Ahora, ¿qué es Bolivia para este tipo?

GL: Sigo leyendo: «En la Colonia hay dos sociedades, dos naciones, dos Estados: España y Tawantinsuyo».

FE: Coincide con todos los que hemos citado. ¿A qué llama revolución india Reynaga? Esto tienes que leer bien.

GL: «Luego la revolución india, superando la yuxtaposición de la nación mestiza sobre la nación india, unirá en carne y en alma orgánica y psicológicamente y hará de ambas naciones una sola nación, de las dos Bolivia una sola Bolivia».

FE: Esa era la misión del Evo. Lo han llevado por el camino de la confrontación y lo han cagado a este proceso. (Escobar, 2011)

Filemón identifica su propuesta de complementariedad en oposición a un Estado Plurinacional que separaría las étnicas y nacionalidades. Por ese camino construye un vínculo con Fausto Reinaga.⁵ Esto nos puede dar un elemento de interpretación por el cual la plurinacionalidad, discutida por la izquierda comunista, es retomada por el movimiento campesino e indígena

5 Filemón cita el libro *La Revolución India*, de Reinaga, en su página 195 (2010 [1970]). Allí, Reinaga no cita a Ovando Sanz pero claramente se refiere a su libro. En la crítica se destaca el carácter mayoritario del indio en Bolivia, que para Ovando Sanz se reduciría a grupos étnicos minoritarios. Es una interpretación política de Reinaga, que lo lleva a concluir que «Los cuatro millones de indios no entran ni caben en el Estado ni en la Nación del cholaje boliviano». Aunque no es cierto que Ovando Sanz no reconoce las nacionalidades mayoritarias, se entiende la crítica anticolonial de Reinaga, aplicable también a la izquierda en que militaba Ovando Sanz.

desde la clave de la autonomía. Pero veremos que el MAS, con sus bases campesinas que no adscribirían al proyecto territorial de la autonomía, más bien interpretan la plurinacionalidad como «inclusión» en la nación de todos. Como varios señalaron (Quisbert y Nicolas, 2014), en esto el proyecto del MAS se acercaría al nacionalismo del MNR. A pesar de la lectura crítica de Escobar, al mismo tiempo la propia izquierda latinoamericana se acercaría a la causa indígena de forma contundente, a partir de los 80, coincidiendo con el derrumbe soviético y efectuando, como el propio Filemón en la fundación del MAS, un encuentro de puntos de vista de clase y étnicos, desde donde se daría impulso a la plurinacionalidad.

Plurinacionalidad continental (segunda propuesta de García Linera)

Otra transformación del concepto puede verse en tiempos de gobierno del MAS. Y este es por ahora el fin de nuestro recorrido. Toda la propuesta del Estado Multinacional con autonomías para el pueblo aymara, especialmente, quedaría atrás en tiempos del gobierno del MAS. Con García Linera en la vicepresidencia, muy lejos del indianismo y también de la militancia radical de izquierda. Por un lado, la plurinacionalidad sería constitucionalizada, pero el propio concepto sufriría transformaciones a tono con el rumbo progresista del gobierno, donde desde dentro del bloque indígena-popular, como fuerza electoral y no como movimientos sociales insurgentes o antiestatales, se pondrían paños fríos en cualquier idea fuerte de autonomía y autodeterminación, o de control directo territorial, de hidrocarburos, de competencias delegadas, lo que valía tanto para los nuevos gobiernos regionales autonómicos como para los territorios étnicos, aymara o de otras etnias. Las voces de grupos militantes o intelectuales indianistas, y también las organizaciones indígenas históricas se alejarían del gobierno. La plurinacionalidad ya constitucionalizada sería defendida de forma radicalmente diferente de la propuesta de García Linera antes de llegar a la vicepresidencia.

En nuestra etnografía de la Asamblea Constituyente (Schavelzon, 2012) mencionamos una entrevista con el diario *La Prensa* de La Paz, en tiempos en que García Linera era un actor institucional en busca de gobernabilidad y buena imagen del gobierno progresista ante la clase media, no solo los votantes rurales leales al MAS. En ese contexto le preguntaron a García Linera (2010) por el nuevo Estado y él respondió: «¿Qué es la plurinacionalidad? Es la igualdad de derechos de pueblos, de culturas en nuestro país. No es nada más que eso. Todo en el marco de una sola identidad nacional boliviana. Somos una nación de naciones. La plurinacionalidad es el reconocimiento de los derechos colectivos de mestizos, aymaras, quechuas, guaraníes, de su idioma, tradición y cultura; que todos tengan las mismas oportunidades para acceder a beneficios, a cargos públicos y a reconocimientos». Lo plurinacional como algo que «no es nada más que eso» conformaba a varios sectores internos del gobierno del MAS, contrario al poder territorial de nacionalidades indígenas, y tranquilizaba a sectores empresariales como el agronegocio, la gran minería y todos los que podrían ver problemas en territorios con derecho a la consulta respetado.

En 2013 y 2014, mientras Evo Morales hacía campaña y era reelecto por tercera vez, García Linera presentaría una nueva versión del maleable concepto de plurinacionalidad, asociado a una propuesta de integración regional de mercados, lejos de la autonomía y de búsqueda de alternativas al desarrollo y Buen Vivir, que en los primeros gobiernos permanecía de manera ambigua como discurso para el mundo desde sectores del gobierno y de la cancillería. Según

García Linera, en diversas conferencias, presentadas en espacios políticos y universitarios latinoamericanos, la propuesta de Estado Plurinacional Continental Latinoamericano consistiría en un «proyecto de integración económica, financiera, empresarial y de compatibilidad jurídica desde México a Tierra del Fuego». La integración regional de diversas naciones, no ya indígenas sino estatales y republicanas, sería impulsada por la riqueza de sus recursos naturales, en un proyecto de desarrollo económico (García Linera, 2014). En la nueva formulación, se distinguiría las «naciones estatales» (de los países latinoamericanos) de las «naciones culturales» (campesinos indígenas): la argumentación de García Linera (2014, p. 47) limitaba la política indígena a un campo restringido y sin autonomía territorial.

Con este movimiento, la crítica anticapitalista quedaba fuera del horizonte político establecido por el progresismo. También quedaba afuera la construcción comunitaria de una plurinacionalidad ligada a autonomías indígenas territoriales del modo como las organizaciones indígenas y el katarismo lo habían desarrollado, a partir de la influencia del neozapatismo de Chiapas, con influencia en Sudamérica durante la primera década del MAS, antes de su llegada al gobierno. Todo esto desaparecería de la escena estatal. En ese contexto, el concepto de multinacionalidad-plurinacionalidad se acomodaba a una definición de nacionalidades que se equipara a igualdad de derechos y ya no a estructuras de autogobierno que expresen el encuentro de civilizaciones, y fuera también de un horizonte de lucha proletaria y revolución, e incluso de otras ideas que García Linera había desarrollado en la fase de apoyo a las movilizaciones sociales, como el capitalismo andino-amazónico, que incluía economías étnicas y comunitarias.

La integración regional de diversas naciones, no ya indígenas sino estatales y republicanas, sería impulsada por la riqueza de sus recursos naturales, en un proyecto de desarrollo económico. García Linera decía en la Universidad de Río Cuarto, Córdoba:

Esta arquitectura la llamamos Estado plurinacional continental latinoamericano porque vemos que el mundo va hacia [el] Estado plurinacional continental como es el caso de Europa, de América del Norte y los países asiáticos. El siglo XXI va hacia este Estado plurinacional y en este contexto América Latina es una bisagra entre las economías del Atlántico y del Pacífico. Y además contamos con grandes recursos como el petróleo, el agua dulce y con todo esto seremos muy importantes en el siglo XXI, pero siempre que vayamos como una economía continental. (García Linera, 2014)

El empoderamiento indígena de otrora se encontraba con nuevas prioridades, de búsqueda de inversiones y proyectos de desarrollo y explotación de *commodities*. Dejando de lado también el debate del encaje territorial y la resolución de jerarquías administrativas en un Estado-nación moderno, la plurinacionalidad se adaptaba a las tareas de completar una construcción fallida de nación y asumir el lugar económico periférico desde un Estado que garantizara la gobernabilidad y el «buen ambiente de negocios».

Comentarios finales

En la Constitución aprobada en 2009 en Bolivia, se oficializaron las lenguas de 36 pueblos, se postuló su autodeterminación basada en su preexistencia ancestral, y se introdujo la autonomía indígena. Pero el proyecto de descolonización del Estado fue postulado y no desarrollado

o perfilado en el texto constitucional. El modelo de un nuevo constitucionalismo se presenta de forma «simbólica», como los constituyentes campesinos indígenas analizaban en la Asamblea de Sucre, contemplando una plurinacionalidad que no establecería una nueva territorialidad para nacionalidades indígenas, ni podría romper con la forma de institucionalidad republicana que organizaba al Estado boliviano. A pesar de la mayoría parlamentaria conseguida en 2009 y 2014, la plurinacionalidad tampoco se desarrollaría cabalmente en la implementación de leyes posteriores. Quedaría incorporada en la nomenclatura institucional y en los debates de las organizaciones sociales, incluso poniendo a Bolivia como referencia en un debate de la izquierda y del movimiento indígena continental.

Hay, de hecho, elementos que apuntan a un nuevo constitucionalismo, a los que Bartolomé Clavero se refirió como elementos de un constitucionalismo plurinacional, en oposición a otro «bolivariano», de perspectiva social y estatista (Clavero, 2011). Pero estos elementos fueron coartados en el mismo texto, producto de las arduas negociaciones forzadas por la correlación de fuerzas con la oposición y las tensiones internas del mismo MAS, el Pacto de Unidad y la relación entre constituyentes y gobierno. Tanto la plurinacionalidad constitucionalizada en Bolivia como en Ecuador (Schavelzon, 2015b) aparecerían, para organizaciones indígenas y el movimiento social de ambos países, más como un nuevo punto de partida que como lugar de llegada.

Partiendo de la intelectualidad partidaria comunista, vinculada a la Unión Soviética, pero con versiones que acusan cambios, donde se ubican la primera propuesta de García Linera y la de un último Guillermo Lora. Esta transversalidad muestra la fuerza que el concepto representa, hasta convertirse en un consenso para la mayoría del bloque constituyente, formado por diversos sectores políticos dentro de la izquierda, los campesinos e indígenas, y sectores urbanos que llegan al gobierno como expresión de ese periodo histórico de cambio.

Este lugar político, de una izquierda que entiende la potencia antisistema de la sociedad indígena, de sus nacionalidades y de la necesidad de acercarse a sus luchas, es también el lugar de un comunismo que se encuentra con la comunidad. Remite también al debate que plantea Mariátegui con la Comintern, en 1929 (Flores Galindo, 1980) en que la lucha por la tierra en las nuevas naciones se antepone a una búsqueda de autodeterminación nacional para los pueblos indígenas. Esta discusión tendría que ver con un marxismo que rompe con la ortodoxia para entender los caminos locales para la revolución.

Desde este lugar la propuesta de multi-plurinacionalidad se amplía al ser incorporada a las tesis del campesinado katarista, y vemos también su movimiento y maleabilidad cuando entra en la Asamblea Constituyente o en el discurso político del gobierno del MAS: sufre una nueva modulación para dejar de referirse a las nacionalidades oprimidas y pasa a ser un modelo de integración regional económica (¿y cultural?) para América Latina, en un contexto de desarrollo económico capitalista.

Podríamos arriesgar que este recorrido genealógico del concepto de plurinacionalidad muestra más diálogo entre el indianismo y el marxismo del que a veces se reconoce. También, que al pasar a ser los campesinos e indígenas los enunciadores de la propuesta, el cambio en la fuerza política del concepto es radical, no solamente de forma, aunque en la letra terminológica hubiera continuidad.

El camino recorrido por la plurinacionalidad muestra también la confluencia de fuerzas políticas con visiones muy diferentes. Mencionemos, de un lado, las propuestas de revolución tratadas arriba, con lo que sería una línea de intervención indigenista que también le dio

impulso a la plurinacionalidad, aunque más desde un lugar de ordenamiento estatal y control de poblaciones, en la tradición de reconocimiento de derechos multiculturales y sin conflicto con la tradición liberal.

Mientras escribimos estas líneas, el MAS sale fuertemente derrotado en elecciones nacionales después de 20 años, dividido entre facciones y lejos de la fuerza que llevó a constitucionalizar la plurinacionalidad. Nuevas fuerzas políticas buscan desterrar la plurinacionalidad, otras la aceptan como institucionalidad ya dada. Movimientos nacionalistas aymara recuperan el ímpetu buscando poder político. El concepto tiene vida y continuará abierto a nuevas transformaciones. **post(s)**

Referencias

- Albó, Xavier. (1987). De MNRistas a Kataristas. En Steve Stern (ed.), *Resistance, rebellion, and consciousness in the Andean peasant world, 18th to 20th centuries*. Lima: IEP.
- Andreassi Cieri, A. (2018). Lenin, la revolución rusa y el taylorismo. En Joan Tafalla (ed.), *La revolución rusa de 1917. Del Consejo de Comisarios del Pueblo a la NEP (1917-1921)*. El Viejo Topo.
- Allende, S., y Boido, F. (2017). Un itinerario de las lecturas del Che. *BNRA Che lector*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno. https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/510be7e1f0d3d75c245c1f87e95a102c.pdf
- Almeida, Ileana. (2008). *El Estado plurinacional. Valor histórico y libertad política para los indígenas ecuatorianos*. Quito: Abya-Yala.
- Altman, Philipp. (2016, octubre 9). El Estado Plurinacional en Ecuador o la esperanza de supervivencia de los pueblos indígenas. Entrevista a Ileana Almeida. *La Línea de Fuego*. <https://lalineadefuego.info/el-estado-plurinacional-en-ecuador-o-la-esperanza-de-supervivencia-de-los-pueblos-indigenas-entrevista-a-ileana-almeida/>
- Apaza-Calle, Iván. (2020). Reseña de *Indigenismo*, de Jorge Alejandro Ovando Saenz. *Jichha*. https://www.facebook.com/jichha/photos/a.574526446080265/1310717195794516/?_rdr
- Bacherer, JP. (1995). La crisis del POR en Bolivia (entrevista), *Defensa del Marxismo* n.º 10. <https://revistaadm.com/edm/10/la-crisis-del-por-en-bolivia/>
- Clavero, Bartolomé. (2011). *Estado plurinacional o bolivariano: nuevo o viejo paradigma constitucional americano*. <http://clavero.derechosindigenas.org/wp-content/uploads/2011/05/Estado-Plurinacional.pdf>
- Cruz, G. (2013). *Los senderos de Fausto Reinaga. Filosofía de un pensamiento Indio*. La Paz: CIDES-UMSA / Plural.
- Escobar, Filemón. (2008a). *De la Revolución al Pachakuti. El aprendizaje del respeto recíproco entre blancos e indios*. La Paz: Garzazul.
- . (2008b, octubre 8). Carta abierta dirigida al Presidente, *La Razón*. http://www.la-razon.com/versiones/20081008_006719/nota_247_685844.htm
- . (2011, junio 8). Filemón Escobar (Entrevista de Gustavo Lemos), *Los Tiempos*. <https://www.lostiempos.com/actualidad/pais/20110608/filemon-escobar>
- . (2014, junio 4). Filemón Escobar afirma: «Aquí hay dos nuevas oligarquías: cocaleros y cooperativistas» (Entrevista), *Página Siete*. <https://www.hacer.org/latam/bolivia-filemon-escobar-afirma-aqui-hay-dos-nuevas-oligarquias-cocaleros-y-cooperativistas-pagina-siete/>
- Estado Plurinacional de Bolivia. (2011). *En los Umbrales de la Asamblea Constituyente. Estado Plurinacional de Bolivia*, t. 1. Enciclopedia Histórica Documental del Proceso Constituyente Boliviano.
- Flores Galindo, A. (1980). *La Agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern* Lima: DESCO.
- Garcés, Fernando. (2009). *El Pacto de Unidad y el proceso de construcción de una propuesta de Constitución Política del Estado*. (Sistematización de la experiencia). La Paz: Pacto de Unidad. http://www.redunitas.org/pacto_unidad.pdf
- García Linera, Álvaro. (2003). Autogobiernos indígenas. Estado multinacional y multicivilizatorio: Una propuesta democrática y pluralista para la extinción de la exclusión de naciones indias. En Varios autores, *La descentralización que se viene. Propuestas para la (re) constitución del nivel estatal intermedio* (pp. 169-190). La Paz: FES/ILDIS/Plural Editores.
- . (2008a). *La potencia plebeya. Acción colectiva e identidades indígenas, obreras y populares en Bolivia*. Buenos Aires: Clacso/Prometeo.
- . (2008b). Indianismo y marxismo. En *La potencia plebeya. Acción colectiva e identidades*

- indígenas, obreras y populares en Bolivia*. Buenos Aires: Clacso/Prometeo.
- . (2008c [2005]). Marxismo, nacionalismo e indianismo en Bolivia. La «nueva izquierda» del presidente Morales, *Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano*, n.º 2, Clacso. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/cuadernos/es/garci.pdf>
- . (2010, enero 18). Lo plurinacional sólo es igualdad de derechos, *La Prensa*. <https://www.desdeabajo.info/actualidad/internacional/item/alvaro-garcia-linera-vicepresidente-bolivia-es-un-estado-integral-que-transita-al-socialismo-y-que-inicia-una-decada-de-oro.html>
- . (2014). Conferencia de prensa del vicepresidente de Bolivia Álvaro García Linera: «Es la hora de construir una arquitectura plurinacional continental latinoamericana». *Universidad Nacional de Río Cuarto*. https://www.unrc.edu.ar/unrc/n_comp.cdc?nota=28564
- Kohan, N. (2008, junio 14). El Che Desconocido. *Amauta La Haine*. <https://amauta.lahaine.org/el-che-desconocido/>
- Lenin, Vladimir. (1941). *Obras Escogidas*. Tomo II. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- . (1973). *Obras Escogidas*. 12 tomos. Moscú: Ed. Progreso. <https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/oe12/index.htm>
- Lora, Guillermo. (1984). *La Revolución India*. Por Masas.
- . (1988). *El Estado Multinacional*. La Colmena. (Versión mecanografiada en Archivo Nacional, Sucre).
- Mateo, Francisco. (2023). Guatemala Plurinacional: un proyecto político para el Buen Vivir de los Pueblos. En *Guatemala: Asalto al Estado. Elecciones Generales 2023* (pp. 37-40). Fundación Rosa Luxemburgo.
- Mérida, Alejandro. (2022). «Ovando, Jorge», en *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CEDINCI).
- Navarrete Vergara, J. (2024). Alejandro Lipschutz Friedman: un marxista indigenista del siglo XX, *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n.º 21, 161-199.
- Núñez del Prado, J. (2009). *Economías Indígenas: estados del arte desde Bolivia y la economía política*. La Paz: CIDES/UMSA.
- Ovando Sanz, Jorge. (1962). *Sobre el Problema Nacional y Colonial en Bolivia*. Cochabamba: Editorial Canelas.
- . (1979). *Indigenismo*. La Paz: Editorial Juventud.
- Pacto de Unidad. (2007a). *Propuesta de Constitución del Estado Boliviano (propuesta consensuada por el Pacto de Unidad)*.
- . (2007b). Propuesta de las Organizaciones Indígenas, Originarias, Campesinas y de Colonizadores hacia la Asamblea Constituyente, OSAL (Observatorio Social de América Latina), año VIII, N° 22.
- Quisbert, P., y Nicolas, V. (2014). *Pachakuti: el retorno de la nación: estudio comparativo del imaginario de nación de la Revolución Nacional y del Estado Plurinacional*. PIEB, Programa de Investigación Estratégica en Bolivia.
- Reinaga, Fausto. (2010 [1970]). *La Revolución India*. Cuarta Edición. La Paz: MINKA.
- República de Bolivia. (2009). *Constitución Política del Estado*.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2006). Chhixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. En: Yapu, Mario (comp.), *Modernidad y pensamiento descolonizador. Memoria del Seminario Internacional* (pp. 1-16). La Paz: PIEB / IFEA.
- Sánchez, Consuelo. (2019). *Construir comunidad. El Estado plurinacional en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Schavelzon, Salvador. (2012). *El nacimiento del Estado plurinacional. Etnografía de una Asamblea Constituyente*. La Paz: Plural/Clacso, Cejis/IWGIA. <https://libreria.clacso.org/publicacion.php?p=754&c=1>

-
- . (2015a, febrero 4). «Podemos», Sudamérica, y la república plurinacional de España. *Rebellion.org*. <https://rebellion.org/podemos-sudamerica-y-la-republica-plurinacional-de-espana/>
- . (2015b). *Plurinacionalidad y Vivir Bien/Buen Vivir. Dos conceptos leídos desde Bolivia y Ecuador post-constituyente*. Quito: Abya Yala/Clacso. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20160202103454/Plurinacionalidad.pdf>
- . (2018). La Plurinacionalidad en los Andes, *Revista Iberoamericana*, XVIII, 67, 11-22.
- Stalin, J. (1929). *La Cuestión Nacional y el leninismo*. S.d.
- Viveiros de Castro, Eduardo. (2011). *Metafísicas Caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires y Madrid: Katz.
- Zavaleta Mercado, René. (1986). *Lo nacional-popular en Bolivia*. México: Siglo XXI.

CARTA DE CHILE: PARTITURA, CONSTITUCIÓN Y MEMORIA. UNA EXPLORACIÓN PERFORMATIVA

Enrique Schadenberg

Enrique Schadenberg Balbontín , artista dedicado a investigación, creación, interpretación y difusión de músicas experimentales y prácticas sonoras contemporáneas. Correo electrónico: enrique.schadenberg@gmail.com

- Estudiante de doctorado del Posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Maestro en Música (Composición) por la Universidad Autónoma de México.
- Máster en Composición de Música Aplicada a Medios Audiovisuales y Escénicos por el Conservatori del Liceu, España.

Resumen

Este artículo analiza *Carta de Chile*, obra que articula partitura y Constitución como dispositivos que no solo regulan visibilidades, enunciados y subjetividades, sino que también abren potenciales de resistencia a través de experiencias relacionadas con la exploración sonora y la escucha. Creada en el contexto del proceso constituyente chileno, la obra emplea la Constitución vigente y las dos propuestas rechazadas como materiales performativos para reflexionar sobre la memoria entendida como un proceso dinámico, abierto y transformador.

Palabras clave

partitura, Constitución política, dispositivo, memoria, performance

Carta de Chile: Score, Constitution and Memory. A Performative Exploration

Abstract

This article analyzes *Carta de Chile*, a work that brings together a score and Constitution as *dispositifs* that not only regulate visibilities, statements, and subjectivities but also open up possibilities for resistance through experiences linked to sonic exploration and listening. Created within the context of the Chilean constituent process, the work employs the current Constitution alongside the two rejected proposals as performative materials to reflect on memory understood as a dynamic, open, and transformative process.

Keywords

score, Political Constitution, *dispositifs*, memory, performance

Fecha de envío: 15/02/2025

Fecha de aceptación: 23/07/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.3803>

Cómo citar: Schadenberg, E. (2025). *Carta de Chile*: partitura, Constitución y memoria. Una exploración performativa. En *post(s)*, volumen 12 (pp. 46-67). USFQ PRESS.



La conmemoración de los 50 años del golpe de Estado en Chile, ocurrido el 11 de septiembre de 1973, estuvo marcada por una amplia variedad de actos políticos, culturales y de memoria. Desde eventos oficiales organizados por el gobierno hasta conciertos autogestionados, marchas, romerías, minutos de silencio y claveles rojos, esta efeméride fue una oportunidad para reflexionar colectivamente sobre un pasado que sigue siendo profundamente divisivo en la sociedad chilena. A través de declaraciones políticas, publicaciones de libros, acciones ciudadanas y tantas otras manifestaciones, se construyó un mosaico de memoria colectiva que buscó honrar a las víctimas y reafirmar el compromiso con la democracia y los derechos humanos. Sin embargo, también fue un momento cargado de tensiones, con expresiones que reivindican o justifican el golpe, como la declaración del partido Unión Demócrata Independiente (UDI), que lo calificaron como «inevitable»,¹ o aquellas palabras emitidas por el presidente del Partido Republicano de Chile, cuando menciona que la «intervención» militar puede ser valorada como una «libertad recuperada en los últimos 50 años».² Estas afirmaciones nos recuerdan que la historia no es un terreno neutral, sino un campo de disputa constante, donde se lucha por definir cómo entendemos el pasado y cómo proyectamos el futuro.

La conmemoración del medio siglo del golpe de Estado no puede desvincularse del proceso constituyente chileno desarrollado entre 2019 y 2023,³ que surgió en el marco de una serie de protestas masivas iniciadas en octubre de 2019. Estas manifestaciones comenzaron con evasiones del pago en el metro de Santiago por parte de estudiantes secundarios, alcanzando un alto grado de masividad y confrontación el 18 de octubre. Al día siguiente el gobierno de Sebastián Piñera decretó estado de excepción constitucional,⁴ dando paso a la intervención de las Fuerzas Armadas en la seguridad pública. Esto, junto con el recrudecimiento de la represión, resultó en graves violaciones a los derechos humanos y restricciones constitucionales a una escala sin precedentes desde la dictadura militar.

Tras un mes de protestas inintermitentes y enfrentamientos en el espacio público, el Ejecutivo y el Congreso acordaron habilitar un proceso constituyente con el fin de establecer un nuevo marco jurídico y político para el país. Un plebiscito ratificó la apertura de este proceso, seguido por la elección democrática de representantes para la Convención Constitucional,⁵ cuya misión era redactar una nueva Carta Fundamental. Sin embargo, con una alta participación, la propuesta constitucional fue rechazada en el plebiscito de salida el 4 de septiembre de 2022.

A partir del resultado del primer proceso se conformó un nuevo órgano redactor, el Consejo Constitucional,⁶ dominado por el Partido Republicano, representante de la ultraderecha chilena.

1 Véase el punto 5 de la *Declaración de la Unión Demócrata Independiente con ocasión de los 50 años del 11 de septiembre de 1973*, disponible en: https://static.theclinic.cl/media/2023/09/11-131557_x5nh_UDI-50-ANOS.pdf.

2 Partido Republicano, «50 años del 11 de septiembre: un buen día para pensar en el futuro de Chile y su libertad», declaración disponible en el sitio de YouTube del partido: https://www.youtube.com/watch?v=TrVfo_K3JF0.

3 Hemos decidido enmarcarlo en estos años abarcando desde el estallido social hasta la redacción de una nueva Constitución, primero en la Convención Constituyente y posteriormente en el Consejo Constitucional. Lo anterior no desconoce que la discusión sobre el cambio constitucional es un largo proceso social y político que ha tenido diversos hitos durante el primer cuarto del siglo XXI en Chile, como la propuesta constitucional (2018) de la presidenta Michelle Bachelet Jeria, las acciones de la coordinadora AC, entre otras manifestaciones.

4 Ministerio del Interior y Seguridad Pública, *Diario Oficial de la República de Chile*, 18 de octubre de 2019. <https://www.diariooficial.interior.gob.cl/publicaciones/2019/10/19/42481-B/01/1671764.pdf>.

5 Archivo digital del proceso disponible en la Biblioteca del Congreso Nacional: <https://www.bcn.cl/procesoconstituyente/>.

6 Véase la página web *Proceso Constitucional*, del Consejo Constitucional: <https://www.procesoconstitucional.cl/consejo-constitucional/>.

No obstante, la propuesta de este segundo organismo también fue rechazada en un nuevo plebiscito en diciembre de 2023, lo que tuvo como consecuencia la reafirmación de la vigencia de la Constitución escrita en dictadura. Este desenlace consolidó la continuidad del marco institucional heredado del régimen militar, reforzando la desconfianza en los mecanismos de cambio institucional y generando un impacto profundo en la política chilena, donde el agotamiento del proceso y el fortalecimiento de sectores conservadores marcaron un retroceso en las aspiraciones de transformación estructural.

En tal sentido, el proceso constituyente es más que una discusión sobre un texto jurídico, es un momento en que se juega la capacidad de la sociedad chilena para reconciliarse con su pasado, enfrentar sus fracturas internas e imaginar los cimientos de su futura convivencia democrática. Por eso, los 50 años del golpe no son solo una conmemoración de lo ocurrido en la dictadura militar, sino también una especie de eco que nos devuelve parte de las reverberaciones emanadas por la justicia, la memoria y la democracia que todavía se libran en el Chile contemporáneo.

En dicho escenario, las artes, en su amplia diversidad, son agentes activos que intervienen en la disputa de significados, operando desde sus propios códigos y posibilidades expresivas, es decir, desde sus propias poéticas. Desde esta perspectiva, las prácticas artísticas tienen el potencial de insertarse en las fracturas abiertas del presente, funcionando como dispositivos de mediación, confrontación y construcción simbólica. Al hacerlo, se posicionan también como una herramienta crítica en la disputa por el futuro.⁷ Bajo esta convicción, el presente artículo explora la obra *Carta de Chile*, realizada por Enrique Schadenberg y Graciela Muñoz, como una *performance* que pone en relación la Constitución vigente, y las dos propuestas desarrolladas durante el proceso constitucional, con la noción de *partitura* para problematizar sus usos, reorientar sus fuerzas y detonar modos de imaginación relacionados con la estética y la política.⁸

Para analizar este entramado, se acude a la noción de *dispositivo* como categoría metodológica, a partir de las investigaciones de Michel Foucault y desarrollos posteriores en Gilles Deleuze, Luciana Cadahia y Sandro Chignola, para poner de manifiesto la trama histórica y estratégica que articula saber, poder, afectos y regímenes de enunciación que entrelazan Constitución, memoria y prácticas artísticas. El dispositivo, aquí entendido como un entramado heterogéneo de discursos, normativas, instituciones, materialidades, gestos y formas de subjetivación orientados por una función estratégica, nos permite pensar la Constitución no solo como texto jurídico, sino como una matriz operativa que organiza lo decible, lo visible y lo actuable en la vida social chilena. Asimismo, habilita el análisis de la obra *Carta de Chile* no únicamente como objeto artístico, sino como una intervención que se inscribe en un campo de fuerzas jurídicas, políticas y culturales. Es de esta manera que la utilización del dispositivo responde a la necesidad de una herramienta capaz de dar cuenta de la densidad histórica y las relaciones de

7 Sobre la relación entre arte y dictadura, se recomienda revisar: Donoso Fritz (2019); Ferrada (2020); Vega Neira (2013). En particular con respecto al estallido social y las artes visuales, se recomienda revisar Diego Moreira (ed.), *Visualidades políticas. Fugas en torno al estallido* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2023).

8 Dentro del arte contemporáneo en Latinoamérica, podemos encontrar interesantes antecedentes de obras que han trabajado con textos jurídicos o económicos, como el caso de Eugenio Tisselli en *27th* (2014), donde vincula un pasaje de la Constitución mexicana a un algoritmo en la Bolsa de Valores de Nueva York. Para mayor información se invita a revisar Dot (2020). Otro ejemplo es el trabajo del escritor mexicano Hugo García Manríquez en *Anti-Humboldt* (2017), donde trabaja con intervenciones del Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Para más información, véase Magana Gcanton (2020).

poder que atraviesan la Constitución chilena, la memoria colectiva en torno al golpe de Estado y las disputas abiertas durante el proceso constituyente (2019-2023).⁹

El análisis articula esta noción con la *partitura* como categoría estética que, en el contexto de *Carta de Chile*, funciona como operación crítica sobre la Constitución. La transformación del texto constitucional en partitura no implica únicamente un cambio formal, sino la apertura de un intersticio de escucha y acción que interroga la normatividad inscrita en el documento. Así, el dispositivo constitucional —entendido como tecnología de gobierno y régimen de enunciación— se desplaza hacia un dispositivo performativo en que la partitura emerge como una mediación material y conceptual que habilita exploraciones sónico-aurales durante su desarrollo.

Aquí se sitúan las preguntas guía de este estudio: ¿de qué manera *Carta de Chile* articula la Constitución, y las propuestas de cambio, relevando las tensiones entre memoria, poder y estética en el contexto del proceso constituyente chileno? Y ¿qué forma de partitura despliega la obra a través de sus diversas acciones performativas?

Para responder a estas preguntas, se aborda primero la noción de partitura y su relación con el proceso de *partiturar* la Constitución política de Chile. Se utilizará la noción de *dispositivo* para aplicar estas consideraciones en los procesos de producción y exposición que ha tenido la obra, como una manera de indagar en sus poéticas situadas en el proceso constitucional chileno.

Partiturar la Constitución: constituir la partitura

Entendemos inicialmente la partitura como un objeto relacionado con prácticas artísticas en las que participa como detonadora de acciones, normalmente dirigidas hacia la producción y recepción de sonidos. En ese sentido, por ejemplo, autoras como Belén Gache proponen que «desde el punto de vista teórico, el término partitura remite a un set de instrucciones para llevar a cabo una acción» (2014) que «indican cómo una composición musical debe ser ejecutada, estableciendo, por ejemplo, el tiempo o la altura de sus sonidos» (2022, p. 204).¹⁰ Así, ha desarrollado diversas vías de inscripción y realización de actos performativos, que pueden ser objeto de escritura y lectura de una determinada configuración de sonidos, así como referir a las maneras de escucharlos.

A partir de esta definición, podemos entender aperturas como las de Liz Kotz (2007), cuando señala que la partitura puede definirse como un esquema o plantilla flexible que no busca representar completamente el material sonoro ni imponer un control rígido sobre la interpretación de una obra musical. Su valor radica en su carácter generativo y contingente, propiciando múltiples realizaciones. Este enfoque permite combinar un esquema relativamente invariable con la riqueza de interpretaciones posibles, ofreciendo así una forma dinámica de materializar la obra musical (cf. Kotz, 2007, p. 49). En tal sentido, la partitura no es solo un medio de transmisión de la música, sino también un diagrama de potencialidad creativa, donde lo fijo y lo variable se combinan para dar vida a una multiplicidad de expresiones.

⁹ Es importante mencionar que se ha privilegiado la noción de *dispositivo* a diferencia de otros conceptos que también permiten una pragmática de la multiplicidad, como por ejemplo el *agenciamiento* en Deleuze. Mientras que el dispositivo tiende a enfatizar el aspecto institucional y discursivo del poder, el agenciamiento se centra en la multiplicidad y la conexión de elementos con relación al deseo y las formas de subjetivación. Al respecto, se recomienda revisar Heredia (2012). De modo similar, las ideas de Rancière sobre *el reparto de lo sensible* iluminan las condiciones estéticas en relación con la política, pero tienden a abstraerse de mediaciones jurídico-institucionales que aquí son decisivas. Al respecto, se recomienda revisar el segundo capítulo de Chávez Mac Gregor (2018).

¹⁰ Traducción del autor, original en inglés: «indicate how a musical composition should be executed establishing, for example, the time or height of its sounds».

Si bien la partitura ha nacido en el campo musical, también puede encontrarse en distintas manifestaciones artísticas, sobre todo desde el siglo XX hasta hoy, haciendo posible pensarla como elemento generador en diferentes corrientes. Por ejemplo, en las instrucciones para componer un poema dadá, de Tristan Tzara, las psicogeografías situacionistas, las consignas para las conferencias de John Cage, las instrucciones de Yoko Ono, los *event-scores* del grupo Fluxus, las *contraintes* del Oulipo, las pinturas *Do it yourself* de Andy Warhol, los algoritmos de Social Fiction, los discursos del Radikal Karaoke o los procedimientos determinados por los ArtBots (Gache, 2014), es decir, un detonante de acciones que activa —y se activa— a través de su capacidad performativa.

Por ello, su potencia no se reduce a su condición comunicante —en tanto set de instrucciones—, sino que también pensamos la noción de partitura como un *dispositivo*, es decir, una red de relaciones fluctuantes que tienden a conducir y dirigir diversos elementos heterogéneos en función de las relaciones de saber/poder que articulan para producir determinadas experiencias y modos de vida sobre los cuerpos sensibles a los que afecta (Agamben, 2006; Cadahia, 2016, 2017; Chignola, 2018; Deleuze, 1999, 2015b; Foucault *et al.*, 1977). Es así como la partitura se ha desplegado en múltiples direcciones, siendo capaz de registrar, transmitir y producir sonoridades, así como de generar comportamientos, habilitar determinados modos de percepción y contribuir en la formación de ciertas estructuras de poder en los ambientes culturales de los que participa.

Como materialidad artística e histórica situada, ha operado en la música no solo como un registro de ideas compositivas, sino como una máquina de visibilidades y enunciaciones y, por qué no, también de auralidades, que regula y estratifica las prácticas musicales. Según Gilles Deleuze (1999 y 2015a), un dispositivo organiza curvas de visibilidad y enunciación; en el caso de las partituras, estas curvas se manifiestan en lo que se permite ver, escuchar y hacer dentro del ámbito musical en que ejercen.

Asimismo, la partitura, como se le entiende desde la modernidad en Occidente, distribuye las posiciones de los sujetos implicados en su circulación: el compositor, como figura autoral que gobierna el contenido; el intérprete, como mediador de esa intención autoral; y el auditor, como receptor final de un producto cerrado y definido. Este esquema fija roles y jerarquías dentro del sistema musical, marcando una estratificación que no es neutral sino que responde a un modelo histórico que, en determinadas circunstancias, prioriza ciertas formas de producción artística mientras margina otras. En un ámbito similar, Gache reflexiona sobre esta condición cuando menciona que «podemos asociar el término “partitura” a dos grandes temas en el ámbito del pensamiento moderno: el de la sociedad alienada y el de la concepción maquinica del lenguaje (relacionada con las nociones de código y programa)» (2022, p. 204).¹¹

Por otro lado, la Constitución Política de Chile, heredada de la dictadura militar, puede ser entendida como un dispositivo político que organiza las curvas de visibilidad y enunciación en el ámbito jurídico y social. A través de su estructura normativa, la Constitución define qué es visible o legítimo en términos de derechos, participación y organización política, mientras que invisibiliza o excluye ciertas demandas sociales o formas alternativas de concebir la convivencia democrática.

Desde esta perspectiva, la Constitución chilena opera como una máquina que produce y regula subjetividades ciudadanas. Establece qué significa ser sujeto político en el marco del neoliberalismo que ella misma consagra (véase Charney y Marshall, 2021), estructurando la relación entre el ciudadano y el Estado en términos de mercado, competencia y subsidiariedad.

11 Original: «we can associate the term “score” with two major themes in the field of modern thought: that of the alienated society and that of the machinic conception of language (related to the notions of code and program)».

Al igual que la partitura, la Constitución configura un campo de roles fijos y jerarquizados: ciudadanos, autoridades, organizaciones sociales, todos enmarcados dentro de un sistema que limita las posibilidades de acción y transformación.

Sin embargo, a la vez que esto ocurre, el campo de relaciones, que tiende a conducir y administrar, está en permanente tensión y en esa inmanencia es donde entendemos que todo dispositivo es susceptible a reorientar sus relaciones de fuerza para producir nuevas disposiciones y subjetividades en el campo que opera. Es en este punto donde retomar la lectura de Deleuze cobra vital importancia, particularmente cuando nos dice que «pertenece a los dispositivos y actuamos en ellos» (1999). Al declarar que actuamos en ellos, se esboza la potencia que el autor ve en las líneas de fuerza en relación con la variabilidad, la cual describe como aquello que nos permite *actuar*.

La Constitución es un dispositivo que está abierto a interpretaciones diversas, aplicaciones incompletas e incluso a violaciones flagrantes que pueden ocurrir de manera deliberada, o de manera legitimada a partir de sus contradicciones internas. Aunado a ello, es importante mencionar que toda Constitución se encuentra históricamente enmarcada y revalorada, ya sea por las posibles reformas que pueda tener a lo largo de los años, o por los cambios que existan en la interpretación de un mismo texto. En el caso particular de Chile, el proceso constituyente desarrollado a partir de 2019 es un momento especialmente notable en que se ponen en tensión la dimensión histórica y la actual de la Constitución chilena. Es decir, se encuentra en una especie de tránsito entre ser archivo y seguir normando nuestra vida social mientras se discuten las nuevas normas constitucionales. Deleuze reflexiona sobre esta dimensión cuando menciona que «en todo dispositivo hay que distinguir lo que somos (lo que ya no somos) y lo que estamos siendo: *la parte de la historia y la parte de lo actual*» (Deleuze, 1999, pp. 159-160).

Apuntando a esta característica, la filósofa argentina Luciana Cadahia enfatiza: «se evidencia que dentro de un dispositivo puede tener lugar una reorientación de las relaciones de fuerzas. De ahí que la cita acabe con la posibilidad de “mutaciones por apropiación”, es decir, con la *reversibilidad* de los dispositivos» (Cadahia, 2016, p. 273). En esta reversibilidad, la autora observa una particular potencia al explorar la dimensión sensible de estos, al señalar que «el dispositivo no funciona tanto como una red que captura, sino más bien como una experiencia sensible que resulta de la articulación de maneras de ver, decir y pensar» (2016, p. 281).

A través de esta cita, comprendemos que su invitación a explorar la dimensión estética de los dispositivos como forma de «problematizar los diferentes tipos de experiencia sensible que propician» (Cadahia, 2016, p. 281) es una propuesta que apunta a cuestionar y desenmarañar las fuerzas que nos permiten (o no) crear, percibir y actuar en el seno de un acontecimiento. Es aquí donde aparecen las líneas de fractura de un dispositivo, aquella desestabilización de las relaciones de poder/saber que propicia la conformación de nuevos regímenes de experiencia. Secundando su reflexión, si queremos pensar la partitura y la Constitución como dispositivos, se vuelve relevante pensar las posibilidades de experiencia que son capaces de detonar, atendiendo a las condiciones específicas en que se despliegan.

Retomando nuestra obra, *Carta de Chile*, veremos que la situación política y social que acontece en el país durante su proceso de creación y realización es un momento particular para explorar esta dimensión sensible. Es decir, en pleno proceso de reemplazo de la Constitución de 1980, transformarla en una partitura invita a pensar esta fractura como un lugar productivo para desplegar prácticas sonoras que experimentan en el cruce de estos dispositivos.

Esta característica maleable o reversible de los dispositivos ha sido tratada por otros autores como Francisco Rivas (2014), quien, en relación con la noción de tecnología sonora, propone que

los dispositivos aurales pueden ser comprendidos como «estructuras —más o menos rígidas—, rejillas —finas o anchas—, reglas —fuertes o débiles—, teorías y excepciones, (...) que registran y definen los espacios sonoros articulados para la música en una determinada comunidad de escucha». Es en estos intersticios donde podemos reconocer una tensión de cambios y resistencias que los dispositivos despliegan en campos específicos de escucha, aquello que produce determinados índices de comportamientos aurales, para dar «cuenta de sus rupturas, de sus irrupciones, de su necesidad de imponer estabilidad y norma, o de transgredir e innovar» (Rivas, 2014).¹²

Santiago Astaburuaga menciona que entender la partitura como dispositivo permite comprender esa tensión de ser un set de instrucciones prescriptivas que homogeneizan subjetividades «*al mismo tiempo* que permiten crear prácticas singulares, heterogéneas, que se resisten a su cristalización» (Astaburuaga, 2021, p. 233). Existe así una fuerte resonancia con el planteamiento de Rivas, especialmente cuando este menciona que «el dispositivo no es una estructura definitiva ni rígida; goza de ductilidad, es maleable a las posibilidades que pueden ofrecerle ciertos discursos en obediencia o en rebeldía con ciertos contextos» (Rivas, 2017, p. 8). Y en esa misma línea, Susana González Aktories concluye que si bien el objetivo original de la partitura es de tipo funcional vinculado a la planeación y el cálculo, «también presenta una oportunidad para ejercer la libertad» (González Aktories, 2015, p. 207).

Carta de Chile es una reflexión sobre la potencia de los dispositivos artísticos en contextos de cambio político y social. Al transformar la Constitución de 1980 en una partitura, en medio del proceso constituyente y la conmemoración de los 50 años del golpe, se presentan acciones, materialidades y acontecimientos que en conjunción devienen obra; se trata de explorar formas de escucha y desentrañar posibilidades que emergen en el cruce entre lo sonoro, lo textual y lo performativo. Esta perspectiva encuentra particular resonancia en las ideas de Gache, Rivas, Astaburuaga y González Aktories, quienes destacan la maleabilidad de la partitura y su capacidad para redefinir comportamientos, gestos y discursos en relación con sus contextos. Así, lo que en principio parece una estructura rígida, puede devenir en un campo fértil para la experimentación, donde la norma y la transgresión coexisten desplegando un diálogo crítico entre el pasado y el presente.

Dispositivos de producción y realización de *Carta de Chile*

Como se menciona en el apartado anterior, nuestra obra se gesta en medio del proceso constituyente chileno, en específico mientras la Convención Constitucional se encontraba redactando las normas de la nueva propuesta. Los primeros pasos se relacionan con la intervención del texto constitucional vigente a través de diversos procesos de escritura, borraduras, superposiciones, recortes y añadiduras, realizados entre enero y junio de 2022.

Por ejemplo, en el capítulo IX, dedicado al Servicio Electoral y Justicia Electoral, se superpone la palabra «apruebo» sobre cada término del texto; en el capítulo IV, se altera el sentido de ciertas oraciones mediante el uso de signos de puntuación y el reemplazo de palabras; el capítulo VIII, enfocado en el Tribunal Constitucional, es intervenido con lápices de colores que incorporan frases y cantos evocadores del estallido social. Estas intervenciones se conectan con prácticas recurrentes entre artistas que utilizan la palabra como fuente generadora de sus obras.¹³

12 Cita original en inglés. Todas las traducciones son del autor.

13 Sobre esta relación, Liz Kotz analiza extensamente la interacción entre lenguaje y arte, en particular a través de la forma partitura, en su libro *Words to be Looked At: Language in 1960s Art* (2010).



Figura 1. Vista global de la partitura. Imagen: archivo de Enrique Schadenberg.

Además, las exploraciones incluyen la añadidura de materiales sobre el texto. Por ejemplo, en el capítulo II, se prepararon *stickers* de 1x1 cm, diseñados con grafías de partituras previas; en el capítulo V, dedicado al Congreso Nacional, se recorta el interior de las páginas, dejando únicamente el marco que contiene el título y el pie de página «Capítulo V: Congreso Nacional», vacío que permite observar fragmentos de la sección siguiente o cualquier elemento que se cruce por este efímero margen. Estas prácticas se relacionan con la definición de Felipe Cussen acerca de las poéticas negativas, de las que habla como procedimientos y estrategias que posibilitan «la emergencia de la nada, ya sea como tema, como materialidad o como efecto, y que implica la consideración de esos elementos que componen y rodean la obra para determinar la tensión que provoca frente a las expectativas de su propio contexto» (2022, p. 32); estas pueden «operar como una resistencia crítica a aquella concepción de una obra literaria o artística como un dispositivo creado solo para transmitir historias o mensajes explícitos» (2022, p. 35).

Es así como las intervenciones realizadas invitan a experimentar el texto desde su condición material, visual y gestual, junto con su contenido normativo constitucional. No se trata de oponer la materia y la palabra de forma antagónica, sino de explorar las condiciones de ambas en esta articulación. Tal enfoque también abre la posibilidad de leer materialmente el texto: tocarlo, olerlo, rayarlo, y dialogar con otros pliegues de su cuerpo.

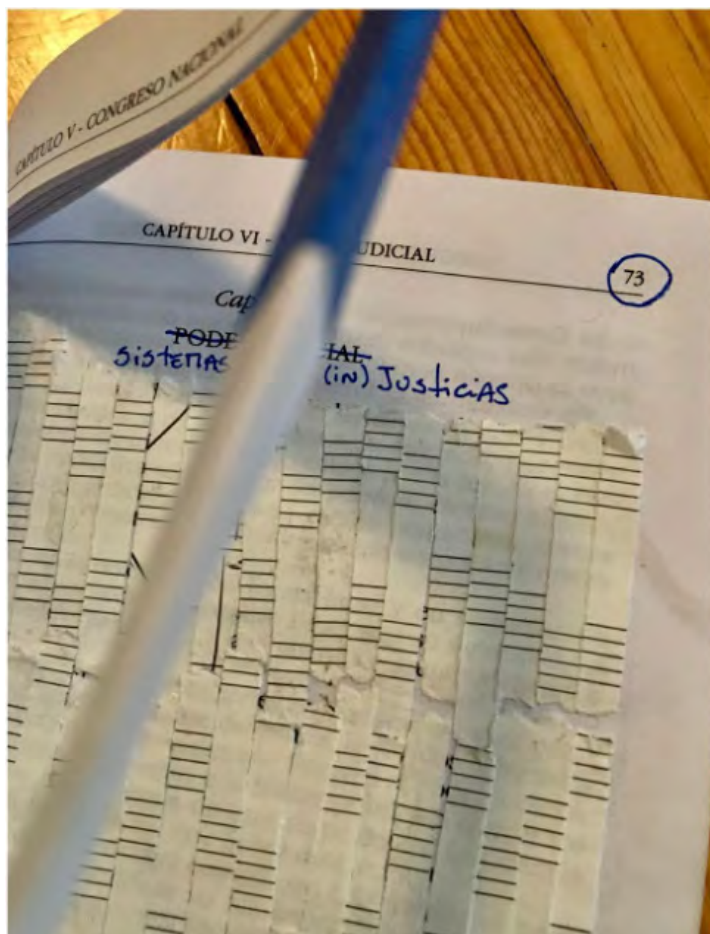


Figura 2. Detalle del recorte del capítulo del Congreso Nacional.

En el capítulo VI, sobre el Poder Judicial, el texto es intervenido con fragmentos de pentagramas vacíos, triturados y adheridos, los cuales forman texturas variables: en algunos casos densas, cubriendo completamente el texto original; en otros, más intermitentes, intercalando los papeles triturados con el texto del capítulo. En el capítulo X, «Fuerzas Armadas, de Orden y Seguridad Pública», se realizan perforaciones y marca huellas dactilares con tinta roja. Por último, en el capítulo XII, dedicado al Banco Central, se incorporan fragmentos de un billete de diez mil pesos chilenos cosidos sobre el texto.



Figura 3. Detalle del capítulo sobre el Banco Central.

Estas intervenciones transforman el texto constitucional en una superficie de inscripción de gestos, materialidades y afectos que dialogan con el contexto político y social. Como plantea Andrea Soto, las superficies no son meras capas superficiales, sino lugares de formación que acogen singularidades y conectan órdenes de magnitud dispares (Soto, 2022, p. 42). Así, la composición se convierte en un ejercicio de habilitación de superficies que permite imaginar mundos sonoros y simbólicos.

En julio de 2022, envié desde México esta copia intervenida de la Constitución a la compositora y violinista Graciela Muñoz, quien la utiliza como partitura para generar una obra sonora en respuesta a un encargo para el disco *Otros nombres* (Muñoz Farida, 2022).

El 28 de agosto del mismo año tiene lugar la primera realización pública de la obra, con una performance de Muñoz en un encuentro político en favor de la opción «apruebo»¹⁴

¹⁴ Registro disponible en: <https://soundcloud.com/respaldo-enrique/carta-de-chile-220822>.

del plebiscito para ratificar la primera propuesta constitucional. Participan en él artistas como César Bernal, Cristián López Sandoval, Sebastián Tapia y Alejandra González, entre otros. En su interpretación de 22 minutos, Muñoz emplea la partitura enviada junto con diversos elementos que ella integra. Entre estos se encuentran una casetera que reproduce una voz digital leyendo la Constitución de 1980, una partitura creada por ella a partir de la intervención de los pentagramas del himno de Chile para formar la frase «hasta cuándo», y una pedalera que le permite registrar, procesar y reproducir sonidos generados con el violín. Además, hacia el final de la presentación, lee extractos de la propuesta de nueva Constitución que será plebiscitada una semana después. En esta escena, caracterizada por la interacción de materialidades y agencias, emergen elementos relevantes relacionados con el uso de partituras, la voz, el procesamiento electrónico y la improvisación en el violín. Esta inclusión responde a su vínculo con el Himno Nacional y a la carga política inherente a su contenido e intervenciones.

Durante los primeros minutos de la interpretación, toca el violín con ambas partituras cerradas en el atril, dejando visible únicamente la portada de la Constitución. Al abrirla, las hojas intervenidas y pentagramas triturados caen al suelo, inaugurando una agencia performativa que otorga a la partitura un papel más allá del set de instrucciones, explorando sonoridades a través de su propio movimiento y de las fricciones que surgen en su encuentro con materialidades como el piso, el violín y el cuerpo de Graciela.

Este despliegue de las partituras impacta significativamente, no solo en su función tradicional de interpelar al intérprete, sino también en su interacción directa con la audiencia. La partitura de «Hasta cuándo» se despliega completamente sobre el atril, siendo visible para toda la audiencia.

El uso de la voz aparece en dos momentos clave. Al inicio, Graciela reproduce aquella voz digital,¹⁵ gesto que no solo trae el contenido del texto sino también la condición sonora de una voz generada artificialmente, contrastada con la voz humana de la artista, quien lee extractos de la nueva propuesta constitucional. La decisión de no leer directamente la Constitución de 1980, sino reproducirla mediante un dispositivo electrónico, evidencia una reflexión sobre la carga afectiva y política de ambos textos. Este contraste de voces —una digital y otra humana— sugiere una tensión deliberada entre archivo y memoria, entre lo que rige jurídicamente y lo que se desea resignificar.

Por su parte, la pedalera permite a Graciela registrar y procesar los sonidos del violín, generando texturas sonoras que se sostienen mientras ella realiza otras acciones, como desplegar partituras o manipular el reproductor de casete. Esta herramienta posibilita la construcción de una especie de paisaje sonoro en constante transformación, en el cual la improvisación se entrelaza con los elementos visuales y materiales presentes en la escena.

15 Audio disponible en: <https://soundcloud.com/respaldo-enrique/audio-casete>.



Figura 4. Registro fotográfico de la primera realización.

Esta realización pone de manifiesto cómo las relaciones entre la partitura, el sonido, las acciones de la intérprete y la experiencia del público configuran una heterogénea red de significados y afectos. En tal marco, las partituras dejan de ser simples instrucciones para convertirse en agentes que interactúan con el entorno. Así, la intervención de Graciela habilita un espacio de interacción y transformación donde las prácticas y las materialidades dialogan con los contextos políticos y sociales.

El 4 de septiembre de 2022 se lleva a cabo el plebiscito de salida, para aprobar o rechazar la propuesta emanada de la Convención Constitucional. Esta instancia marca un punto de inflexión relevante: la propuesta es rechazada por el 61,86%¹⁶ de los votos, y su efecto inmediato es la continuidad política de la Constitución vigente desde 1980.

16 Véase *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*: «Con histórica participación electoral propuesta de nueva Constitución fue rechazada». <https://www.bcn.cl/portal/noticias?id=historica-participacion-plebiscito-2022>.

En 2023, la obra se desarrolla a través de una serie de intervenciones performativas. El 15 de febrero, Muñoz realiza una exploración para el disco *Otros nombres*, interpretado y producido por ella. En sesiones sucesivas, la artista crea sonoridades que surgen del encuentro directo entre la partitura y su violín,¹⁷ incluyendo sonidos de las hojas en movimiento, la fricción y percusión realizada con fragmentos de la partitura y el instrumento, además del procesamiento electrónico mediante *loops*.

En esta nueva etapa, los materiales iniciales —partitura, voz, procesamiento electrónico e improvisación en el violín— se reconfiguran, propiciando una segunda fase de la obra. En relación con la partitura, se exploran nuevas posibilidades de interacción directa con el cuerpo del violín y el de Graciela, inspiradas por las experiencias previas, como el despliegue de las hojas intervenidas en la primera exposición pública. Además, en esta versión las páginas intervenidas de la Constitución son utilizadas como una especie de baquetas o arcos que generan sonidos percusivos a partir del contacto con el violín y las manos de Graciela. Esta disposición transforma la relación entre la partitura y el instrumento, que ahora se encuentra sobre una mesa, creando una nueva dinámica de gestos que produce una sensación de extrañamiento en el sonido.¹⁸

El resultado de esta interacción es incorporado en la grabación destinada al disco,¹⁹ marcando una diferencia significativa respecto a la fase anterior del proceso creativo de la obra, donde la voz —tanto digital como humana— jugaba un rol central. En esta ocasión, las palabras no participan de manera explícita, como en el uso del casete o las lecturas de Graciela de la primera realización. No obstante, se destaca la formación de una textura acumulativa a partir del minuto 4:50, donde los sonidos percusivos y reiterativos, combinados con elementos fugaces y escurridizos, conectan con la memoria sonora de una marcha. Este ecosistema genera planos sonoros que evocan la experiencia del estallido social en el espacio público.

Un momento significativo se produce en el lapso entre el minuto 4:10 y 4:15, cuando emerge un silencio cargado de vibraciones y resonancias simbólicas. Este intervalo expresa la incertidumbre que marcó los días posteriores al plebiscito, encapsulando el tránsito hacia nuevas acciones derivadas del proceso constituyente. Aquí se abre la posibilidad de evocar una colectividad de voces que surge desde lo espectral, convirtiéndose en un ejercicio sonoro de memoria del período constituyente chileno. Dicha memoria se encuentra atravesada por gestos, afectos, deseos y frustraciones que emergen del espacio público y de los intentos fallidos que marcaron el mencionado momento en Chile.

A partir de junio de 2023, un nuevo órgano constituyente —el Consejo Constitucional— elabora una segunda propuesta de texto, la cual sería sometida a un nuevo plebiscito en diciembre. En septiembre del mismo año, la pieza encuentra nuevos espacios de realización, como el Festival Musicahora, donde se presenta el día 4 de ese mes, en la sala MECESUP de la Universidad de La Serena,²⁰ y el 10 de septiembre en un concierto organizado por el ensamble f(r)actura,²¹ momentos de gran carga simbólica al conmemorarse 50 años del golpe. Además, la grabación de febrero se incluye en el disco *Contra la opresión, el deseo*²² (Varios artistas,

17 Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sQA5CMelwKU&t=2s>.

18 Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sQA5CMelwKU>.

19 Publicación disponible en: <https://sellomodular.bandcamp.com/album/otros-nombres>.

20 Programa de concierto disponible en: <https://cultura.userena.cl/events/festival-musica-ahora-04-septiembre/>.

21 Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HRza0xEp1K0>.

22 Disponible en: <https://ratasordarec.bandcamp.com/album/contra-la-opresi-n-el-deseo>.

2023), editado por el sello Rata sorda rec, coordinado por el artista sonoro Sebastián Tapia.

Los dos conciertos de septiembre coinciden con conmemoraciones relevantes: el primero, con el aniversario de la elección de 1970 que condujo a Salvador Allende al poder; y el segundo, el 10 de septiembre, que se realiza como antesala a la conmemoración del golpe de Estado en Chile. Estas presentaciones se destacan no solo por ser la primera vez que compartimos escenario, sino también por la carga emocional y política que impregna cada interpretación durante esos días.

Ambas realizaciones comparten una estructura performativa similar. Graciela toca el violín, utilizando fragmentos de la partitura para crear capas sonoras mediante una pedalera que procesa en tiempo real, a la vez que utiliza el reproductor de casete para emitir sonido de onda de radio, mientras que yo participo leyendo extractos de la propuesta constitucional rechazada, otorgando a la obra un carácter reflexivo y crítico. Particularmente en el concierto realizado en La Serena, leo estos extractos de la propuesta y luego arranco la hoja para lanzarla al aire mientras me desplazo por la audiencia.

El programa de estos conciertos incluye también *Bajo el agua enterraron los muertos*,²³ de Cristián López Sandoval, interpretada en violín por Graciela. Esta pieza, concebida como un homenaje a los detenidos desaparecidos arrojados al mar durante la dictadura, entrelaza las temáticas de memoria y pérdida con las exploraciones realizadas en *Carta de Chile*. Ambas piezas crean un tejido sonoro y poético que dialoga con el contexto histórico de la conmemoración. En este sentido, la obra no solo funciona como un acto escénico sino también como una intervención política y una herramienta de memoria colectiva, consolidándose como un puente entre el pasado, el presente y las posibilidades de un futuro compartido.

Hacia fines de ese año, en diciembre, la segunda propuesta constitucional es rechazada en un plebiscito nacional. Ese sufragio, que por un lado rechaza la propuesta de cambio presentada por la ultraderecha, reafirma —por segunda vez— la Constitución Política vigente en Chile desde 1980, escrita en el contexto de un gobierno de facto que imponía por entonces una dictadura.

Finalmente, en 2024, la obra se realiza a través de una nueva performance. El 13 de julio, en México, realicé una nueva partitura que incorpora fragmentos de la segunda propuesta constitucional, marcando un cambio de etapa en el proceso de la obra. Esta segunda partitura, realizada seis meses después del rechazo en el segundo plebiscito, utiliza cadenas de un metro y medio de largo, unidas a través de un candado que amarro a mis tobillos. Estas cadenas incluyen cinta de color celeste y extractos de los márgenes de pie de página de la segunda propuesta constitucional, en los que se lee «Propuesta de Constitución Política de la República de Chile» y el número de página.

La relación entre la posición en los tobillos y la marginalia inferior del texto puede ser interpretada como una metáfora performativa que establece conexiones entre la corporalidad y la estructura discursiva del texto. La marginalia inferior del documento, particularmente de esta propuesta constitucional, cumple una función normativa: señala su lugar en un sistema ordenado y jerárquico de significación. Al incorporar estos márgenes en las cadenas que atan mis tobillos, se produce una materialización del peso estructural y simbólico de estas inscripciones legales sobre el cuerpo.

Este gesto artístico invita a reconsiderar la relación entre texto y cuerpo, poniendo en evidencia cómo los márgenes discursivos y legales pueden transformarse en dispositivos materiales

23 Registro del concierto disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vGla73qAkBU>.

de opresión o, en su resignificación artística, en herramientas para la crítica y la reflexión. Desde esta perspectiva, el acto performativo no solo revela los efectos corporales del poder normativo, sino que también cuestiona las posibilidades de resignificación y resistencia desde los márgenes mismos del discurso.

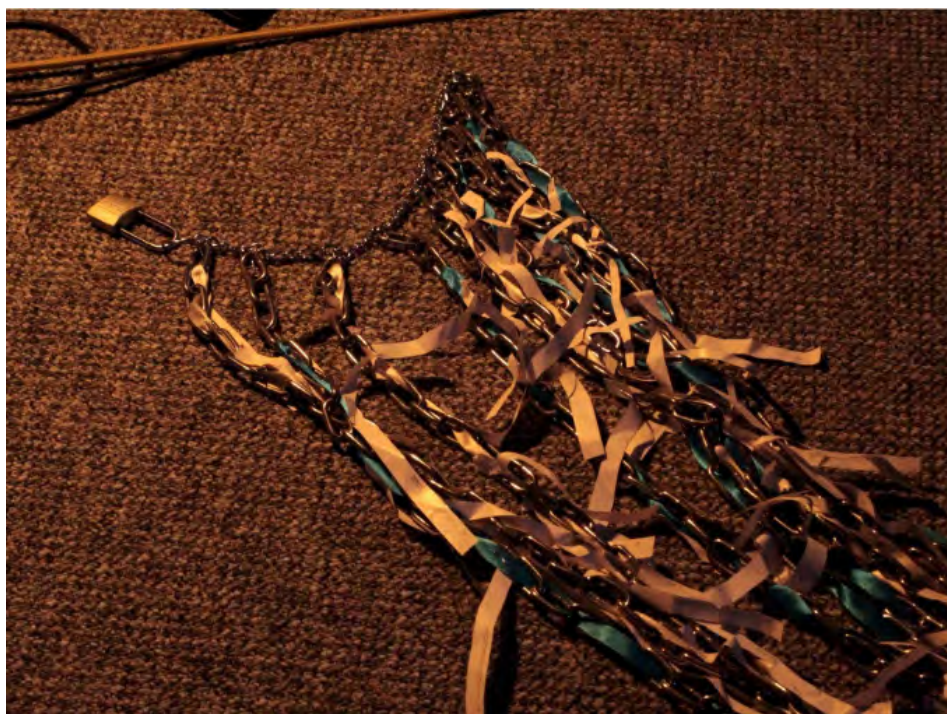


Figura 5. Detalle de la segunda partitura. Imagen: Dalia (@s.o.y.dalia).

También compuse una pista electroacústica que combina grabaciones del Océano Pacífico con la lectura de un poema de Macarena García Moggia, interpretado por Carolina Cox.²⁴ El poema, cargado de memoria y evocación, canta sobre los detenidos desaparecidos arrojados al mar durante la dictadura:

voces de la cuenca
 triángulos de coral
 manglares y praderas marinas
 arrecifes pedreríos sumergidos
 arenales deprimidos fueron
 orillas
 fueron sales
 blancas sales como sangre oculta

²⁴ Disponible en: <https://soundcloud.com/respaldo-enrique/el-mar-de-la-memoria>.

bajo la piel
un pez abisal grita su nombre
en la fosa de las Marianas divisa cuerpos
deshechos de oscuridad
borrándose un nombre calló
sobre el fondo la arena
capas de tiempo lo traen en su brillo
hasta acá
se escucha
(un tronco, un cuerpo desaparecido
es hallado atado a un riel
volviendo
lanzado
viniendo del mar de la memoria)
lo que va, viene
lo que viene, regresa
palabras acarician el anillo de fuego
las costas se tocan en colisión
de placas
orillas se disuelven
tiemblan como la espuma del jabón
en la bañera

el aliento pesa sobre el agua y la mantiene en su lugar
la superficie se quiebra con una gota
como el cristal
ingresa un cuerpo
en la inmensa transparencia de la tierra
que contrasta con la tierra
del agua se levantan altas cumbres
y el cielo se sumerge
temblando
de profundidad

Macarena García Moggia
(texto inédito proporcionado por la autora, 2023).

Estas nuevas materialidades emergen tras la conmemoración de los 50 años del golpe y conectan la segunda propuesta constitucional con memorias históricas que resuenan en el presente. Las intervenciones performativas exploran las fracturas de la democracia y las heridas de la dictadura, mientras las grabaciones de campo y el poema crean un puente entre pasado y presente. Este trabajo no solo alude al rechazo político de las propuestas constitucionales, sino también a la dificultad de reconciliarse con una historia marcada por la violencia.

Esta performance²⁵ condensa gran parte de las acciones y disposiciones que hemos presentado hasta el momento. Con una duración de 9 minutos, y en el contexto de la presentación del disco *Tejidos #2* de TRAMAS COLECTIVO,²⁶ utilicé esta partitura compuesta por cadenas, cintas y papeles amarrados a mis tobillos mediante un candado. Recorrí el espacio del público lentamente, arrastrando las cadenas, para luego llegar al escenario, abrir el candado, quitarme las cadenas de los pies y dejar esta partitura sola en el escenario. Una vez dejada allí, se reproduce la pieza electroacústica que incluye los sonidos del Océano Pacífico y el poema de Macarena García, como se ha descrito anteriormente. La presentación culmina con un prolongado silencio después de los últimos sonidos de la grabación.

Esta última realización de *Carta de Chile*, en Ciudad de México, es una acción donde arrastro las cadenas atadas a mis tobillos, que encarnan la carga física y emocional de un proceso constituyente truncado, al tiempo que conecta las materialidades con la memoria histórica de la dictadura. La partitura misma, compuesta de cadenas, cintas y textos fragmentados, es más que un soporte visual o un set de instrucciones; funciona como un dispositivo que media entre mi cuerpo, el espacio y el público. Las cadenas suenan en su roce con las diferentes texturas del piso, como un símbolo de opresión o restricción. Aquí las nociones de instrumento, atril y partitura se reconfiguran constantemente, alterando sus posiciones y significados. Las cadenas, además, funcionan como un recordatorio de las conexiones históricas que nos atan a procesos de violencia, resistencia y transformación.

El candado que me une con la partitura es una metáfora de las condiciones de la memoria: cerrada, limitada, pero también susceptible de abrirse, como ocurre en el acto performativo cuando me despojo de él. Mientras el sonido del Océano Pacífico y el poema de Macarena García, que culminan esta acción, amplifican el carácter espectral de la obra. El mar, como espacio de desaparición y duelo, pero también de conexión y tránsito, se convierte en un paisaje sonoro que transporta la memoria de los desaparecidos y las luchas colectivas. La voz poética, cargada de imágenes de pérdida y resistencia, enlaza lo íntimo con lo social, recordando que la memoria no es solo un archivo de lo ocurrido, sino un espacio de resonancia afectiva y política.

Al final, cuando la partitura queda sola en el escenario, despliega una de las principales reflexiones de la obra: la memoria como un acto de disposición. La partitura, en su soledad, deja de depender del cuerpo que la activaba para volverse un objeto cargado de potencialidad: una invitación abierta al público a participar en su resignificación, a imaginar y recordar en su presencia. Este gesto final refuerza la idea de que la memoria, como la partitura, no es un artefacto estático sino un dispositivo vivo que se reactiva en cada encuentro.

En suma, esta presentación condensa las exploraciones centrales de *Carta de Chile*: la partitura no solo como guía sino como dispositivo generador de afectos y sentidos múltiples; el cuerpo como lugar de inscripción y resistencia; y la memoria como un proceso abierto, situado entre el pasado y el futuro. Así, la acción performativa en Ciudad de México no solo cierra un ciclo, sino que deja en claro que la obra, como la memoria que la sostiene, está en constante devenir.

25 Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lsz3UTTCgvE>.

26 Para más información, visite: <https://sellomodular.cl/artistas/tramas-colectivo/>.



Figura 6. Registro de la realización en Ciudad de México. Imagen: Dalia (@s.o.y.dalia).

Consideraciones finales

El desarrollo de *Carta de Chile* ha sido un proceso situado que surgió en el contexto del momento constituyente chileno y la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado. Desde esta perspectiva, he enmarcado las nociones de *partitura* y *Constitución* en relación con el concepto de *dispositivo*, entendiéndolo como una herramienta crítica y analítica que permite articular elementos heterogéneos.

A partir de las investigaciones de Foucault y ampliadas por Deleuze, Chignola y Cadahia, he analizado cómo tanto la partitura como la Constitución chilena funcionan como dispositivos. Estos no solo administran roles, jerarquías y límites en sus respectivos ámbitos —el artístico y el político—, sino que también contienen líneas de fuerza que posibilitan su fractura y reconfiguración. La partitura tradicionalmente regula prácticas musicales, definiendo roles jerárquicos y moldeando experiencias sonoras específicas. Sin embargo, al ser movilizadas hacia un espacio de experimentación, como ocurre en *Carta de Chile*, se desenfocan sus características normativas, abriendo poéticas intermediales que trascienden los límites impuestos por su historia.

Por su parte, la Constitución chilena, concebida como una máquina normativa que organiza demandas y derechos bajo un marco neoliberal, también encierra tensiones internas que, según Deleuze y Cadahia, podrían ser reorientadas hacia nuevas configuraciones sensibles y políticas. El proceso constitucional chileno representó una oportunidad de fractura y a partir de ella se desplegaron los acontecimientos de la obra. Es crucial subrayar que las visiones positivas —o quizás positivistas— sobre la noción de fractura de un dispositivo pueden oscurecer el hecho de que las relaciones de poder y saber están en una tensión permanente que se resiste a los

cambios. Su eficacia está relacionada con su metaestabilidad para ejercer el poder y producir subjetividades, tal como lo ha hecho la Constitución de 1980. Este análisis también abre un espacio para discutir los procesos de ruptura y resistencia en el futuro.

Con respecto a la estética y la dimensión sensible de los dispositivos, puedo señalar que esta exploración, como propone Luciana Cadahia, invita a cuestionar las maneras en que estos configuran experiencias sensibles y subjetividades. Dicho enfoque no busca escapar del dispositivo, sino problematizarlo desde dentro, señalando cómo las relaciones de poder/saber podrían ser torcidas para generar nuevas formas de percepción, creación y acción.

En este marco, la obra no solo explora el dispositivo-partitura como un mecanismo normativo capaz de ser desestabilizado, sino que también interviene críticamente en el dispositivo-constitución, transformando un texto político en un acto performativo de carácter artístico. Esta resignificación revela cómo ambos dispositivos pueden generar experiencias sensibles que cuestionan las narrativas hegemónicas. La transformación de la Constitución en una partitura evidencia un cruce entre memoria, poder y creación. Así, *Carta de Chile* no narra un momento histórico específico, sino que propone un espacio de imaginación crítica, inserto en el devenir político del país. **post(s)**

Referencias

- Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?* I Sassi.
- Astaburuaga, S. (2021). Intemperie n.º 1, de Nicolás Carrasco: La potencia de una partitura verbal que emerge como dispositivo de escucha, *El oído pensante*, 9.2, 231-251.
- Cadahia, L. (2016). Dispositivos estéticos y formas sensibles de emancipación. *Ideas y valores*, LXV(161), 267-285.
- . (2017). *Mediaciones de lo sensible: Hacia una nueva economía crítica de los dispositivos*. Fondo de Cultura Económica.
- Charney, J., y Marshall, P. (2021). La Constitución después de octubre: El proceso constituyente frente a la crisis del neoliberalismo. *Revista de humanidades de Valparaíso*, 17, 9-26.
- Chávez Mac Gregor, H. (2018). *Insistir en la política, Rancière y la revuelta de la estética*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chignola, S. (2018). *Foucault más allá de Foucault: Una política de la filosofía*. Cactus.
- Cussen, F. (2022). *La oficina de la nada. Poéticas negativas contemporáneas*. Ediciones Siruela.
- Deleuze, G. (1999). ¿Qué es un dispositivo? En *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155-163). Gedisa.
- . (2015a). *Foucault*. Paidós.
- . (2015b). *La subjetivación: Curso sobre Foucault III*. Cactus.
- Dot, A. (2020, febrero). Arte y Traducción en la Era Digital: Estudio de *El 27* // *The 27th*, de Eugenio Tisselli, *Barcelona Research Art Creation* n. 8. <https://hipatiapress.com/hpjournals/index.php/brac/article/view/3206>.
- Donoso Fritz, K. (2019). *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Editorial Universidad Alberto Hurtado.
- Ferrada, J. (2020). *Arte y dictadura. Poéticas críticas sobre la vanguardia en Chile*. Ril Editores y Universidad de Los Lagos.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- . (2009). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M., Grosrichard, A., Wajeman, G., Miller, J.-A., Le Gaufe, G., Miller, G., Milot, C., y Miler, J. (1977). *El juego de Michel Foucault* [Transcripción]. <http://www.ricardobur.com.ar/biblioteca.htm>
- Gache, B. (2014). *Instrucciones de uso: Partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneo*. Sociedad Lunar Ediciones.
- . (2022). Scripts and scores in Contemporary Literature: Time, Constraints and Algorithms. En S. Gonzalez Aktories y S. Klengel (eds.), *Open Scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europe and the Americas* (pp. 203-216). Iberoamericana and Vervuert.
- González Aktories, S. (2015). Partituras silenciosas: Pautas de lectura para textos pentagramados. En G. M. Schneider, M. C. Janner y B. Élie (eds.), *Vox & silentium. Estudios de lingüística y literaturas románicas* (pp. 197-210). Peter Lang.
- Heredia, J. M. (2012). Dispositivos y/o agenciamientos. *Contrastes. Revista internacional de filosofía*, XXI, p. 83-101.
- Kotz, L. (2007). *Words to Be Looked at. Language in 1960s Art*. MIT Press.
- Magana Gcanton, I. (2020). Contradiscurso del *Anti-Humboldt* al Tratado de Libre Comercio de América del Norte, *Literatura mexicana*, vol. 31, n.1, pp. 207-223. https://www.scielo.org.mx/sciELO.php?pid=S0188-25462020000100207&script=sci_abstract.
- Muñoz Farida, G. (2022). *Otros nombres* [CD]. Sello Modular. https://sellomodular.bandcamp.com/album/otros-nombres?from=search&search_item_id=198479558&search_item_type=a&search_match_part=%3F&search_page_id=3869395800&search_page_no=0&search_rank=3&logged_out_menubar=true

-
- Proceso Constituyente 2021-2022*. (2022). Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. <https://www.bcn.cl/procesoconstituyente/>
- Rivas, F. (2014). Archaeology of listening: Stratophonies on musical discourses. En *Musical Practices: Continuities and Transitions* (pp. 1-10). Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts.
- (2017). Arqueología aural: Discurso, práctica, dispositivo. *Aural. Revista de Arte Sonoro y Cultura*, 3, 4-9.
- Soto, A. (2022). *Imaginación material*. Ediciones Metales Pesados.
- Varios artistas. (2023). *Contra la opresión el deseo* [CD]. Rata sorda rec. <https://ratasordarec.bandcamp.com/album/contra-la-opresi-n-el-deseo>
- Vega Neira, C. (2013). El colectivo de Acciones de Arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985). *Revista Divergencia*, 3, 37-48.

DEL CEMENTERIO A LA PANTALLA: EL DEVENIR DIGITAL DEL CULTO A LOS MUERTOS

Cora Levin

Cora Levin^{id}, arquitecta, investigadora, feminista. Sus investigaciones exploran espacios funerarios decimonónicos (y otros) en su dimensión material y simbólica. Correo electrónico: levincora@gmail.com

- Estudiante de doctorado en Arquitectura y Urbanismo por la Universidad Federal de Bahía, Brasil.
- Magister en Desenho e Cultura por Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil.

Resumen

Este ensayo reflexiona sobre fenómenos contemporáneos que se producen en los cementerios y que están asociados a las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), como la implementación del código QR en lápidas y la #gravetok, tendencia difundida en la red social TikTok. En un escenario donde la muerte, al igual que otras dimensiones de la vida cotidiana, se ve sometida a las leyes del capital, bajo la hipótesis de que el espacio en red constituye una escena que no por virtual deja de ser real, se procura visualizar una época de muertos virtuales y altares en línea.

Palabras clave

cementerios, nuevas tecnologías, sociedad contemporánea, ritos

From the Cemetery to the Screen: the Digital Evolution of the Cult of the Dead

Abstract

This essay reflects on contemporary phenomena occurring in cemeteries that are associated with information and communication technologies (ICT), such as the implementation of QR codes on tombstones and the #GraveTok trend popularized on the social media platform TikTok. In a context where death—like other dimensions of everyday life—is subject to the laws of capital, and based on the hypothesis that the networked space is a stage that, though virtual, is no less real, the essay seeks to examine an era of virtual dead and online altars.

Keywords

cemeteries, new technologies, contemporary society, rituals

Fecha de envío: 12/12/2024

Fecha de aceptación: 09/06/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.3721>

Cómo citar: Levin, C. (2025). Del cementerio a la pantalla: el devenir digital del culto a los muertos. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 68-81). USFQ PRESS.



Introducción

La contemporaneidad nos confronta, de manera cotidiana y vertiginosa, con procesos de derrumbe en los que las estructuras sociopolíticas, económicas y religiosas que han configurado nuestra existencia están siendo desafiadas por una nueva realidad digital que opera a escala planetaria. Tal situación nos ubica en una especie de abismo, una encrucijada en la cual los senderos a seguir aún están por construirse. El presente nos convoca a experimentar, con creatividad y astucia, nuevas formas de ser (y no ser) y de estar (y no estar) en el mundo. Con esto quiero decir que incluso la muerte, en tanto dilema universal, está siendo repensada en clave informática.

En tal contexto, las reflexiones formuladas en este ensayo crítico pretenden generar un espacio de exploración, una suerte de horizonte epistemológico desde el cual pensar, en conversación con otras pensadoras y pensadores, el paradigma de la muerte digital en la época actual. Por pertenecer a una dimensión temporal sincrónica a nuestra existencia, las discusiones aquí enunciadas no tienen carácter concluyente ni procuran sentenciar una verdad.

Al profundizar el diálogo es posible que salgan a la luz nuevos interrogantes y desacuerdos, experiencia que se necesita atravesar en pos de superar el estado del ser a partir del cual continuamos observando e intentando comprender un planeta que ya no existe. En otras palabras, para encontrar respuestas diferentes a los problemas que se plantean, sería apropiado observar con una lente policromática, someter a prueba nuevos métodos que contemplen ambigüedades y estar abiertos a la posibilidad de devenires diferentes a los imaginados.

Perdidos en espacio/tiempo

Las cosas que yo veo son cosas sin historia. Sin tiempo y sin memoria, son cosas nada más.

Miguel Abuelo

La forma tradicional que los procesos identitarios adquirieron durante la modernidad estaba íntimamente ligada a diferentes criterios de pertenencia, pudiendo ser geográficos, temporales o genealógicos. Estos criterios se disolvieron con la globalización (Appadurai, 2008). Las migraciones masivas, el uso de medios electrónicos y la rampante circulación de información revocaron cualquier sentido de vida (y agencia) colectiva situada e introdujeron una falsa dicotomía, ya que el reverso de *no ser de aquí ni ser de allá* no es *ser de todos lados*, sino de ninguno. Es decir, resulta imposible cultivar un sentido de integración con el todo, a escala planetaria, dado que el hecho social (Durkheim, 1997) digital, como macro-proceso, se infiltra de manera fina en las micro-experiencias bajo la forma del individualismo, de la incertidumbre, de la ansiedad y la sobre-estimulación. Consecuencias que, recíprocamente, obstaculizan cualquier posibilidad de movimiento colectivo.

La digitalización de la vida, como macro-proceso, es contundente al punto de que experiencias subjetivas y profundamente emocionales (como lo es la muerte) quedan en la actualidad también tomadas por lo virtual. La implementación de nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC) en el espacio ritual del cementerio trajo consigo nuevas complejidades que se sumaron a las ya conocidas controversias generadas por la muerte y la indeterminación propia de un espacio que en la actualidad alberga usos y subjetividades que le son atemporales. Esta ambigüedad lo convierte en un territorio difícil de clasificar (Despret, 2022), y las

inusuales formas que incorpora la ritualidad *online* no hacen más que agravar esta condición.¹ Sería apropiado mencionar en este punto que pese a ser rico en disputas, el cementerio del siglo XIX, en sintonía con su *zeitgeist*, cumplía el cometido de proporcionar un entorno material sólido para, mediante el ejercicio de la ritualidad, elaborar duelos, estabilizar la vida humana (Arendt, 2009) y de alguna manera fijar sentidos colectivos.²

El cotidiano actual se traduce en una experiencia fluctuante, efímera y fugaz. La contemporaneidad, entendida como categoría histórica y cultural, no solo aparenta haber cortado lazos con la cadena significativa que la conformó, sino que también parece ubicarse por fuera de la cronología de su propio tiempo (Agamben, 2008). Así pues, estamos simultáneamente deslocalizados en tiempo y en espacio, somos inactuales. Se puede decir, siguiendo a Agamben (2008), que percibir el desasosiego que sobreviene de la sombra del no saber, o de saberse ignorante, es el oxímoron que nos hace seres de nuestro tiempo.

Interesante reflexión hace Han (2015) dado que, si se considera lo intempestivo y anacrónico del *tiempo* según Agamben (2008), ambos autores se encuentran en la hipótesis de que la crisis contemporánea remite más a una suerte de *disincronía* que a una cuestión de celeridad. En esta perspectiva, el tiempo actual carece de ritmo ordenador así que se experimenta como desfasado, sin compás. En un tiempo que da tumbos, los eventos se superponen y no existen silencios capaces de armonizar la sucesión de contingencias, de remediar el aturdimiento.

Sin actividad contemplativa, sin demora, la existencia se convierte en algo *radicalmente pasajero* (Han, 2015, p. 6), no por lo rápido sino por la ausencia del sentido que da la duración. Existe una pérdida radical del tiempo, del espacio y de ser/estar en ese tiempo espacio. En tal sentido, la muerte, acogida hasta ahora por sus rituales de pasaje,³ acaba integrándose al (des)tiempo de la vida actual. «Quien no vive nunca a tiempo, ¿cómo va a morir a tiempo?» (Nietzsche, 1892, p. 43). De ahí que la relación con los muertos pierda toda forma de historicidad (Despret, 2022). Es desolador tomar conciencia de que el capital ha conquistado, en sentido colonialista, todas las esferas de la vida, la muerte y sus puntos intermedios; ha puesto todas las actividades, incluso las sagradas, a trabajar en su engranaje y a su tiempo.

Otro aspecto digno de mencionar es la creciente atomización de la vida (Fisher, 2018; Han, 2020), agudizada por la aún ininteligible pandemia de Covid-19. Al no tener espacio para manifestarse, la existencia también restringe su duración y su alcance. Estamos hechos de muchos presentes, sin umbrales, sin rituales,⁴ por eso, dice Han (2020), se niega la muerte.⁵ Lo que nos demora se des-

1 Si bien la investigación que contiene al presente texto se encuentra orientada al estudio de cementerios del siglo XIX en su dimensión socio-urbana, los fenómenos aquí abordados no distinguen tipología. Por consiguiente, son observables en cementerios históricos, modernos y parques contemporáneos ya que, como es sabido, resulta bastante simple adicionar un código QR a una lápida existente o filmar un video y subirlo a la web.

2 Al respecto, Bauman (2002, p. 89) dirá que la construcción de la identidad es una «lucha constante por solidificar lo fluido, por dar forma a lo informe en una realidad donde toda la materia es de naturaleza inestable e instantánea». Esto viene a reafirmar la importancia del espacio en la fijación simbólica.

3 Los rituales de pasaje son, de acuerdo con Turner (1988, p. 172), un conjunto de «momentos críticos de transición» donde los grupos sociales señalan de manera pública y con las ceremonias apropiadas la importancia de un individuo entre los miembros vivos de la comunidad. Además de la muerte, apunta otros como el nacimiento, la pubertad, el matrimonio.

4 Diversos autores han abordado la ritualidad (ya sea religiosa, artística, social, política) como prácticas que fortalecen los lazos sociales. Ver Durkheim (1982), Turner (1988), Geertz (2003), Bourdieu (2007), Sennet (2012) y Lefebvre (2013).

5 Aunque asistimos a una vehemente negación de la muerte que se manifiesta en el repliegue de las expresiones del duelo, la pena y la tristeza a las esferas más íntimas de la vida privada, es preciso mencionar que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, Philippe Ariès (2000, p. 83) ya categorizaba mediante la noción de *muerte vedada* o *muerte prohibida* comportamientos similares que precedieron la actual actitud ante la muerte.

vanece rápidamente porque incomoda, y resolver lo inmediato resulta de alguna manera placentero. En un contexto de desconfianza, individualismo y desorientación generalizada, la muerte, el acto último y definitivo, carece de sentidos compartidos, de ceremonias que, sin tener que ser grandes acontecimientos, fortalezcan el vínculo social, nos saquen del estado incierto de liminalidad y nos amarren simbólicamente a la vida.

Al respecto, Sadin (2022, p. 36) sostiene que el siglo XXI presenta una condición inédita en relación con sus precedentes, dado que se ha eliminado de manera progresiva cualquier indicio de *cimiento común*. Replegados sobre sus propios esquemas de creencias, los sujetos han abandonado la confianza en el proyecto colectivo para refugiarse en sí mismos. Esta situación se torna más visible cuando, en 2010, a la ya conocida precarización de la vida, se suma el acceso a las tecnologías de la comunicación y a las redes sociales.

El ambiente digital deja de ser una alternativa para convertirse en un imperativo: el espacio virtual es un espacio real y, como tal, contiene en sus recovecos diferentes tipos de acontecimientos, que por eso se afectan mutuamente. Sin un teléfono conectado a la red posiblemente quedemos excluidos del mercado laboral, privados de emitir nuestra opinión y al margen de las tendencias y noticias del mundo, que, por contingentes y heterogéneas, provocan altos niveles de ansiedad y malestar.⁶ Esa nueva atmósfera virtual tiene impactos definitivos en la vida en sociedad y viceversa, al punto de que se vuelve inviable imaginar el mundo actual por fuera del espacio informatizado: todxs estamos en él, en forma de e-mail, en forma de like, en forma de foto, video, entrevista, aunque las reglas no estén del todo claras. «Estamos averiguando cómo podría ser una ciudadanía globalizada», dice García-Canclini (2004, p. 214).

Subjetividad e imagen serían el sustento de ese espacio virtual que, como todo producto de una sociedad, configura un formato nuevo de cultura que va a contramano de toda la historia de la humanidad, dado que es «indiferente a la eternidad, rechaza lo durable» (Bauman, 2002, p. 137). En esta situación, la conquista del espacio, lo macizo e inamovible, mausoleos y panteones, son ahora información, algoritmos y datos. Fuimos desplazados, según Lefebvre (2013), a un espacio sin tiempo, sin historia y sin memoria. La dimensión espaciotemporal actual está hecha en gran medida del material de lo incierto.

En esa misma línea, el tiempo contemporáneo se lleva de bruces con la noción de eternidad celebrada por todas las religiones monoteístas. Musulmanes, judíos y cristianos a lo largo de la historia han intentado materializar y retener, mediante monumentos funerarios, las almas incorpóreas de sus difuntos, aunque todos coincidan en que lo valioso es el espíritu. Este contrasentido parecería resolverse en el ambiente digital, que es tan inmaterial y efímero como el alma. La de-saparición de los rituales que trazaban el contorno de nuestra sociedad y la incipiente (y paulatina) obsolescencia del cementerio como espacio de fijación de sentidos, acontecen en un escenario donde estamos más dispuestos a aceptar lo inmaterial porque el mundo digital aligera la importancia de la sustancia: aceptamos la ilusión, nos tornamos, de alguna manera, religiosos de hecho.⁷

En síntesis, las experiencias nacen y mueren en el mismo instante, devaluando la importancia del espacio (Bauman, 2002). A su vez, la duración eterna no tiene ya razón de ser porque

6 La sigla FOMO (del inglés *Fear of Missing Out*) es utilizada para nombrar emociones vinculadas a la angustia y la ansiedad provenientes de la sensación de «perderse» algún tipo de información importante (o no) que circula en los canales de la hiperconexión, en una temporalidad fluida que es propia de la máquina más que de los seres humanos.

7 La palabra «religión», derivada del latín *religare*, sugiere una re-ligación, una re-conexión de lo humano con lo sagrado, con lo intangible.

su capacidad es infinita; irónicamente, eso acaba por denigrar y disolver su propia vigencia. Los objetos durables, cercanos a la polisémica noción de eternidad —*eternidades* según Borges (1936)—, cuyo valor era la inmortalidad, hoy son valuados en tanto puedan ser consumidos. Las cosas se volvieron producto, y las personas, consumidores o creadores de contenido.

Ahora bien, la dificultad de pensar esta contemporaneidad no radica solamente en su disritmia ni en la ausencia de distancia, sino en el modo en que tales condiciones obstaculizan la capacidad de imaginar y de ensayar nuevas formas de habitar el mundo. A esto hay que añadir el lugar de centralidad adquirido por los humanos modernos a partir de la perpetuación del aparentemente opuesto binomio naturaleza/cultura (Crist, 2016), donde cualquier posibilidad de afectación o agencia proveniente del universo de lo no humano⁸ fue vedada. En ese contexto, asumir un pensamiento fronterizo (Haraway, 2019), podría significar una disposición más sensible a lo poroso, a lo distinto e incierto, frente a una coyuntura íntegramente fragmentada.

Como la muerte, al igual que los animales y lo no-humano, que simplemente existe, ha sido transformada en variable de producción, la propuesta de Despret (2022) de pensar a los muertos desde una perspectiva ecológica resulta interesante porque contribuye a la reflexión sobre su aparición en el universo digital. Para Borges (1936), «los individuos y las cosas existen en cuanto participan de la especie que los incluye, que es su realidad permanente»; en última instancia, el medio, aunque tecnológico, posibilita la aparición de los difuntos en la red de la vida de quienes los sobreviven.

Epitafios *online*, el uso del código QR para sepulturas

Y una flor cuidando mi pasado y un rumor de voces que me gritan y un millón de manos que me aplauden y el fantasma tuyo, sobre todo.
Sui Generis

Existe en la actualidad una cantidad sin antecedentes de fenómenos facilitados por el uso de nuevas tecnologías. Para reflexionar acerca de los que nos convocan, primeramente el uso del código QR en el ámbito cementerial, es necesario explicar brevemente qué es y cómo funciona. El código QR, abreviatura de «Quick Response» o ‘respuesta rápida’ en español, es un tipo de código de barras bidimensional capaz de almacenar gran cantidad de información a la cual se accede de forma rápida mediante la cámara de un teléfono inteligente.⁹

Hoy en día se ha convertido en una herramienta de uso común para el pago de servicios, la compra de ingresos a eventos, la conexión a redes de wi-fi y la publicidad de diferentes sitios web, entre muchos otros usos que emergen rápida y cotidianamente. Añadiré en este punto que su excesiva utilización arroja luz sobre lo evidente: es un mecanismo excluyente que obstaculiza el acceso a la información (y por consiguiente, a la participación en el debate público) de ciertos grupos, a saber, adultos mayores o personas que no tienen acceso a un teléfono con lector de código. A su vez, bien podría ser prescindible en situaciones que funcionan con los métodos analógicos tradicionales, como en el caso de los menús de locales de comida.

8 Con «no humano», Haraway (1991) no solo hace referencia a animales, plantas y seres vivos en general, sino también a aquellas criaturas que son animal y máquina en simultáneo, es decir, que existen en mundos de ficción al mismo tiempo naturales y artificiales.

9 Para profundizar, consultar en www.codigos-qr.com.

En los cementerios, el código funciona como artificio que conduce a enlaces con diferentes contenidos digitales, superando así las limitaciones originadas en la dimensión física y el formato analógico de las lápidas tradicionales. Existen videos breves sobre la trayectoria de vida de personas que fueron importantes para la historia de una ciudad, como en el caso del cementerio Woodland, en la ciudad de Des Moines, estado de Iowa, en Estados Unidos; altares virtuales conmemorativos, donde los vivos pueden dejar mensajes a sus difuntos, tal y como sucede en el Cementerio Campo Santo, de la ciudad de Salvador de Bahía, Brasil (figura 1);¹⁰ y cartografías y referencias sobre la localización de sepulturas importantes, como en el caso del Cementerio El Salvador, de la ciudad de Rosario, Argentina (figura 2), y el Cementerio da Consolação, en São Paulo, entre otros.

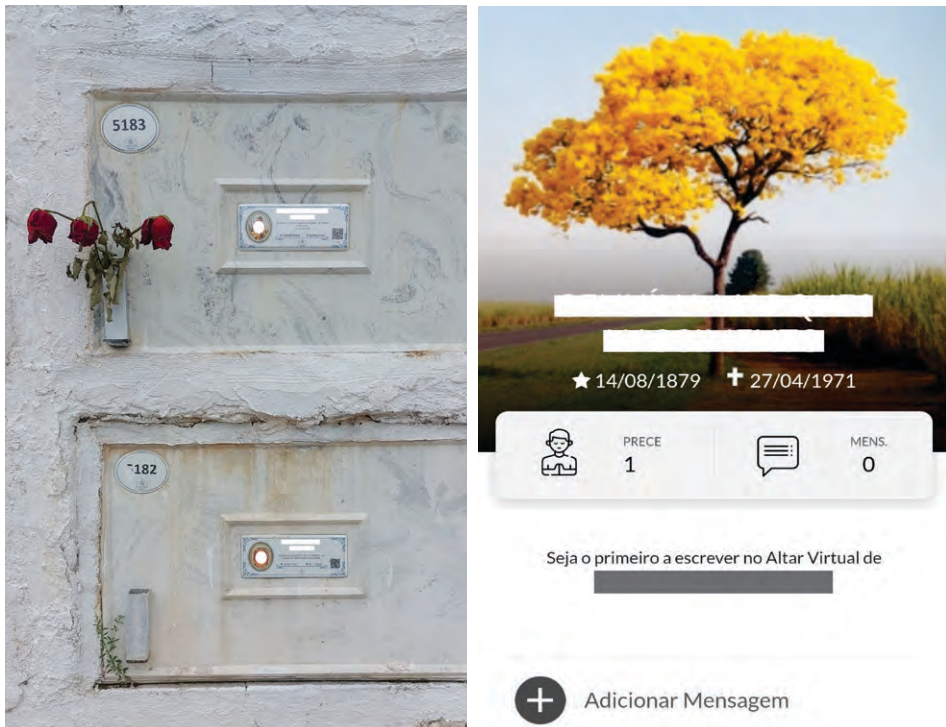


Figura 1. Nicho del sector antiguo del cementerio con código QR adicionado a la lápida (izquierda) y altar virtual al cual se accede mediante la lectura del código QR (derecha). Fotografías de la autora.

Abandonando toda pretensión de universalidad e intentando apuntar a los aspectos favorables del recurso, se considera que integrar a los difuntos a la trama virtual que opera en la actualidad podría ser una herramienta más de reparación de esa ausencia, de manera tal que sus trayectorias de vida puedan ser evocadas en una narrativa *in perpetuum*. Perpetuidad que también menciona Bondar (2013) al respecto de niños que por su condición de infantes seguirán vigentes,

10 En esta y las figuras subsiguientes, el nombre y la fotografía de las sepulturas serán ocultados para proteger su identidad.

cumpliendo años y recibiendo regalos, aún después de muertos. Ambos casos se ofrecen como dispositivos¹¹ vitales donde los muertos continúan presentes mediante una especie de tejido temporal experimentado como infinito. Un tiempo sin tiempo, una eternidad en la que los muertos adquieren capacidad de agencia, devienen *actantes* al decir de Latour (2008). Con base en esta categoría, una vez desdibujado el antiguo límite entre sujeto/objeto, en tanto no-humanos, los muertos seguirán siendo potencialmente capaces de modificar el estado de otras entidades, incidiendo, por ejemplo, en la producción social del espacio o en la vida privada de sus deudos.



Figura 2. Vista general del cartel de señalización localizado en la intersección de calles del cementerio El Salvador, en Rosario (izquierda); y acercamiento para visualización del código QR (derecha). Fotografías de la autora.

En este sentido, el código QR, sea cual sea el contenido vinculado, representa una realidad virtual, que por virtual no deja de ser real. Al hacerles espacio en ella, los muertos pasan a formar parte del ecosistema virtual en que se mueven los vivos (figura 3). De las múltiples capas de sentido habitadas, la muerte se escabulle en el terreno de la ambigüedad y la indeterminación

11 Aquí y en toda la extensión del presente ensayo, el término *dispositivo* se utiliza en sentido técnico, vinculado a su función de tecnología mediadora y no en sentido foucaultiano; aun cuando se reconoce que, como ya se ha mencionado, ciertas lógicas de saber-poder se imponen al momento de habilitar su acceso.

que le son propias y que, de algún modo, comparte con los medios digitales. En consecuencia, se crea un terreno fértil, se concede una especie de licencia poética para que los difuntos se hagan presentes en el universo de los vivos, abonando a la idea de que el dominio cibernético puede ser un sitio memorial, donde las reminiscencias importen más que el lucro y la frivolidad.



Figura 3. Gavetas del sector nuevo con sepulturas para urnas post-cremación en el cementerio Campo Santo, de la ciudad de Salvador, Bahía. El código QR está directamente integrado en la placa. Fotografías de la autora.

#Gravetok, videos del más allá

¿Cuánto hay a mi alrededor? Más de lo que mis ojos pueden mirar.

Vox Dei

TikTok es una red social destinada a la difusión de videos cortos que pueden ser creados y editados, con buenos resultados, por cualquier persona. Funciona descargando la aplicación de la *app store* en cualquier dispositivo móvil. Aunque no vamos a profundizar en ello, resulta importante señalar que adquirió mayor relieve durante la pandemia de Covid-19 y se transformó desde entonces en una herramienta ampliamente utilizada para la comunicación política de alcance en jóvenes, tanto en las elecciones presidenciales de Argentina como en otros países del sur global.

El *hashtag* #Gravetok (en inglés, 'tumba') es una tendencia (*trend*), difundida en dicha red social, mediante la cual diversos creadores de contenido comparten filmaciones realizadas en cementerios. Colocando las palabras adecuadas en el buscador, es posible visualizar videos diferentes como: biografías narradas, datos curiosos, referencias históricas y hasta recetas gastronómicas basadas en epitafios.

La usuaria [@manicpixiemom](#), quien motivada por sus seguidores se encuentra también en la plataforma YouTube (que permite videos de mayor duración),¹² comparte videos de ella misma limpiando y/o restaurando sepulturas, al tiempo que cuenta de manera breve detalles sobre las trayectorias de vida o causas de muerte de sus propietarios (figura 4). La creadora de contenido asegura que recibe los permisos de las familias o de los cementerios (cuando contactar con los primeros resulta imposible por la antigüedad de las sepulturas) y así reconstruye la genealogía de las personas con fuentes también digitales.



Figura 4. Usuaria de Tiktok manicpixiemom, acondicionando sepulturas de mediados de siglo XIX en Estados Unidos. Captura tomada del perfil referido (deliberadamente se evidencia que las imágenes son capturas, ya que en realidad corresponden a formato video).

Por su parte, la diseñadora brasileña [@tumultulos](#) recorre cementerios con el objetivo de, en sus propias palabras, *desmitificar asuntos relacionados con la muerte*. Para ello, relata la historia general de cada cementerio visitado, de sus difuntos y las leyendas que lo recorren. En su cuenta es posible encontrar filmaciones realizadas en espacios cementeriales de distintos países de América Latina, como la sepultura del director técnico de la selección brasileña de fútbol del año 1982, Telê Santana, en la ciudad de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil; los nichos y murales coloridos

12 Según la página de soporte oficial (TikTok, 2024) los videos pueden durar sesenta segundos si son creados desde la aplicación, y hasta tres minutos si son cargados desde el teléfono móvil.

del Cementerio General de La paz, Bolivia (figura 5), y del Cementerio de Nuestra Señora de la Almudena, en Cusco, Perú; los cenotafios de los desaparecidos durante la dictadura de Augusto Pinochet y los nichos victorianos en el Cementerio de Arica, Chile; y las sepulturas de varios santos populares en la provincia de Jujuy y su capital, en Argentina, por nombrar algunos. Además, mediante la utilización de una aplicación de escaneo, registra sepulturas en formatos digitales 3D.

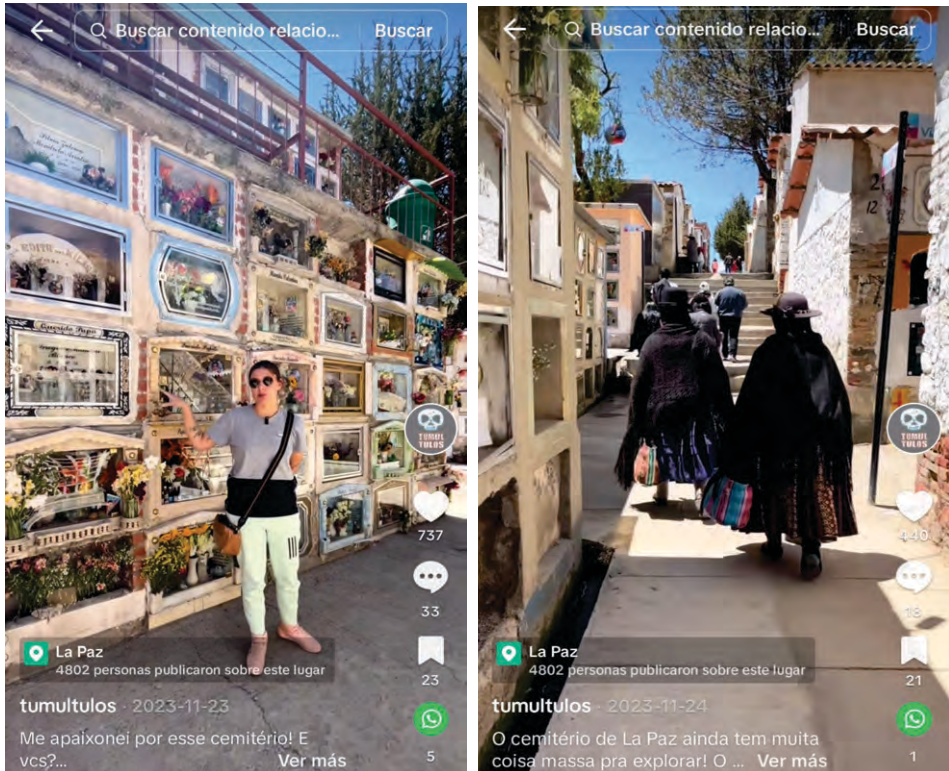


Figura 5. Usuaria de TikTok tumultulos, recorriendo el cementerio de La Paz, Bolivia. Captura tomada por la autora, del perfil referido (deliberadamente se evidencia que las imágenes son capturas, ya que en realidad corresponden a formato video).

Usuarios como @turninghearts y @timegemofficial aprovechan su alcance para promocionar un servicio de colocación de códigos QR en las sepulturas, alineándose de alguna manera con el dispositivo abordado en la sección anterior. Pese a que estos últimos casos fueron concebidos en Estados Unidos, existe en Argentina un proyecto similar denominado Buenas Memorias (Illbele, 2022), así que se puede decir que ya no hay puntos prohibidos ni fronteras para el alcance que la muerte tiene en el espacio virtual.

Si bien existe una cantidad extensa de usuarios, este breve repaso da cuenta de lo que se puede encontrar bajo el radar de videos que abarca la #Gravetok. En una noticia para el diario *El País*, Alba Álvarez (2023) señala que la muerte y los cementerios acaban adquiriendo valor

en estas plataformas porque la industria digital tiene como objetivo la conversión de cualquier experiencia humana en puntos de atención y entretenimiento. De ahí que, aprovechando el interés universal por la muerte y sus derivas, también sean utilizados como materia prima para la producción cultural en la nueva realidad digital.

Como la búsqueda detrás de los videos es conseguir likes y visitas, ser virales,¹³ su propósito puede ser considerado superficial e irreverente. No obstante, las creadoras y creadores nombrados utilizan no solo la creatividad, sino también su tiempo y recursos para, en el caso de la usuaria [@manicpixiemom](#), registrar, restaurar y difundir sepulturas de siglos pasados que de otra manera se desconocerían. O, en el caso de [@tumultulos](#), para narrar historias y aspectos de la cosmovisión de distintas culturas y religiones de América Latina. Esto introduce una nueva realidad que afecta, inclusive, a muertos del pasado: dado que no hay necesidad de volver a los registros ni a los papeles (que en muchos casos ya no existen), la información forma parte de la mediatización de la experiencia.

Esta situación dicotómica es interesante porque sucede con gran parte de las experiencias que están sujetas a las reglas (o a la ausencia de ellas) de los fenómenos culturales digitales, que no son una cosa o la otra, sino que son una cosa y la otra. Lo que sucede en la realidad virtual, aunque para quienes percibimos las sombras de lo contemporáneo pueda resultar superfluo, valorado según la cantidad de likes recibidos y subordinado al capital tecnológico y sus intereses, ¿no podría, considerándose la simbología existente en la ceremonia visual, desempeñar un papel ritualístico? Lo que acontece en la frontera de lo real (el cementerio, el dolor) y de una realidad ficcionada (Haraway, 1991 [1986]; Despret, 2022) donde los difuntos están integrados a la vida, tal y como sucede en otras cosmovisiones no occidentales de la muerte, ¿no podría constituir un nuevo lugar de memoria en consonancia con nuestro tiempo?

Fábula, utopía y polvo

Me detendré a llorar por los ausentes.
Pablo Milanés

En este texto, se ha intentado construir una trazabilidad sobre los fenómenos abordados que permita pensarlos desde una posición alternativa, más amable, que no sea resultante del pesimismo oriundo del clima de época. Para ello, en el recorrido de estas páginas se han ensayado modos de observar escenarios donde se mezclan regímenes de existencia y prácticas contenidas en diferentes soportes materiales, diferentes temporalidades y diferentes capas de sentido.

Tener presente que existen en la contemporaneidad múltiples y simultáneas realidades espaciotemporales, con sus respectivos significantes, puede dar indicios sobre senderos inexplorados e hipótesis aún no contempladas, que se han escapado de nuestro entendimiento. Este enfoque de alguna manera contribuye a mitigar la angustiante certeza de que la maquinaria del capital es lo suficientemente poderosa como para adaptarse al cambio, sobrevivirnos e imponer su lenguaje de manera absoluta.

13 El término *viral*, procedente del campo de la medicina, se utiliza en el contexto virtual cuando una imagen, video o mensaje se difunde extensa y velozmente en el medio.

Pese a que los altares virtuales vinculados a códigos QR consultados en el Campo Santo de la ciudad de Salvador no poseían mensajes¹⁴ y a que gran parte de los enlaces vinculados a las cartografías del Cementerio El Salvador de la ciudad de Rosario estaban dañados, resulta interesante pensar en la posibilidad de que, a la luz de las consideraciones de Despret (2022), *hombres, mujeres, y otros*¹⁵ del presente intentan recrear —al igual que sus congéneres del pasado lo hicieron en el sólido cementerio del siglo XIX a través de rituales colectivos específicos— el medio favorable para tener cerca a sus difuntos.

La implementación de dispositivos tecnológicos representa un servicio diferencial que un cementerio, sea de dominio público o privado,¹⁶ puede ofrecer a sus *clientes* para aumentar su competitividad dentro del mercado funerario, y los videos de TikTok filmados en cementerios tienen el propósito de conseguir *likes*. Pero, ¿no fabrican, también, un espacio/tiempo inmaterial donde los difuntos pueden ser recordados? Con esto quiero decir que, independientemente del propósito de sus creadores, se habilita un lugar fronterizo, una especie de umbral¹⁷ que tensiona lo virtual y lo analógico. Un lugar donde, con los conflictos propios de la contemporaneidad, es posible estar en relación con los muertos, velar su memoria, homenajearlos, verlos y escucharlos en el mundo vivo.

Sin embargo, tampoco podemos ser ingenuxs. En un campo minado (mal que nos pese, podría no ser metafórico) de problemáticas que se superponen y donde las brechas éticas y tecnológicas parecen insondables, puede que el paradigma digital de la muerte sea otra patología del capitalismo tardío, que nos exige la suspensión del juicio frente al dolor porque nos prefiere lobotomizad_s, autómatas que no sienten, no lloran y no se detienen. De un presente que captura a la muerte en un esquema de consumo y exposición permanente que la precariza, así como también ha precarizado la vida.

¿Y si, como decía Lispector (2015), en lugar de encubrir con el pequeño miedo al miedo mayor, habláramos de lo que realmente importa sin sentirlo como una indiscreción? Si, en lugar de pasarla por el teléfono móvil, como casi todo lo que conocemos, atesoráramos la muerte como una región de la vida en la que no se imponga el discurso neoliberal con sus mecanismos. Y qué tal si nos atreviésemos, como otrora, al ejercicio de una ritualidad que alimente el cuerpo analógico, que refuerce los lazos comunitarios y que repare el contacto con lxs otrxs, en una apuesta contra la soledad y la deshumanización reinante.

Quizás estas preguntas no tengan una respuesta definitiva. Tal vez ni siquiera sean las preguntas correctas. Pero, en un mundo que se derrumba, podríamos al menos comenzar por devolver su valor al tiempo y al encuentro: con nosotrxs mismxs, con otras especies y con el mundo que habitamos, para que, si el futuro ya no va a ser el lugar de la esperanza, al menos no se convierta en el del ciber-horror. **post(s)**

14 Por la gran extensión del camposanto, el tamaño de la muestra a la que se tuvo acceso resulta insuficiente para proporcionar conclusiones definitivas.

15 *Ladies, gentlemen and others*: traducción del pronunciamiento de David Bowie en los Grammy Awards de 1975.

16 No se ha hecho hincapié en la condición de propiedad a la cual pertenece cada caso, porque aunque la instalación de códigos QR se da mayoritariamente en cementerios privados, es una modalidad en aumento en todos ellos. Asimismo, los videos de la grave tok se documentan en ambos, independientemente de su dominio.


17 La noción de *umbral* resulta interesante en tanto momento de suspensión, de ambigüedad y de potencial transformación. Turner (1988) señala que las fases liminares de los ritos de paso, donde los sujetos no pertenecen al estado anterior y no han accedido aún al nuevo, son una especie de fuera de tiempo que abre posibilidades para que emerja lo sagrado y lo comunitario, a contracorriente de la tesis gramsciana de que en ese instersticio nacen los monstruos (Gramsci, 1999).

Referencias

- Agamben, G. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* Venecia: Facultad de Artes y Diseño.
- Álvarez, A. (2023, noviembre 13). Grave Tok, TikTok desde el más allá. *El País*. <https://elpais.com/eps/2023-11-13/gravetok-tiktok-desde-el-mas-alla.html>
- Appadurai, A. (2008). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Ediciones Trilce S.A.
- Arendt, H. (2009 [1958]). *La condición humana*. Paidós.
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente*. Acanalado.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Bondar, C. (2013). Ofrendas para los angelitos. Cementerios Públicos Municipales de la Provincia de Corrientes, Argentina y Sur de la Región Oriental del Paraguay. *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, p. 92–104.
- Borges, J. L. (2011 [1936]). *Historia de la eternidad*. Debolsillo.
- Bourdieu, P. (2007). Gênese e estrutura do campo religioso. En: *A economia das trocas simbólicas* (p. 27-69). Perspectiva.
- Centro Cultural Kirchner. 2021, noviembre 2). *Simbiología. Conversaciones indisciplinadas. Vinciane Despret y Pablo Méndez* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BqIWJ12sGcs>.
- Crist, E. (2016). On the Poverty of Our Nomenclature. En J.M. Moore (ed.), *Anthropocene or capitalocene? Nature, history, and the crisis of capitalism* (p. 14-33) Kairós.
- Despret, V. (2022). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. La oveja roja.
- Durkheim, E. (1997 [1895]). *Las reglas del método sociológico*. Fondo de Cultura Económica.
- . (1982 [1912]). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Akal.
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Caja Negra.
- Geertz, C. (2003 [1973]). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- García-Cañclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Gedisa.
- Gramsci, A. (1999 [1975]). *Cuadernos de la cárcel*. Era, BUAP.
- Han, B. C. (2015). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder Editorial.
- . (2020). *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*. Herder Editorial.
- Haraway, D. (1991 [1986]). Manifiesto para Cyborgs. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 251- 311). Cátedra.
- . (2019) *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Illbele, F. (2022, marzo 19). Buenas memorias: el proyecto de códigos QR de un fotógrafo para recordar a los que no están. *Infobae*. <https://www.infobae.com/sociedad/2022/03/19/buenas-memorias-el-proyecto-de-codigos-qr-de-un-fotografo-para-recordar-a-los-que-no-estan/>
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- . (2013). *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos*. Paidós.
- Lefebvre, H. (2013 [1974]). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Nietzsche, F. (1892). *Así habló Zaratustra*. EducAR.
- Lispector, C. (2015). *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Siruela.
- Sadin, E. (2022). *La era del individuo tirano. El fin de un mundo común*. Caja Negra.
- Sennet, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y políticas de cooperación*. Anagrama.
- TikTok. (2024). Página soporte. Recuperado el 5 de febrero de 2024. <https://support.tiktok.com/es/using-tiktok/creating-videos/camera-tools>
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual: estructura y anti-estructura*. Taurus.

UNTITLED: THE ART OF THE CONSTITUTIVE

Lucas Andino • Olivia Joret

Lucas Andino , profesor en la Universidad San Francisco de Quito. Su poesía está disponible en primitivismos.com.
Correo electrónico: eandino@usfq.edu.ec
• Ph. D. en Filosofía, Arte y Pensamiento Social por la European Graduate School.

Olivia Joret , artista multidisciplinaria radicada en Bruselas. Trabaja entre la práctica y la teoría. Correo electrónico: olivia.joret@egs.edu

Abstract

This paper explores the process of the constitutive through collaborative writing, engaging psychoanalytic, philosophical, and aesthetic frameworks. We examine the interplay of elements that shape relational formations and propose a model of the constitutive as a tension-filled yet coherent process. The text itself embodies a continuous negotiation of meaning, agency, and affect, serving as both product and testament to the act of constitution.

Keywords

constitution, artwriting, relational aesthetics, Lacan, matrixial borderspace

Sin título: El arte de lo constitutivo

Resumen

Este artículo explora el proceso de lo constitutivo mediante la escritura colaborativa, integrando marcos psicoanalíticos, filosóficos y estéticos. Examinamos la interacción de elementos que conforman formaciones relacionales y proponemos un modelo de lo constitutivo como un proceso tenso y a la vez coherente. El texto encarna una negociación continua de significado, agencia y afecto, sirviendo como producto y testimonio del acto de constitución.

Palabras clave

constitución, escritura de arte, estética relacional, Lacan, espacio liminal-matrixial

Fecha de envío: 15/01/2025

Fecha de aceptación: 07/04/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.3721>

Cómo citar: Andino, L., & Joret, O. (2025). Untitled: The Art of the Constitutive. En *post(s)*, volumen 12 (pp. 82-93). USFQ PRESS.



We aim to constitute something where there was nothing. There is nothing because there aren't any words before these words (this is the beginning of a document), but also because we aim to constitute something in between two (already) constituted bodies, that is, in a space where nothing has been constituted, a place outside of something constituted. This document is a testament to that de-emptying of space. In how many senses, through how many layers, from what different levels will we be able to do such thing? What form will it take and will it hint to a method?

Not so much outside anymore, but inside, since we have started writing together. Our text now infiltrates the constituted other like an unknown territory, a tautological world of mirrors, a perfect ouroboros. The breach that was suggested with the opening of this text, is filling up fast. In the empty space that was anticipated, we touch upon a grotesque being, a muted horror vacui, its every hole stuffed with stopgap words in locked communication. We are to retract within its plenitude, if we seek ways to come together. For ways are trapped, in horizons with no borders.

There will be a document, by means of legitimation, in the end. Or as a pretext, to begin with. But in order to give way, to make room to share an already constituted space anew and between us, we cannot be involved as we are, as ourselves, or even each other. "We" will withdraw so to reach a place of a crossing, real or imagined.

This would involve voluntarily relinquishing part of our autonomous being one, or two, together and with others. We already do this, and it also happens without us, but the point of this experiment would be to make these processes visible, and, hopefully, tangible, for us and for some others.

There is no outside to the body (i.e. the ontic). If there are constituted bodies, they are all inside the body.¹ A body that is everchanging as its internal bodies move and interrelate. Such constitution of the bigger body is a mere effect of smaller constitutions. Thus, we cannot but work minutely, in a smaller scale, where elements cannot be subdivided into smaller bodies. Elements: the smaller parts of a body that remain socially relevant. By withdrawing internally, we are isolating such elements.

Absolute emptiness is materially impossible. An element or two should float around, like residual gas molecules in a vacuum chamber. A vacuum, nonetheless, is an unstable space that cannot last too long, as it attempts to implode and bring everything into collapse. It calls for the constitution of new bodies so as to bring stability by occupying space. The politics of elements: to constitute something, anything, to release tension.

What are those elements in the crossing between the two that may start constituting a body? Here's a tentative list: music, empathy, excessiveness.

How can there be change if the body is perfect? A motion conceived at the microlevel alone describes an im-mobility in-towards a perpetual entropy, something of a self-sustained sinking, like the ouroboros previously evoked, eating its tail. We brought up the age-old image of a constitutive being-in-loop in a somewhat loose association with Lacan's later thinking on subjectivity, in order to bring the question of agency (back) into the equation, without having to name Lacan. But Lacan it is. Or rather, Lacan, it is not. Or in any case, not entirely. We will get to it.

¹ "Proposition 16. The idea of any mode in which the human body is affected by external bodies must involve the nature of the human body and the nature of the external body together" (Spinoza, 2018, p. 61).

In the 1972 seminars, in search for a deeper, more unconscious, ontologically diffracting, prismatic constitutive agency than its monolithic articulation in the *nom du père* (name of the father), Lacan introduces what he calls the *parlêtre* (translated to English indistinctly as the speaking being, *l'être parlant*). In a play on the words in the French language, *par l'être* reveals a prepositionally objective being (*l'être*), conditioned by the preposition *par*, meaning via or through. With *parlêtre*, Lacan thus indicates the slope this conditioned being describes from any lingering considerations of a sovereign subjectivity in utilitarian times. The speaking being, says Lacan (November 21, 1972, p. 5), with its prodigal respect for the means, for the tool value of language, has obscured the question of the use-value of use itself, or what it is good for.

In an attempt to better understand *parlêtre*, the gap that lurks between the contour of a being, its substance and its constituting elements, or more exactly, its complex roots in sexual difference and relational asymmetry, Lacan (p. 10) brings up the paradox of Zeno, illustrating the constitutive relation of the limitless intersection of limits in the limited distance between elements as points, which are always smaller than a point, and larger than another point. Neither one can ever join the other, but they do finally meet in this infinite impossibility of coming together.

After thus locating the substance of *parlêtre* as stemming from a reciprocal other, of which nothing is known, on which no discourse can be made, and which subsequently invalidates all discourse, what is left to *parlêtre*, says Lacan (p. 3), not without apologizing for putting it to his audience so bluntly, is one organic, which is to say phallic, *jouissance*. This *jouissance*, as the usufruct of another body, is, as Lacan deftly points out, a right.

But woman (symbolically), says Lacan (p. 9), in relation to phallic *jouissance*, is "not whole" (*pas toute*). He thereby introduces a nuance to the single, phallic signifier for sex difference, and the inherited Freudian conception according to which woman does not hold any symbolic significance. This asymmetry allows him to explore the finite space he calls compacity (*compacité*) that spans the distance between our previously evoked points, from the *other side*, the inside or the side of the other, as not a total, homogeneous infinite space, but a liminal space of asymmetrical diffraction (p. 12).

In this non totalizing, differential conception of a compact, constitutional asymmetry, a joint agency emerges, which is also at work in a subjectivity after the death of the subject, for instance, or in relations without relation, between non cognizant subjects—in any case, between subjects that are not entirely a one, nor an entirely other subject (or also object), not exclusively human too, but, and importantly so, also still human. It finds a complete expression in Bracha Ettinger's (2006) elaboration of transsubjectivity that she develops in the theory of the matrixial borderspace (a plural symbolic space, from the Latin word "matrix", womb).

In the matrixial borderspace of shareability, as Ettinger also terms it, there is no primacy of the affect of (phallic) castration anxiety. There is castration anxiety (the phallic is there) but before and beside it, in the matrixial borderspace, there are other, also primary affects, such as compassion, trust, awe, an affect the author calls *fascinace*, and others. Ettinger is controversial in that she posits that these affects are carried in matrixial relation (also for instance, in art), and cannot, for example, be taught.

We are to carry, then, these elements that may turn into (trans)subjects, bodies, constituents. Take music. At this so very basic level, music could be a mere compass of a rhythm.

It might not sound; it might just be the most basic rhythm that appears (or that we could interpret) in the distance between the formative molecules or the organelles of cells. To carry this would mean to be faithful to such given rhythm and develop music from it. As pointed out, however, this development occurs in relation to other elements or subjectivities. The outcome music is that of a continual interplay and integration of surrounding elements ((trans) subjects, bodies, constituents), localized and given stability by a primordial rhythm that cannot be diluted or else such carrying of the constitution of the subject would fail.

So, a constituted subject is in essence a localized and relational absolute that is ever-changing in its movement of integration, while at the same time it is ecstatic, stable or immobile in its core. The structure of (its) constitution would be that of contradiction, a tension between two opposing elements struggling to become. And yet, this might not be the constitutive itself, as for a constituted subject—constitution itself—to be recognized and deemed a subject of intersubjectivity, it would need to appear or present itself as solid, devoid of tension, or, at the very least, having its tension seemingly released.

Consider a work of art. We take a work as finished and complete—that is, ready to interact within the artworld—whenever we observe a certain rest in its appearance. There might be a war occurring in the inside, but we do not take it seriously if not wrapped, to paraphrase John Keats (2017), in conscious calmness. This is even more patent in the world-system of states. A state is not deemed worthy of respect and consideration—that is, not a constituted subject—if it doesn't show to the world as if a stable unity, capable of holding an accord with other states.

To achieve constitution—to work out solidity or permanence through relating elements—thus seems to be a certain benchmark for participation and agency within a developmental series. A power that cannot be granted by an outer source by means of institution, but a material congruity (of solidity and permanence) that either works in the relational framework or fades away due to lack of development.

We have seen Lacan's illustration of the problem of rights in the concept of the *parlêtre*. As the usufruct of another body, phallic jouissance is informed by death drive. It shows up as symptom in dynamics of domination and privilege, with their equivalent levels of subjection and slavery. When tracing the definition of the symptom back to Freud, Lacan (November 9, 1974, p. 14) traces it back to Marx first, who before Freud signaled the symptom as something of the symbolic that does not work in the real.² In this respect, Lacan points to the difference between coming together and forming a syndicate.

Drawing on the observation that a strike is also celebrated as a feast—and after all, asks Lacan, why should it not be?—Lacan asserts that the symptom, through the symbolic, can be operated in the real. In the mentioned seminars *Encore* (1972) and *RSI* (1974), Lacan addresses the symptom from the point of view of a practitioner who questions his practice, probes the limits of his practice as it is conditioned within systems of symbolic subjection and finds no way out of *parlêtre*.

2 Žižek (2019, pp. 79–81) remains closer to a therapeutic integration of the symptom in a phallic system of meaning, in phallic jouissance. He understands Lacan's later development of the *sinthome* as a "symptom of symptom," so to speak, and frames it in Lacan's earlier development of the *parlêtre*. The *sinthome* then serves a stabilizing function to the symptom, in the same logic of phallic jouissance. In the concept of the *sinthome*, it is our understanding that Lacan points to another signifier, which opens up another symbolic, and another jouissance, not subjected to castration anxiety, but reattuned in what Ettinger has named the matrixial borderspace and that we will discuss further on. From an art perspective, we are interested in this other jouissance, not as a function of the phallic, but in its differentiating sense-making affects.

In Ettinger's supplementary matrixial model, music invites a coming together. It is carried and it also carries. The matrixial *transsubject* is a (partial) subject inasmuch as it carries another partial subject or also object, not inasmuch as it is recognized for doing so. In Ettinger, the matrixial model enables music—or any artwork—from the perspective of its work, its joint and transformative agency of *carriance*.

Indeed, music is carried through others. If we are to be true with ourselves, we are bound to do everything in relation to others, such is our constitution. We are constituted by the activities we do with, through, and among others. This very document is such an activity and attests to that fact. We are to ask, then, what is it that is constituted through the writing-together of a document that aims at exploring the very process it produces: the process of constitution.

For starters, the document is being written due to a lack. A lack of knowing what the constitutive is; a lack of a writing (on constitution) between two writers. These are the drivers of this writing. One could also assert, with Barthes (1975, p. 33), that every document is written due to a lack because any document writes what we cannot say, but this does not mean that “the unsaid” is comprehended as a lack. Ours is based on and reflective of the lack. Conscious of the inherent incompleteness of the task of the constitutive (the constitution of any task), we are bound to yield an incomplete document that might pacify, explain or put into perspective such lack, such desire.

More specifically, this text is also the result of a negotiation of concepts, opinions, positionings, hopes, frustrations, feelings in general. There is an unseen margin or subtext that is a complex of multiple crossings and submissions: (dis)agreements, contradictions, giving each other compliments and encouragement, digressions, misunderstandings. For instance, there is disagreement as to the resting quality of the work of art and a posterior agreement on the meaning of “rest”. The negotiated position that found its way out into the text is not a middle point or an entirely agreed position.

The process of constitution is that of a certain composition and is not the result of a reasonable and logical dialectic. In that sense, aesthetics—a certain material congruity or solidification—seems to have the upper hand in the process. All other approaches are subsumed to aesthetics: the politics of the aesthetics of the process of constitution, the ethics of the aesthetics of constitution, the epistemology of aesthetics, the metaphysics of aesthetics, the science of aesthetics... Conscious that this might be problematic in light of a critique of the aesthetic as a regime (Rancière, 2012), we are here referring to aesthetics as a broader concept that deals with practical and theoretical matters of the sensible.

Most people would likely agree with the idea that writing is primarily a solitary and silent, or even a hidden, unseen activity. Admittedly, it is not usually done in concert, in front of an audience, in a band. Our coming out in writing together draws attention to a performative aspect to writing, like a writing in concert at a distance, over time. Performing this writing is less theatrical than it is intimate, challenging and shifting the solitary (as it is illustrated in Albert Camus' (2015) short story “Jonas, ou l'Artiste au Travail”) while allowing it, desiring it, if also dreading it, inviting it in its irreducible difference into a shared body that carries this text as its constitution.

As said, all writing, although solitary, is also already a writing together, with the writings of others, with readers, real or imaginary, and various known and unknown constituents that weave our text together, and apart. The choice to bring an explicit performative element (two writers writing a text together) into our constitution emphasizes the differences that are carried in the embodied experience of writing, also outside of writing, in and from our environments.

These differences are indeed felt rather than known, let alone argued. They surface a tension, fragilizing the selves already involved in the process. Writing then facilitates a distancing that can be acceptant of these fragilized states, long enough for them to be suspended and grow magnetic roots in midair, thereby drawing themselves into the text. From there can be a start of a relation that is not a match, doesn't have to be a match, and yet is meaningful for it.

If our writing stems from a lack, then maybe we should ask ourselves, what is this lack if not the word (or phallic signifier) that's blocking it? When it is named, our lack is not a lack. And still, we write. We may well draw a line, but words slip off the tongue. Blocks of text shine through. Screens lit up to the touch. Embodied or sensual affective experience, also that of language, informs logic and reason, when it doesn't subsume it. Therein lies a shift from drive to attraction. Informed logic and reason can thus become reflective practices, rather than the tools of a demonstration (or match). This coincides with a reading of Aristotle (2014, p. 28) that inserts the *Rhetoric* and the *Poetics* into the *Organon* (the set of works dedicated to logic and reason).

The intimate lack among the people involved in a text, plus the constitution of a text that is surfacing and at the same time blocking certain affects and irrational impulses, speaks to the fact that what is being produced and constituted is not even close to the idea of what the participants might anticipate. Such constitution is a separate and different beast of its own.

Acknowledging this works as a reality principle whenever there is a negotiation of elements or arguments that are asking to be introduced. A reality principle that could make the collaborators let go of any drive to impose themselves. Collaborators are weakened and "leaned" in this context. In other words, collaborators collaborate from a position of weakness if they are to constitute something—they are leaned towards the constitution of something.

Particular to this text is the self-reflective character of the topic it aims to constitute. Yet this reflective character (logic and reasoning) is not operating at a fundamental level, as aesthetics does. What are the affects, passions and activities of the act of the constitutive? For starters, a feeling of coherence (not a perfect match) that stabilizes its elements in a form that otherwise would not be possible or at least be less optimal. Any constitution is the most stable coherence—even if incomplete or unsatisfactory—of elements available at a time being.

When we say intimate, we are talking about our magnetized matter, drawn into the text and further infused and diffused in and from our multiple environments. When there is proximity in distance, and distance in proximity, there is relation. This relation, when sensitized and fragilized, begins to work its realization, forming and also informing our constitution.

Our magnetic matter, affectively charged, floats and oscillates in surplus desire, forming the very subject-matter of our thing, which is the work of art. Writing a constitution from a place of intimacy is an act of co-creation, a form of *artwriting*³. In artwriting, the writing can take any shape: a walk in the forest, a smile, or an evolutive drawing of the phases of the moon on a bedroom wall.

Our writing is a transformative, nuclear operation. Ettinger (2020, p. 380) speaks of *kernels*, which are the liminal points we brought up earlier with Lacan, framed in Ettinger as transitional moments, inscribed in the matrixial borderspace in non-linear and non-totalizing ways, allowing

3 The term artwriting was first popularized by figures like David Carrier in the 1980's, exploring how writing on art (especially criticism and theory) could be seen as an artistic and intellectual practice in its own right (Carrier, 1987). Ettinger (2006) reworks this concept in her system of matrixial sense-making, in which artwriting is informed by the process of artworking, or as Grassé calls it—stigmery—as we will develop further in the text.

for partial transsubjects to co-emerge in joint difference. A similar thing is observed in *stigmergy* (from *stigma*, sign, and *ergon*, work), a term invented by biologist Pierre-Paul Grassé (1982) who studied the self-organizing behavior of so-called social insects, like termites. Stigmergy describes a system of traces left by an agent's actions in its environment, that are picked up by itself and other agents, inciting their subsequent action. Termites work individually and randomly, even destructively, before a critical mass is reached by one or more individual's production. Then they start to work coherently around it, towards a common goal.

The 20th century upheaval of the idea of *Gesamtkunstwerk* (total work of art) attempted to reconcile industrial demands with functional design, craft and métiers. If the work of art is total, there is no room for differential compacity, no real or in Ettinger's term *metramorphic* transcription, no stigmergic agency, to speak with Grassé. Without nuclear access to our thing, art is repressed (or allowed) as symptom and partakes in ideology.

As seen in a statement of ideological critique written in calligraphic letters by designer couple Can & Asli Altay (2017) on the walls of *The Way Beyond Art*, an exhibition in the Van Abbe Museum, the Netherlands, in 2022: "An artist who doesn't speak English, is not a real artist". This statement challenges the possibility of an art outside of language, which is always a kind of language, as we have illustrated with Lacan's *parlêtre*. If in our constitution we do not actively engage in ideological critique, we certainly concern ourselves with practices of language and the validity of their means of justification.

In a sense, the text you have in your hands, then, is not the final product we are aiming at, but a means by which to achieve this nuclear constitution or artwriting. And yet, the achieved constitution by means of writing includes the writing—or, more generally, the language—that accompanies it. Stripped from its language, such constitution would be like an artifact without its user's manual: it might function but you cannot access it adequately; for it to keep on working, it would need its map of constitution. What you are looking at is the constitution map of a nuclear constitution.

Having said this, we can go back to the affects that constitute this constitution. We mentioned a feeling of coherence and stability. We can also suggest a feeling of relationality (a compound of distance and proximity), a feeling of difference or separability (inasmuch as we are not speaking of the constitution of ourselves or a singular I, and yet it is a separate singularity even if it does not have or seek a nominal status), a feeling of reliability or warmth (inasmuch as it occupies and thus tensions the surrounding space of the subjects involved). Would this list suffice to describe the state of the constitutive? Is there a deeper and unique affect to this? To put it bluntly, is there a feeling of a nuclear constitution?

The feeling of our nuclear constitution could be described as a considerable sense of power, the binding force of galaxies, accessible to each according to their own sense of attraction, inviting us to carefully frame the workings and the qualities of such power within and without the aforementioned affects to our constitution. This power doesn't stem from any particular position with its matching form of domination within or without our constitution. The core of our operation is not hidden in any particular spot outside or inside our text. Rather, it has capillary tendencies.

Karen Barad (2007, pp. 78–82) in her theory of agential realism has described this entanglement in terms of material porosity, whereby the boundaries that shape the observer and the observed are dynamically engaged in a joint becoming, which cannot be localized or separated. We can thus relate our core's capillary tendencies to the phenomenon of quantum tunneling. Barad illustrates, in this context, a phenomenon in quantum mechanics whereby particles

perform what is commonly known as a quantum leap (112-5). This entails that the particles worm themselves through the material barriers of their constitution, which, according to classical mechanics, are impossible to cross, thereby affecting nuclear processes like, among others, that of fusion, causing stars to grow.

Our sense of a nuclear constitution is proportional to our art engagement in the vast interplay of resonances in and between our constitution's inner- and outermost regions, affecting our bodies throughout, in rippling multiplicities. Its information is mirrored back to us by our intuition, our subtler, deeper sense of sense, attracting it in corresponding leaps.

If we want to share our constitution in the proposed format of a user's manual, we need to expand our notions of writing or language even further, to include the archaic *sign* as a constellation in its simplest form (linking our above-mentioned points), until they connect to inform our thing.

In line with Hegel (2003, paras. 411, 451, 457), the sign would be this medium through which subjectivity expresses itself, and yet, once out there, it comes back to the subject to further inform and transform its intuition in its path towards truth (Derrida, 1982, p. 81). Of course, truth is not something the contemporary mindset would say the sign is aiming at; instead we could say, more neutrally, that the sign is always aiming to develop and transform matter. The sign is this part of matter that helps tunnel beings outside themselves, connect with other beings, and further develop/transform the starting matter. From this broader perspective—pathways among beings and not only among human beings—the sign and signification go beyond language as we know it and could be represented as mere signals (sounds, chemical reactions, etc.) between beings.

The constitution we are describing could be this set of pathways that allows for the transformation and development of the beings involved. Inasmuch as we render it as independent of ourselves, then it seems to amount to a being on its own. However, this would put us in a regressive argument in which, with the appearance of this new being, other communicating pathways would be built and would call, in further analysis, for the constitution of another being, and so on and so forth to infinity. So, what is being constituted is not really a new being, but a set of moving pathways through which the constituted subjects or beings develop in their constitutions.

This set of pathways—which we could say this text attests to—is particular to the specific relation it is bridging. In this sense, it has a double status: it has an extreme specificity, and yet, at the same time, it speaks to the universal quality of how all beings are being constituted. If at first we were faced with the appearance of another being while we thought about bridging a relationship between two persons who are writing, these subjects are now turned back to themselves through this self-conscious movement. What we are left with is this “manual” that registers every movement that is both particular and universal to a relationship among beings. This is what Hegel would call a singularity.

In *Encore*, Lacan (November 21, 1972, p. 5) states that the jouissance of the other, of the body of the other that symbolizes it, is not the sign of love. Lacan adds that he does not find this statement conclusive, that he would not write *amen* or *the end* under it, but that it is nevertheless the only answer. This leaves jouissance as a question, all the more that the answer jouissance could give would not be necessary, given that the answer, or sign, is already given in love, in the desire for union with the other, which forms, as we have seen in Lacan's illustration of the paradox of Zeno, a compacity. When Hegel's singularity consists in its own resolution, its perfect self-equation, so to speak, Lacan's compacity as the sign of love cannot not be resolved. Precisely because, as a sign, it does not speak to us.

In order to interrogate what can be known of the body, that is to say, of the real, in its relation to the symbolic and the imaginary, Lacan (December 10, 1974, p. 2) tries to find a common measure for these distinct categories, produced by a speaker as a series, tied together in a Borromean knot, through which the three loops intersect in one sensical point, which, much like a zero point, does not have a spatial dimension, but nevertheless has an object, which Lacan called *objet a*. This object, borrowing an axiom of the mathematician Guiseppe Peano, functions like an $N+1$, the successor of nothing, and the common measure that binds the sequence together as number. Take out the $N+1$, and the series falls flat. The elements of the sequence are liberated as unaffected singles, and there is no dimension, no number, no sign.

With the concept of the *sinthome*, in a play on an archaic French spelling of the word for symptom (*symptôme* in modern French), Lacan (1975) illustrates the difference between writing seen as a symptom, striving for the subject's identification or normalization into and by the symbolic paradigm of its domination, and *sinthome*, in which the writing transforms systems of meaning from a place of excess *jouissance*, transpiring in and through the work of art, unveiling sense-making paradigms which, in relation to the normative, do not collapse into it nor absorb it. To a writing as symptom, our constitution addresses the intersubjective relation between writers. In *sinthome*, the writing continues in transubjective relation, in a matrixial *jouissance*, thereby informing the sign of its constitution.

This is a writing that aims to constitute something within a relation. While it does so, it leaves multidirectional traces for others to adhere to such constitution. The constitution that is formed, then, is exceeded by its potency and is no longer the sought constitution. Within a written constitution of this sort, nothing specific can be stabilized, as it goes beyond any will of the subjects involved. Dependent of other subjects, this is a text in seek of other writers but not of another writing. Certain aspects of this type of writing have been defined by this nuclear constitution. There cannot be a stigmergic sensemaking process if there is no continuation of an initial constitution—how else could there be any adherence?

What is interesting about this process is that there is no need to point out the initial aspects that have been determined. Whatever adheres to this constitution, adheres because it is speaking to these aspects—else, it would flake away. This might seem like an attempt to avoid rearranging and reducing the text to a set of initial aspects or rules, but it actually coheres with the very nature of the text. The systematicity of this text is such because it acknowledges that the timing and order of appearance of the different aspects are meaningful. If they are to be rearranged, that would be a continuation of the text—something that would not depend on the authors.

Lacan (December 19, 1973, p. 5) opens the December *séance* of the *Encore* seminar with the poem "À une raison" ("To Reason") by Arthur Rimbaud (1873, p. 14), in which two verses conclude with the exclamation: "Un nouvel amour!" ("A new love!"). Lacan notes that, in this poem, love is presented as a sign, a marker of a change in one's reason or orientation. This answers to his earlier position that *jouissance* is not a sign of love—whether this concerns the Other, or the body that symbolizes it. With Rimbaud, however, love emerges as a sign, one that signals transformation.

The sign of love, by injecting meaning into an otherwise tautological and senseless, "stupid" sign of sign, challenges the collective identity it is meant to represent and, in doing so, brings a new being into existence (December 19, 1973, p. 22). This *corporeal* sign, as Ettinger's (2020, p. 87) calls it, is engaged in the "not whole" (*pas tout*), and marks a crossing from a phallic *jouissance* to a *jouissance* of the other, a *jouissance* from the other side of the other.

As Rimbaud's poem shows, the sign of love implies a twofold reading and asks for a double departure. The old law of the quid pro quo—whereby in order to receive, we must give, but then also we give, in order to receive—finds itself epitomized in Lacan's symptom (*symptôme*). In his 1975 seminars on art, Lacan exposes the symptom's equivocal call, stemming from a lack that cannot really be a real lack, since it is always already substituted in the symbolic and played out in the real. Reading itself then turns into a lack that is not a lack, consuming the body that nevertheless sustains it, but forever eludes it. Our departure then, is not a real departure, and we are likely to miss our destination, when we imagine we have arrived.

If writers are not all the same, they all write their difference. Each true to their own art. This entails a new reading, a new perception or a departure of the departure, so to speak, and the beginning of artwriting. Ettinger describes it as a passage from wit(h)nessing to witnessing and back.

"*Arrivée de toujours, qui t'en iras partout*" ("Arrival from forever, you who'll depart everywhere"), Rimbaud (1873, p. 14) ends his poem. Our constitution may be more a means of transportation than a destination to be reached in a lifetime. Unless the means of transportation is the destination. **post(s)**

References

- Altay, C., & Asli, A. (2017). *Untitled* [Graphic].
- Aristote. (2014). *Oeuvres complètes* (P. Pellegrin, Ed.). Flammarion.
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway*. Duke University Press.
- Barthes, R. (with Howard, R.). (1975). *The pleasure of the text* (R. Miller, Trans.). Hill and Wang.
- Camus, A. (2015). Jonas, ou l'Artiste au Travail. In *L'Exil Et Le Royaume* (pp. 127–176). Gallimard.
- Derrida, J. (1982). *Margins of Philosophy* (A. Bass, Trans.). The Harvester Press.
- Ettinger, B. (2006). *The Matrixial Borderspace*. University of Minnesota Press.
- Ettinger, B. (2020). *Matrixial Subjectivity, Aesthetics, Ethics: Volume 1 1990–2000* (G. Pollock, Ed.). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-34516-5>
- Grassé, P.-P. (1982). *Termitologia: Anatomie, physiologie, biologie, systématique des termites*. Masson.
- Hegel, G. W. F. (2003). *Philosophy of Mind: Part three of the Encyclopaedia of the philosophical sciences (1830)* (W. Wallace & A. V. Miller, Trans.). Oxford University Press.
- Keats, J. (2017, May 9). *This living hand, now warm and capable*. The Poetry Foundation. <https://www.poetryfoundation.org/poems/50375/this-living-hand-now-warm-and-capable>
- Lacan, J. (1953, 80). *Seminars – Jacques Lacan – Versions J.L. et non J.L.* École Lacanienne de Psychanalyse. <https://ecole-lacanienne.net/en/bibliolacan/seminaires-version-j-l-et-non-j-l/>
- Rancière, J. (2012). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Bloomsbury Academic.
- Rimbaud, A. (1873). *Les Illuminations* [Manuscript]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451618h>
- Žižek, S. (2019). *The Sublime Object of Ideology*. Verso.

TRENZADO GAUCHO: RESILIENCIA, SUSTENTABILIDAD Y COSMOVISIÓN

Lucía Scarselletta

Lucía Scarselletta , artista visual e investigadora independiente argentina. Vive y trabaja en Londres. Correo electrónico: lucia.sca@gmail.com

Resumen

Este texto surgió ante la falta de material de lectura que aborde al trenzado gaucho desde perspectivas contemporáneas. En el siglo XIX, durante la construcción de las naciones latinoamericanas, esta técnica fue agenciada de diferentes formas dentro de un entramado colonial y extractivista que condujo a Argentina hacia un territorio en emergencia. El objetivo es proponer el trenzado gaucho como una tecnología manual capaz de configurar una nueva cosmovisión resiliente y sustentable.

Palabras clave

trenzado gaucho, lenguaje manual, poscolonial, mestizaje, cosmovisión

Trenzado Gaucho: Resilience, Sustainability and Worldview

Abstract

This text was written from the lack of reading material that addresses *trenzado gaucho* (gaucho braiding) from contemporary perspectives. In the 19th century, during the construction of Latin American nations, this technique was appropriated in different ways within a colonial and extractivist framework that led Argentina toward a state of emergency. The objective is to present *trenzado gaucho* as a manual technology capable of shaping a new, resilient, and sustainable worldview.

Keywords

gaucho braiding, manual language, colonial cartography, mixed heritage, cosmivision

Fecha de envío: 16/02/2025

Fecha de aceptación: 31/03/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.3770>

Cómo citar: Scarselletta. L. (2025). Trenzado gaucho: resiliencia, sustentabilidad y cosmovisión. En *post(s)*, volumen 12 (pp. 94-113). USFQ PRESS.



*Lo recuerdo, la cara taciturna y aindiada y singularmente remota, detrás del cigarrillo.
 Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trenzador
 Jorge Luis Borges (1944)*



Figura 1. Fotograma de *Cuero crudo*, la historia del soguero ranchero Martín Gómez, Alberto Antonini (principios de la década de 1970). Cortesía del Museo Histórico de Ranchos.

El trenzado gaucha es una textualidad tangible, un ensamble multi-agencial que alberga saberes colectivos y las características de sus territorios. Así como se comporta la lengua que fue impuesta en lo que hoy es América Latina, con sus arabismos e indigenismos, esta técnica entrelaza la cultura indígena con la hispánica y la africana. El trenzado gaucha es el reflejo de cómo lograron mantenerse vivos, solidarizándose en la resistencia del textil, los lenguajes manuales que fueron oprimidos durante la ejecución del plan colonial que empezó mucho antes de su arribo al continente hoy llamado América. En las complejidades de su historicidad, la profundidad de su materialidad y la riqueza de su técnica, se gesta una tecnología manual capaz de construir una nueva cosmovisión en pos de un futuro diverso, emancipatorio y sustentable.

Pintado y bordado, el cuero ya era utilizado por los pueblos nativos que habitaban el territorio antes de la colonia. Con el choque cultural provocado por la llegada de los conquistadores, su influencia andaluza y luego con la inmigración que se produjo por la caída del Imperio Otomano, el trenzado gaucha llegó a desarrollarse a como lo conocemos hoy. Hecho por y para el hombre gaucha y su caballo, lo cual es muy poco usual en el mundo textil, este tipo de tejeduría del cuero ha sido agenciada de diferentes formas durante la construcción poscolonial latinoamericana. En sus comienzos, fue una práctica asociada a una imagen marginal del gaucha, hasta ser tomada por el nacionalismo agroexportador de finales del s. XIX. Desde ese momento, parte del imaginario tradicional fue compuesto por las llamadas «artesanías criollas» que tuvieron un rol fundamental en la configuración de la identidad

regional durante el proceso de constitución de los Estados ya emancipados de la Corona española. El trenzado gaucho se destacó dentro del enclave patriótico de los flamantes Estados libres, específicamente en Argentina, Uruguay y el sur de Brasil. Dicho proceso es intrínseco al entramado de políticas desarrollistas y extractivistas que condujeron a Argentina hacia un territorio en emergencia.

En la actualidad, el uso del cuero está en cuestión bajo la vara ética de la «sustentabilidad», pero todo el material que circula en el mercado de consumo acelerado, y que por los procesos de curtido industrial no es biodegradable, termina en basurales a cielo abierto en los países del Sur Global, donde generalmente se produce la materia prima. Un ejemplo de las consecuencias ocasionadas por la falta de políticas que protejan nuestro territorio es el basural a cielo abierto en que se ha convertido el Desierto de Atacama en Chile. ¿Cómo se le devuelve al cuero posindustrial su carácter simbólico? ¿Cuál es el rol del arte en pos de aportar una nueva ética matérica? ¿De qué manera los textiles pueden contribuir para plasmar el enredo histórico poscolonial y construir narrativas que trasciendan los bordes cartográficos? ¿Cómo puede evolucionar el trenzado empatizando con otras especies y el medio ambiente?

En la cartografía histórica del sistema comercial colonial y la trazabilidad del cuero, se encuentra el trenzado gaucho, su tecnología y esencia material, para resignificar y modelar colectivamente un territorio resiliente, generador de una nueva cosmovisión, contenedor de lenguajes manuales que han sido acallados a lo largo de la historia y de relatos que, «internacionales, transhistoriales y transculturales, están allí, como la vida» (Barthes, 1970, p. 9).

Este texto es el marco teórico de mi obra como artista visual y parte de las reflexiones son impulsadas por el primer manual de trenzado gaucho que se ha editado. Articula el saber manual arraigado históricamente a una geografía con conocimientos transnacionales, y profundiza en los hechos históricos que expanden las especulaciones que materializo en mi obra.

Trenza y gaucho

En 2018 encontré la reedición de *Trenzas gauchas*, de Manuel A. López Osornio, publicado por primera vez en 1934. Pese a la naturaleza instructiva de la obra, el autor describe la técnica, los objetos realizados con ella y el entorno que habitan, de una manera poética y porosa que permitió ciertas especulaciones. Me dediqué a investigar el trenzado para generar nuevos contenidos desde perspectivas contemporáneas, ya que no había estudios recientes que consultar salvo por *Guasqueros Argentinos*, de Segundo Deferrari, un catálogo de la muestra homónima realizada en 2016 en el Museo Las Lilas de Areco, Argentina.

Según los datos recogidos luego de que la primera hacienda vacuna y caballar se introdujera al Río de la Plata entre 1573 y 1580, y de que se hubiera reproducido en todo el territorio que hoy es Argentina, las tierras fueron cercadas para su apropiación y explotación por quienes formarían una nueva clase terrateniente. El primer «alambrado» fue colocado en 1845 (Fray Mocho, 1974 [1897], p. 36) y marcó cambios sustanciales en la circulación de los pueblos que eran nómadas y en la distribución de los recursos, y determinó la división simbólica entre la «civilización» y la «barbarie».

El gaucho, luego de ser marginalizado, cimentó el imaginario del Estado en que la Argentina se estaba convirtiendo. Esta operación fue doblemente útil para el relato colonial que desplazó la idea de «origen» hacia los gauchos, que eran la mano de obra forzada para los nuevos

estancieros, y solapando a quienes vivían allí anteriormente. Los gauchos fueron reaccionarios ante la precariedad de las condiciones en que sobrevivían, lo cual fue funcional al costumbrismo que se gestó alrededor de quien fue considerado un bastardo y peonaba en el campo argentino. «Mientras la figura del conquistador traía a la memoria un legado civilizatorio de la vieja España, el gaucho —o, más ampliamente, el nativo criollo— refería a una cultura tradicional consolidada en los primeros tiempos de la patria» (Lizzari, 2018, p. 15).

La vulnerabilidad extrema de los gauchos fue «poetizada» en las narrativas folclóricas, como describe Ricardo Rodríguez Molas en *La historia social del gaucho* (1968), quien también plantea la dificultad para establecer el origen exacto del término *gaucho*, al que se hace alusión por primera vez en registros históricos hacia finales del s. XVIII. Desde que llegaron los primeros conquistadores e introdujeron el ganado vacuno y equino, hasta la aparición del gaucho como tal, se generó un proceso de mestizaje que analizaré más adelante desde el punto de vista textil.

Aunque el «trenzado gaucho» también es llamado «soguería criolla», cabe destacar las razones por las cuales me inclino por el primer concepto. Si «soguería» se refiere al oficio y a la comercialización de todo lo relacionado con el objeto soga, el «trenzado» es una categoría más amplia que circunscribe a la soguería en tanto que una soga es un tipo de trenza, un conjunto de tres o más ramales que se entretrejen cruzándose alternativamente. Esto es similar a lo que ocurre cuando elijo el término «gaucho» en vez de «criollo». Siendo el último una referencia a la descendencia europea en los antiguos territorios españoles de América o en algunas colonias europeas de dicho continente, los gauchos se originaron en el territorio actualmente americano. Se denomina así a los pobladores rioplatenses sin recursos económicos que faenaban, por cuenta de otros, animales vacunos para obtener sus cueros, que según Molas (1968, p. 66) vivían «en zonas apartadas sin oír el Santo Sacrificio de la Santa Misa; ni asistir a concurso de fiestas o diversiones públicas; cuyo estado de barbaridad e independencia he descrito». Debido a su ascendencia, un gaucho es criollo por definición, es el eslabón mestizo que enlaza a los pueblos indígenas con los colonizadores; pero un criollo no es necesariamente un gaucho. Desde ese punto de inflexión se bifurca una nueva narrativa, la de la trenza gaucha, la cual amerita ser estudiada, deconstruida y reconstruida.

Mestizaje y género en lo textil

Ya que el trenzado gaucho es hecho por hombres y vestido por hombres y sus caballos, particularidad que lo diferencia de otras prácticas textiles artesanales, este ensayo empezó como un estudio de género para contraponer al gaucho con su propio relato y revisar las narrativas asumidas históricamente. Lejos de romantizar o demonizar su existencia, pretendo ampliar el complejo entramado de circunstancias que forjaron su imagen y, con ella, la del trenzado gaucho.

El abuso de los colonos hacia las hijas de los caciques fue clave para controlar a sus grupos durante todo el proceso colonial, siendo la sexualidad una tecnología de dominación que también normalizaba las relaciones extramatrimoniales de los españoles ya casados con mujeres blancas. Tanto las criollas como las nativas se convirtieron en mercancía para perpetuar el avance sobre la soberanía del territorio y los cuerpos. En este caso, «la masculinidad se define necropolíticamente (por el derecho de los hombres a dar la muerte), mientras que la

feminidad se define biopolíticamente (por la obligación de las mujeres a dar vida)» (Preciado, 2019, p. 307). Como consecuencia de dicha agresión, los descendientes de los soldados con las mujeres indígenas, relegados por sus comunidades, eran considerados bastardos y vivían precariamente: los gauchos. En este contexto, el hombre gaucho también ejecutaba su poder sobre las mujeres dentro y fuera de la atmósfera familiar, aunque generalmente se refiere a ellos en solitario, o en grupos solo conformados por gauchos que escapaban de los límites impuestos por la redistribución de las tierras. «Su alma indómita no logró adaptarse al nuevo sistema económico (...), sería perseguido y obligado a formar parte de los ejércitos» (Pigna, 2002-25). Así se avanzaba, ya hacia finales del s. XIX, con el proyecto económico extractivista fomentado por las potencias europeas que llevó a la Argentina a ser considerada «el granero del mundo» y a enriquecer a las élites terratenientes.

El resultado de siglos de opresión fue una vida solitaria y seminómada que alimentó las narrativas gauchas costumbristas. Pero esa austeridad no era natural, sino consecuente a su propia historia, a la explotación laboral y a la escasez de recursos que hicieron de la faena clandestina para alimentarse una práctica regular, gracias a la habilidad como jinetes que los gauchos desarrollaron en el campo abierto, complementada con el uso de las boleadoras y el lazo. Era tal la abundancia de la hacienda que a veces solo mataban animales para quitarles las patas traseras y hacerse botas. De esta forma se gestó la llamada «cultura del cuero», porque, junto con el caballo, eran las pieles uno de los pocos recursos a los que tenían acceso. Tomando en cuenta que «la dominación históricamente construida y codificada termina erotizando la diferencia de poder y la perpetúa» (Preciado, 2019, p. 307), se le ha impuesto al gaucho la figura tradicional del campo (del cual no es dueño, sino más bien mano de obra explotada) y el símbolo de rebeldía e independencia al habitar de manera nómada el campo abierto.

Con el envejecimiento, la robustez de la imagen gauchesca se va aplacando. Luego de una vida expuesta al trabajo forzado, encuentra en la tejeduría del cuero una forma de recreación mediante la cual se producen elementos para los quehaceres del campo. La característica reivindicadora del trenzado y de las labores textiles tiene una relación directa con el ejemplo del Imperio Inka que desarrolla Silvia Rivera Cusicanqui en *Ch'ixinaka utxiwa*, donde «hay una valoración positiva de la experiencia y del trabajo manual que contrasta con el culto a la juventud y la belleza de los invasores» (2010, p. 24). Una vez retirado del ajetreo de la jineteada, la masculinidad del gaucho se resignificó y, en ese contexto, la artesanía con el cuero forjó su rol de maestro-sabio. En el proceso vital del cuerpo desde la productividad hacia la sabiduría dada por su experiencia, se plasma la huella nativa que reivindica al anciano con la práctica del trenzado.

La construcción de masculinidad del gaucho, su relación con lo textil, la ornamentación y la sensibilidad provocada por su mestizaje y modo de vida, entendiendo que esta repartición de características era aplicada a los géneros masculino y/o femenino, eran un conjunto arbitrario de regulaciones que aseguraban la explotación de un sexo sobre el otro. Este binarismo fue y es uno de los engranajes de la maquinaria sociopolítica patriarcal capitalista que produjo las narrativas costumbristas que nutrieron, y siguen nutriendo, la identidad de los Estados creados después de la emancipación de la Corona española. Es imprescindible *hackear* la estructura de la tecnología manual del trenzado entendida como un modelo en su totalidad, para configurarla dentro del modo en que habitamos el mundo contemporáneo. En este sentido, «nuestro futuro requiere una despetrificación (...) una apuesta a largo plazo por

el juego de la historia, que exige imaginación, destreza y persistencia» (Cuboniks, 2018); y me atrevo a sumar al concepto de «despetrificación» la idea de *textil-ización* como un nuevo racionalismo basado en lo textil.

Por otro lado, la desnaturalización y desmitificación de las nociones tradicionales de sexo y de género que plantea Judith Butler (1998), y la «contra-sexualidad» de Preciado (2002), fundamentan las relaciones de sexo y de género que se establecen entre el cuerpo y los dispositivos tejidos que derivan de prácticas textiles artesanales como el trenzado gaucho. Butler, en *Actos performativos y constitución del género*, hace referencia a los significados culturales que porta el cuerpo; si bien su ensayo habla del lugar de las mujeres, este trabajo parte de un abordaje que esquivo la normatividad sin dejar de entender la inequidad que comprende el género en sí mismo dentro de la estructura social patriarcal. Esta idea opera sobre la figura construida del gaucho y desarticula su performance de la masculinidad, con la intención de ampliar los enfoques convencionales sobre los actos performativos y resignificar «tanto lo que constituye el significado cuanto cómo se presenta y actúa ese significado» (Butler, 1998, p. 298).

Las prácticas textiles artesanales como el telar de cintura, empleado por los pueblos indígenas de todo el territorio hoy americano a lo largo de la historia, se relacionaban con las actividades de las mujeres, pero los roles de género en las estructuras sociales nativas no operaban como en las europeas. En la cultura mapuche, pueblo del sur de Argentina y Chile, explica Pedro Mege Rosso en el libro *Arte textil Mapuche* (1990), la mujer es la especialista en tejidos; ella confecciona y diseña, entendido este papel como prestigioso en la esfera de lo social debido a los productos textiles con contenido simbólico, suntuosos y de carácter ceremonial que llegaban a elaborar, además de lo importantes que eran para los rituales de su comunidad. Según Mege Rosso, una gran tejedora entrenaba a una alumna en su arte entre otros quehaceres adjudicados a las mujeres, que no solo se ocupaban de tejer, que, propiciada por su conocimiento, mantenían una posición destacada en la estructura social como sucedía en el Imperio Inka, donde las jerarquías se expresaban en una forma de ocupar el espacio que funciona como distinción de las edades y los sexos en una estructura de prestigio y reconocimiento: «estas jerarquías se expresan en las “calles”, ocupadas por distintos estratos de hombres y mujeres que funcionan como un espejo de la jerarquía social. [...] En la “primera calle”, el sitio de mayor jerarquía, se encuentra una Awacoc Warmi (mujer tejedora) de treinta y tres a cincuenta años» (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 24).

El prestigio que tenía una buena tejedora se observa en las diferentes culturas del continente, pero en ningún caso se hace alusión a hombres tejedores como en el estudio *Identificación de categorías y roles de género en la práctica textil de la comunidad de Accha Alta, Calca, Perú: técnicas de trenzados*, donde identifiqué el aspecto *queer* que esta técnica ofrece reformulando el relato hegemónico: «este juego entre elementos femeninos y masculinos podrían representar una cópula que da vida a un trenzado en la que su sexo será definido por quien lo porta» (Herz, 2021, p. 5). Es notorio en este caso el rol del trenzado en la performatividad del género al representar el sexo del portante. El objeto funciona como un dispositivo que brinda autodeterminación a quien lo lleva. Este no es solo un caso especial de práctica textil realizada por hombres dentro del amplio espectro de técnicas artesanales, sino que también instrumentaliza la ruptura de los esquemas preestablecidos correspondientes al binarismo heteronormativo. Si el objeto trenzado performa la identidad de género del sujeto, la abolición del mismo liberaría infinitas sexualidades y se construirían tantos trenzados como individuos, como diversidades posibles.

Respecto al carácter totémico que pueden adoptar los objetos trenzados (también) en relación con las dinámicas relacionales afectivas, quisiera traer a colación la película *The Power of the Dog*, de Jane Campion (2021) (figura 2). Benedict Cumberbatch protagoniza a un cowboy de Montana, Estados Unidos, que performa una masculinidad brutal y dominante, casi ridícula, en el contexto de una naturaleza intransigente, y se topa con el deseo represivo e implosivo que le genera el hijo adolescente de la esposa de su hermano.



Figura 2. Fotograma de *The Power of the Dog*, Jane Campion, 2021.

Durante la película, diferentes objetos del complejo ecuestre funcionan como dispositivos interrelacionales. Se sitúan en el año 1925 en un rancho del interior del país, donde también se han normalizado diversas formas de cercanía masculina. Las piezas de cuero trenzadas que allí habitan absorben la tensión sexual que existe entre los personajes, y hacen tangible un vínculo afectivo mediante el trenzado de un lazo, que es uno de los dispositivos que materializa el deseo tóxico totémico que se desarrolla en la cinta, tal como menciona la reseña de *Girls on tops*: «con los objetos, Campion focaliza la naturaleza transgresora del deseo más allá de estos vínculos aceptados. Es en el contacto —su ternura, su materialidad y su irrevocable innegabilidad— que el deseo *queer* encuentra tanto expresión como destrucción» (2021). Como la «represión social y la represión sexual son términos y deseos que en ningún momento se excluyen» (Rodríguez Molas, 1982, p. 7) y las características del sujeto y el objeto en ese contexto son compatibles con las del gaucho sudamericano, es imposible separar el género de las intersecciones políticas y culturales que estructuran la producción de sentido a lo largo de nuestra historia. En esta investigación, la particularidad de los textiles trenzados convive con la problemática coyuntural del «sujeto», y es fundamental su abordaje desde las teorías contemporáneas a fin de constituir un entorno apto para la diversidad de la vida social y política, en este caso, pensada desde la ética matérica.

El entramado poscolonial y la cosmovisión sustentable

Los textiles son funcionales tanto para los rituales como para la vida cotidiana, adoptando diferentes significaciones, así que tienen una relación intrínseca con el lenguaje y el texto al albergar formas de pensar y ser de un determinado grupo social, y las características del territorio que habitan, de acuerdo con la composición de sus materiales. Por eso sostengo que es necesario expandir las nociones de «lo textil» hacia un modo de construir conocimiento en sí mismo. Un recorrido vivo que el trenzado gaucho sigue transitando.

Por tradición, la técnica es meramente funcional u ornamental, y carece de una simbología específica; los diseños no están codificados, como sucede con las piezas de cuero sobadas y pintadas pertenecientes a los pueblos indígenas. Es difícil encontrar en el lenguaje manual del trenzado referencias en cuanto a colores y a diferentes tipos de entrelazados como ocurre con otros tejidos. Los nombres que llevan las trenzas son «de tres», «de cuatro», «redonda», etc., y la única que tiene una denominación relevante para este estudio, es llamada «patria». Que su significación esté específicamente asociada a la idea de nación y que todo lo relacionado a esta práctica esté intrínsecamente vinculado a la fuerza muscular, la caza y la búsqueda de alimentos o recursos, no es ninguna sorpresa y expone las relaciones de poder entre sujetos humanos y/o animales y/o la naturaleza, y la agencia poscolonial de esta técnica. Quién los teje, por qué y para qué, son preguntas necesarias para encontrar el simbolismo del trenzado, que considero que aún no ha sido tan explorado.

Cuando comencé este trabajo, no podía ver con claridad ese «quién» o «quiénes» que estaban detrás del trenzado gaucho tal como lo conocemos hoy. Como mencioné anteriormente, la manera de «ser» y «hacer» dentro de esta práctica no puede más que coexistir con la de «ser y hacer» de los pueblos indígenas respecto de sus tejidos. Pero su evolución en cuanto a lo formal y sus características estéticas seguía inconclusa para mí hasta que, durante una residencia de investigación en São Paulo, Brasil, di con la conexión de nuestro entramado con la cultura árabe del norte de África. *Gauchos y beduinos*, de Manoelito de Ornellas (1976), fue clave para revisar toda la información recolectada y se transformó en la guía para un nuevo enfoque: el de la transnacionalidad del trenzado.

La investigación que estoy llevando adelante se basa en la recolección de textos, imágenes y videos de diferentes archivos, museos y bibliotecas. Reúno datos y los clasifico según las geografías a las que pertenecen. Analizo desde la observación detallada y la comparación de los materiales, los diseños y las técnicas empleadas en diferentes piezas textiles, teniendo en cuenta los territorios a los que pertenecen y el año en que fueron producidos. Este y otros textos, tanto teóricos como narrativos, sientan las bases de mi práctica como artista visual. Así es que el trenzado gaucho empezó a ser menos críptico, y, como si le sacara una capa de polvo a todo lo que había leído y visto anteriormente, reflataron de los textos y las imágenes exploradas las diferentes herencias que hicieron posible su evolución. Fue como tener frente a mí aquel mundo *ch'ixi* del que Rivera Cusicanqui (2018) había hablado, y darme cuenta de que era realmente posible en el lenguaje del uso del cuero que derivó en el trenzado gaucho.

La piel que tanto abundaba ya era utilizada en la región, como mencioné antes, principalmente pintada. El quillango tehuelche era una tipología portada generalmente en ceremonias y tenía diferentes patrones de acuerdo con cada grupo, las jerarquías y los usos. Como se puede ver en la imagen de la expedición Hatcher, parte de la colección Smithsonian (1897-8), las mujeres eran las encargadas de plasmar los diseños en las piezas (figura 3).



Figura 3. *Hatcher expedition*, colección Smithsonian¹ (1897-8).

A medida que los colonos avanzaban en la región, todas las prácticas culturales fueron forzadas a los cambios establecidos por el genocidio indígena, la introducción del ganado y la distribución de las tierras. Las mujeres capturadas y reeducadas fueron obligadas a aprender las técnicas textiles europeas como el bordado y el tejido a dos agujas, pero las evidencias muestran que no se pudo eliminar por completo el conocimiento ancestral. En *Los Aónikenk, Historia y Cultura* (Martinić, 1995, p. 333) aparece un ejemplo de indumentaria mestiza de cuero, lo que sustenta la idea de «mestizaje en lo textil». En la imagen se muestra un quillango realizado por Ana Yeibes (figura 4), que mantiene la tipología indumentaria y la técnica de pintado indígena, pero el diseño de los motivos refiere a las marcas de las estancias del sur de Santa Cruz (1930).

¹ Esta imagen ha sido incluida en esta publicación bajo los términos de Creative Commons Zero (CC0) license, especificados en los términos de uso de imágenes de Smithsonian: <https://www.si.edu/termsofuse>

Figura 4. Foto cortesía de Halliday en *Los Aónikenk*, Mateo Martinić, 1995.





Figura 5. Naipes indígenas: *Las cartas de los Aonikenk*, 2017. Colección Museo Nacional de Historia Natural, Chile. ©MNHN.

Otro es el caso de los *naipes aónikenk* (figura 5) de cuero pintado. Se trata de un objeto europeo cuya materialidad y dibujos han sido reinterpretados con el estilo de los diseños nativos, plasmando el choque cultural provocado por la red colonial de comercio esclavista inter e intra continental. En una entrevista hecha por la periodista argentina Sadjia Guiz a la académica peruana Leyla Bartet en 2017 para el portal *Afkar/Ideas*, se hace hincapié en la importancia que tuvo para el desarrollo cultural y económico la influencia árabe. Se pueden establecer dos grandes corrientes migratorias mediante la Península Ibérica. La primera ocurrió al caer el Imperio Al Andalus en 1492, cuando, como afirma Bartet, la Corona española mandó a traer esclavos moros y los llamados «moriscos», que eran árabes andaluces musulmanes convertidos al cristianismo. «Si nos atenemos a las estadísticas de los catálogos de los *Pasajeros de Indias*, no en todos los casos suficientemente explícitos, habrían sido mayoritariamente andaluces» (Rodríguez Molas, 1982, p. 33). La segunda gran ola de inmigración proveniente del norte de África y la Península Ibérica se produjo con la caída del Imperio Otomano en 1922.

Dentro del opresivo contexto descrito, se solidarizaron en la resistencia los lenguajes orales, con indigenismos y arabismos preservados en el castellano (existen unas cuatro mil palabras que vienen de árabe según el Patronato Alhambra, 2017), y los manuales, con los tejidos hispano-musulmanes y criollos, dentro de los que se encuentra el trenzado gaucho. El instinto de supervivencia de un saber colectivo poderoso y resiliente es capaz de refugiarse en los intersticios de la estructura dominante, para perpetuarse en la memoria sin que los opresores lo adviertan. En este sentido, las prácticas textiles manuales han acogido las herencias sometidas al olvido por el plan colonial, y las han atesorado para que hoy podamos acercarnos a ellas y percibir las como una trama activa: como la lengua, viva.

En la revista *Bienes Culturales*, del Instituto del Patrimonio Histórico Español, en su número monográfico «Tejidos Hispanomusulmanes», la investigadora Ana Cabrera Lafuente escribe que «los tejidos son una fuente alternativa de información sobre aspectos tan distintos como la economía, comercio, historia, modas e influencias artísticas» (2005, p. 15); y con los ejemplos antes mencionados del quillango y los naipes aónikenk, se explica el proceso de mestizaje y las nuevas formas que adopta el trabajo con el cuero durante la conquista, que son luego plasmadas en el manual de trenzado de Osornio. No solo se encuentran trenzas, sino que también se realizan delicadas costuras trenzadas que varían en grosor y volumen según el uso que tengan, como una especie de bordado de cuero sobre cuero. Al comparar los diseños volcados principalmente en cinchas (figura 6) y bozales (figura 7), con los tejidos y objetos del norte de África, encontré similitudes que me ayudaron a determinar la procedencia de dichas decisiones ornamentales. «La disposición de cenefas decoradas con círculos enlazados y con un animal dentro como el pavón, el león, como símbolos del poder del islam, respondía a un programa iconográfico que vemos también en marfiles, mármoles y orfebrería» (Partearroyo Lacaba, 2005, p. 48) (figura 8). Este código estilístico es utilizado en ambos casos, entendiéndose así que los objetos trenzados de finales del s. XIX y principios del s. XX en adelante ya muestran una evidente y madurada influencia árabe en lo formal, que deja de tener un significado religioso al transferirse al territorio americano. Otro ejemplo de esta herencia son las similitudes entre las líneas curvas del bozal de trenzas redondas argentino, con la silueta y las figuras incrustadas de la cartera para montura otomana (figura 9).



Figura 6. Cincha porteña para lomillo o basto con acionera, siglo XIX. Autor desconocido. Foto de Segundo Deferrari en *Guasqueros Argentinos*, 2016.



Figura 7. Franja del Pirineo del Califato de Córdoba, siglo X. Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.



Figura 8a. Bozal de trenzas redondas, siglo XX. Autor desconocido. Foto de Segundo Deferrari en *Guasqueros Argentinos*, 2016.

Figura 8b. Detalle de 8a, siglo XX. Autor desconocido. Foto de Segundo Deferrari en *Guasqueros Argentinos*, 2016.



Figura 9. Cartera para montura. Norte de Marruecos, primera mitad del siglo XX. Cuero bordado con seda e hilo metálico. Museo Nacional de Antropología (Madrid). Inventario: CE3383. Fotografía: Arantxa Boyero Lirón.

Hay que tender puentes para entender al otro y construir una nueva cosmovisión para mantener viva la diversidad de la memoria que nos constituye como sujetos políticos. He analizado objetos trenzados que están relacionados con la puja de poderes entre especies, o más bien, con la instrumentalización de la opresión y la dominación de unos sujetos sobre otros. Pero este no es el único patrón vincular que encuentro. El deseo totémico que proyecta el lazo en *The Power of the Dog*, y el dispositivo *queer* trenzado capaz de performar y/o construir identidades que he planteado a partir del estudio de Herz, han sido el puntapié para construir nuevos saberes y significaciones de esta técnica y sus objetos. Tal observación puede establecer otras funcionalidades especulativas construidas a partir del trenzado gaucho y los utensilios que forman parte de su ecosistema. Ahora, no puedo dejar de lado la problemática ambiental generada por la industria del consumo masivo y acelerado de la moda, y por ende, la crítica al uso del cuero por las consecuencias que tienen los procesos de producción, comercialización y distribución para el medio ambiente.

En 2024, National Geographic mostró en una de sus publicaciones *online* el gran basural de la industria de la moda en el que se ha transformado el Desierto de Atacama en Chile, «uno de los vertederos de ropa desechada de más rápido crecimiento del mundo, gracias a la rápida producción en masa de prendas baratas conocidas como *fast-fashion*» (Bartlett, 2024). El cuero de las prendas que no se vende en los mercados de segunda mano en el Norte Global termina en esas montañas de descarte ubicadas en el Sur Global, de donde pradjícamente muchas veces se extrae la materia prima. Como antes he analizado, una de las tantas aristas del plan colonial fue la introducción y explotación del ganado en los territorios para abastecer a gran parte de Europa, durante el período del modelo agroexportador que se ha abordado al principio de este artículo. Ese recorrido capitalista que tiene la materialidad puede ser interceptado e intervenido por el trenzado gaucho, la técnica que permite la reutilización de la piel postindustrial que ya no es biodegradable por los procesos a que se la ha sometido, y se encuentra circulando en el mercado.

Mi abordaje convive con las controversias que dirimen el marco histórico en que he nacido como argentina, las tensiones entre las herencias europeas y nativas que conforman mi árbol genealógico. Llevo casi dos décadas sin consumir animales y tratando de encontrar las alternativas a esto, pero también soy crítica de la capacidad del sistema para generar materialidades que no solucionan el problema, y en muchos casos hasta lo agravan, como sucede con el «cuero vegano» derivado del petróleo. Es imprescindible, en este sentido, pensar en la piel postindustrial desde una perspectiva inter e intraseccional para abrir una ética relacional con y desde la materia, con «el objetivo de situar y configurar nuevas posibilidades a futuro», como ha planteado y debatido el Grupo de estética y teoría de las artes en el simposio «Intra-Acción» de EINA, el Centro Universitario de Diseño y Arte de Barcelona, en el que participé en octubre de 2024. El nombre del encuentro se basó en la teoría de las nuevas materialidades planteada por Karen Barad en *Meeting the Universe halfway*: «la materia no se refiere a una sustancia fija; más bien, la materia es sustancia en su devenir intra-activo: no una cosa, sino un hacer, una solidificación de la agencia. La materia es un proceso estabilizador y desestabilizador de intra-actividad iterativa» (2007, p. 151; traducción propia). Una ética matérica interseccional que tenga en cuenta la trazabilidad, durabilidad y composición de los materiales con relación a la historicidad y significación de las tecnologías manuales, es clave en la producción artística contemporánea.

Ahora, ¿qué otros vínculos podría generar el uso del cuero trenzado? Al volver a observar las fotos tomadas en una visita que hice al Museo Pampeano de Chascomús en Argentina, me encontré con un diagrama (figura 10) que explicaba cómo eran confeccionadas las botas de potro, aquellas que los gauchos se hacían con las patas traseras de las vacas.

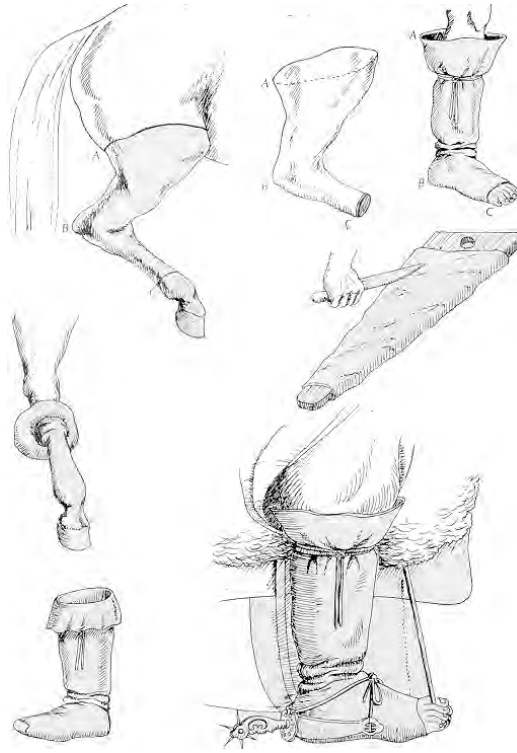


Figura 10. Imagen tomada de *El Trenzador*, Blog sobre soguería criolla. 2008.

La imagen grafica la adaptación de la anatomía del cuerpo humano a la del animal. Este fue el puntapié para abordar, según todo lo anteriormente mencionado, a la cincha, la banda con anillas en los extremos que ayuda a amarrar la montura al cuerpo del caballo abrazándolo por la panza, como un nexo entre ambas estructuras corpóreas para que puedan vincularse y transportarse en el territorio. Tanto la bota de potro como la cincha se conectan con la idea de parentesco en el *enfolding* (que se entiende como ‘envoltura’ o ‘abrazo’) de Donna Haraway: «quizás la irresistible atracción de abrazarse como sensual curiosidad molecular y, sin lugar a dudas, como hambre insaciable, es el motor vital de la vida y de la muerte» (Haraway, 2019, p. 110).

Las cinchas son recurrentes en mi trabajo. *Cincha parentesco* (figura 11) fue mi primer acercamiento desde el dibujo, y *Cincha* (figura 12) es otra obra que realicé durante mi residencia en Fabra i Coats (FiC) en Barcelona, durante 2024. Ambas están basadas en el manual de Osornio (1934, p. 46), donde dice que la trenza de seis tiras «es susceptible de llevar en su interior» un relleno o tripa, lo que sugiere que un objeto trenzado podría estar vivo y gozar de cierta autonomía. Esta idea especulativa entrelaza a Osornio con Haraway en una pieza realizada con camperas compradas en el Mercat dels Encants de Barcelona, que tiene una escala considerablemente mayor a la que corresponde a un caballo, porque este objeto abre la posibilidad a un parentesco colectivo y transnacional. He dejado trazas del recorrido del material industrial que corresponden a las líneas de moltería de las prendas que se han desarmado para construir la pieza.

CINCHA PARENTESCO

Figura 11. Cincha parentesco. Lucía Scarselletta. 2022.

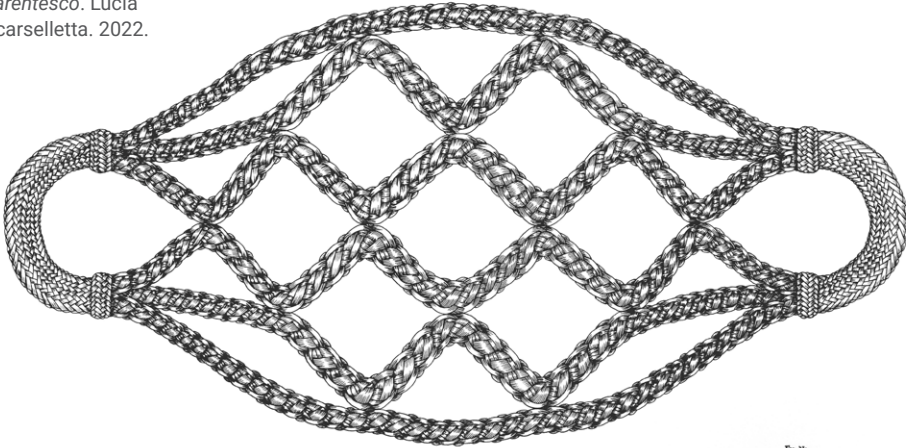


Fig. N.º 4

Es susceptible de evolver cuantoquiera enparentar. Este artefacto es de una simplicidad tal, que no se necesita mayor explicación.



Figura 12a. Cincha. Lucía Scarselletta, 2024.



Figura 12b. Cincha. Lucía Scarselletta (detalle), 2024.

La trenza de seis cabos a la que hace referencia Osornio como un objeto vivo es la misma que se utiliza para los lazos de caza y es la que trenza el *cowboy* de Montana en la película de Jane Campion que materializa el deseo. Una obra que presenté como *work-in-progress* hacia el final de la residencia en FiC es «Lazo», cuyo título es la palabra utilizada también como sinónimo de «parentesco», lo que se opone a su uso en la caza. Durante mi residencia en el Centro de Documentación del MACBA, conocí la obra de Fina Miralles (Sabadell, 1950), *L'arbre. L'arbre i l'home. Lligada a l'arbre* (1975) (figura 13), donde se encuentra enlazada a un árbol. En la fotografía, ambos cuerpos están en aparente quietud y verticales, sugiriendo así un vínculo con la naturaleza respaldado por esta soga, una especie de lazo como el que yo venía trabajando.



Figura 13. *L'arbre. L'arbre i l'home*. Fina Miralles, 1975. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de la artista © Fina Miralles.

Esta obra de Miralles amplía las posibilidades que puede brindar el «lazo» a la hora de *hackear* las estructuras de poder entre especies, a la vez que usa el objeto en descanso para conectar diferentes cuerpos. El «lazo» (figura 14) en el que todavía sigo trabajando está hecho con material reutilizado y es activado desde la quietud casi plena entre los cuerpos que interactúan con él, como se puede ver en acción en FiC y en el simposio Re-Generate en Jan Van Eyck Academie, en Maastricht, Países Bajos, en marzo de 2025 (figura 15).



Figura 14. Lazo (objeto).
Lucía Scarselletta, 2025.



Figura 15. Lazo. Lucía Scarselletta, 2025.

Esta es una investigación que sigue abierta, se amplifica y complejiza. Compartiendo el presente trabajo pretendo aportar un abordaje transformativo, una nueva mirada sobre las estructuras sociales y las narrativas que se han naturalizado en nuestras sociedades y que han erosionado la diversidad cultural que nos rodea. El estudio profundo de las técnicas textiles abre redes y establece relaciones que diluyen las fronteras materiales e inmateriales para avanzar sobre un análisis resiliente y empático con el medio ambiente, desde la interseccionalidad y la «textilización» de la producción de conocimiento. [post\(s\)](#)

Referencias

- Afkar/Ideas. (2007). *Emigración árabe a Latinoamérica*. Entrevista con Leyla Bartet por Sadjia Guiz. <https://www.imesd.org/publication/emigracion-arabe-a-latinoamerica/>
- Barad, Karen. (2007). *Meeting the Universe halfway*. Duke University Press.
- Barthes, Roland. (1970). *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Bartlett, John. (2024, marzo 5). «Fast fashion goes to die in the world's largest fog desert. The scale is breathtaking». National Geographic. <https://www.nationalgeographic.com/environment/article/chile-fashion-pollution>
- Cabrera Lafuente, Ana. (2005). «Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición», *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, n.º 5.
- Borges, Jorge Luis. (1944). «Funes el memorioso», en *Ficciones*. Emecé.
- Butler, Judith. (1998). *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Debate feminista.
- Cuboniks, Laboria. (2018). *The Xenofeminist Manifesto: a politics for the alienation*. Verso Books.
- Deferrari, Segundo. (2016). *Guasqueros Argentinos*. Fundación Museo Las Lilas de Areco.
- Fray Mocho (Álvarez, José S.). (1974 [1897]). *Un viaje al país de los matreros*. Kapelusz.
- Girls on tops. (2021). *Rawhide: Totemic Desire in Jane Campion's The Power of the Dog*. <https://girlson-topstees.com/blogs/read-me/rawhide-totemic-desire-in-jane-campions-the-power-of-the-dog>
- Haraway, Donna. (2019). *Seguir con el problema*. Consonni.
- Herz Quito, Susan. (2021). *Identificación de categorías y roles de género en la práctica textil de la comunidad de Accha Alta, Alca, Perú: técnicas de trenzados*. Universidad de Chile.
- INTRA-ACCIÓN. (2024). *Programa del simposio de EINA*. Centro Universitario de Diseño y Arte de Barcelona. https://www.eina.cat/sites/default/files/documents/Programa_Intra_Accion.pdf
- Lizzari, Axel César. (2018). *Voces en el Fénix*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas.
- López Osornio, Mario A. (2009). *Trenzas gauchas seguido de El cuarto de las sogas y Al tranco*. Editorial Hemisferio Sur.
- Martinić, Mateo. (1995). *Los Aónikenk*. Editorial Universidad de Magallanes.
- Mege Rosso, Pedro. (1990). *Arte textil Mapuche*. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. (2005). «Estudio histórico-artístico de los tejidos de al-Ándalus y afines», *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, n.º 5.
- Pigna, Felipe. (2002-25). *El modelo agroexportador, el «granero del mundo»*. El historiador.
- Preciado, Paul. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Editorial Ópera Prima.
- . (2019). *Un apartamento en Urano*. Anagrama.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2010). *Ch'ixinaka utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizados*. Ediciones Tinta y Limón.
- Ruiz, A. (2017). *Patronato de la Alhambra y el Generalife: Volumen 1*.
- . (2018). *Un mundo Ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Ediciones Tinta y Limón.
- Rodríguez Molas, Ricardo. (1982 [1968]). *Historia social del gaucho*. Centro Editor de América Latina.

LA DIVISIÓN CORPORAL DEL MUNDO, O LA RUINA ESTÉTICA

Rizvana Bradley

Traducido por Anamaría Garzón Mantilla

«La división corporal del mundo, o la ruina estética» es el segundo capítulo del libro *Anteaesthetics. Black Aesthetics and the Critique of Form*, publicado por Stanford University Press en 2023. Agradecemos infinitamente a Rizvana Bradley y a la editorial por permitirnos traducir y compartir este trabajo en español.

Rizvana Bradley es profesora asociada de Cine y Medios, y profesora afiliada en el Departamento de Historia del Arte y en el Centro de Raza y Género de la Universidad de California, Berkeley. <https://www.rizvanabradley.com>
Correo electrónico: rgbradley@berkeley.edu

• Ph. D. en Literatura por Duke University

La cartografía histórica del mundo moderno se articula a partir de una división racial de la corporalidad, y su centro ausente es la negritud. La negritud es concebida como aquello que precede, pero que no puede ser localizado dentro del corpus dividido de lo social. La violencia de la (in)mediación antinegra, donde lo negro está siempre «a la mano sin mediación», es un recurso de doble filo. Lo negro provee el vestíbulo anterior a todo origen del espacio-tiempo del cuerpo (propio) y de sus otros —como negación constitutiva de la historicidad y límite geográfico de lo social— al mismo tiempo que se encuentra en todas partes sujeto a sus expropiaciones, cercamientos y desplazamientos corporales. Los cuerpos, y la taxonomía racial que condiciona sus formas variadas de habitar el mundo, son arrancados de la carne a través de una brutal concatenación de proyecciones y desplazamientos. Este ensayo interroga los entrelazamientos de la negritud, el régimen racial de la estética y la construcción, la estructuración y la deconstrucción de la división corporal del mundo.¹

A lo largo de este trabajo, rastreo las intrincadas tensiones y los restos disyuntivos que caracterizan el metabolismo de la división corporal del mundo, a través de una serie de instancias significativas de la anterioridad negra (femenina) frente al corpus dividido de lo social, todas ellas vinculadas de diversos modos a innovaciones formales y recalibraciones estructurales de la estética, el conocimiento y la biopolítica durante el siglo XIX. Sin embargo, aunque mi argumento transita por elaboraciones, modulaciones y desórdenes de la división corporal del mundo que distinguen al siglo XIX, mi intervención teórica no es principalmente historicista en el sentido metodológico. Las problemáticas que animan mi estudio son, en última instancia, (ante)metafísicas más que históricas. Mis objetivos teóricos son tres: en primer lugar, elucidar las imbricaciones constitutivas de la división corporal del mundo, el régimen racial de la estética y la metafísica antinegra que actúan de manera concertada para sostener dicho orden; en segundo lugar, demostrar la vestibularidad de género de la negritud en las (de)construcciones de estos órdenes entrelazados de lo social; y, en tercer lugar, enfatizar en que es imposible sintonizar con la anteestética de la existencia negra —con la *aisthesis* que es, al mismo tiempo, la condición de posibilidad para la vida estética de la forma y una fuente incontenible de ruina estética— sin atender a las desgarraduras raciales y generizadas de la carne, que marcan el centro ausente de la división corporal del mundo.

Estas dinámicas son transhistóricas en la medida en que surgen del (des)plazamiento de la negritud frente al motor de la historia moderna y atañen a todas las prácticas artísticas negras

¹ Respetando la versión original del texto, hemos mantenido asimismo el sistema de citación con notas al pie. (Nota de las editoras)

Fecha de envío: 13/03/2025

Fecha de aceptación: 27/03/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.4110>

Cómo citar: Bradley, R. (2025). La división corporal del mundo, o la ruina estética. En *post(s)*, volumen 12 (pp. 114-147). USFQ PRESS.



analizadas a lo largo del libro *Anteaesthetics*, sean contemporáneas o no. Como explico con mayor detalle en el siguiente capítulo —que aborda directamente la relación entre la práctica artística negra contemporánea, las recalibraciones de la división corporal del mundo y el régimen racial de la estética durante el siglo XIX—, aquello que podríamos considerar sencillamente como el presente se ve en lo profundo desestabilizado por la temporalidad distendida de la negritud, aun cuando la historia universalista disimule esta distensión bajo el signo de la contemporaneidad. «Este estrecho ahora», como lo describió W. E. B. Du Bois,² se despliega a lo largo de los siglos. La historia deriva su impulso y modela sus formas a partir de la labor de la carne negra, perpetuamente relegada a lo anterior de la historia. Una antehistoricidad de la carne se vuelve hacia la historia solo mediante un vuelco heurístico de su grandeza, pues nuestra preocupación sigue siendo la sintonía con los estribillos menores de la existencia negra.

Nos dirigimos, en primer lugar, hacia el fragmento corporal negro como una representación/ desgarradura metonímica de la carne. Tal digresión no solo comienza a señalar las distinciones raciales y de género en la manera en que la negritud es puesta en uso por el régimen estético de la modernidad, sino que además permite establecer la inconmensurabilidad entre la *aisthesis* negra y las teorías de la transformación estética que no logran dar cuenta de la ontología disyuntiva de la división corporal del mundo.

El fragmento corporal negro



Figura 1. Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, detalle, 1819. Óleo sobre canvas, 491 cm x 716 cm. Museo del Louvre. © 2015 GrandPalaisRmn (musée du Louvre)/Michel Urtado

2 W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk* (Chicago: A. C. McClurgh, 1903), p. 213.

Comencemos nuestra incursión en el siglo XIX con *La balsa de la Medusa*, de Théodore Géricault (1819; figura 1), y el estudio al óleo conocido como el estudio de Montauban, *El negro que hace señales o Africano señalando* (1819; figura 2). *La balsa de la Medusa* es considerada la obra más ambiciosa de un artista que no solo fue uno de los más influyentes entre los primeros pintores del Romanticismo francés, sino cuyo conjunto de obras otorgó a la figura del negro una importancia única. En el libro *The Image of the Black in Western Art*, David Bindman y Henry Louis Gates Jr. incluso llegan a afirmar que «en la obra de ningún artista europeo de igual categoría los negros tienen mayor protagonismo».³ *La balsa de la Medusa*, terminada en 1819, representa el catastrófico viaje de *La Méduse*, que zarpó hacia Senegal en 1816 como parte del esfuerzo por recuperar las ambiciones coloniales de Francia tras las guerras napoleónicas y la caída del Primer Imperio, durante las cuales se había perdido la mayor parte de los territorios coloniales restantes. La famosa historia del viaje de *La Méduse*, que terminó en naufragio, con la tripulación progresivamente arrasada por el asesinato, el suicidio, la enfermedad, el hambre y el canibalismo, llegó primero a través de la narrativa de Alexandre Corréard y Jean-Baptiste-Henri Savigny, quienes se encontraban entre los sobrevivientes.⁴

En *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France*, Darcy Grimaldo Grigsby introduce *La balsa de la Medusa* de la siguiente manera:

La pintura de Géricault, que representa a unos náufragos sobre una balsa improvisada de forma rudimentaria —una suerte de isla—, ha sido interpretada como una visión radicalmente democrática de un cuerpo colectivo que se eleva desde su martirio para sostener, en su cúspide, al sector más marginado de la sociedad: el hombre negro. Esta lectura optimista de la política liberal de la obra no es errónea, sino simplificada. Agitando la mano hacia un barco de rescate, el hombre negro en el punto más alto de la composición piramidal de *La balsa...* como el general firme e inquebrantable, constituye tanto el clímax compositivo como la resolución narrativa optimista de una pintura que, en lo demás, se consagra al sufrimiento de un cuerpo político devastado. Triunfante y elevado en la cúspide de la pirámide, este africano... potencialmente desvía la atención de las figuras que lo rodean y que representan el dolor y el peligro que él ha superado... los cuerpos violentados que sirven de base para la construcción de la resolución.⁵

Como una intervención crítica en un discurso de la historia del arte donde sigue predominando la celebración «optimista», aunque «simplificada», del alcance igualitario y universalista de *La balsa de la Medusa*, el análisis incisivo de Grigsby se dirige hacia los «cuerpos violentados» desde los cuales el hombre negro parecería ascender, proponiendo una lectura más compleja y difícil de la estética de la herida social y de la potencialidad utópica. Mi argumento avanza en aposición desde y hacia lo que podríamos llamar el anverso de lo utópico, sin embargo, a mí también me interesan las tensiones a contrapunto entre cuerpos devastados y

3 David Bindman y Henry Louis Gates Jr. (eds.), *The Image of the Black in Western Art, vol. 4: From the American Revolution to World War I, «Part 1: Slaves and Liberators»* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), p. 119.

4 Alexandre Corréard y Jean-Baptiste-Henri Savigny, *Narrative of a Voyage to Senegal in 1816* (Middlesex: Echo Library, 2007 [1817]). Para una revisión histórica reciente, ver Jonathan Miles, *The Wreck of the Medusa: The Most Famous Sea Disaster of the Nineteenth Century* (Nueva York: Grove Press, 2007).

5 Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France* (New Haven: Yale University Press, 2002), p. 168.

triumfantes, catástrofe y redención, fragmento y totalidad, cúspide y base; así como el modo en que todos estos pares se articulan en torno a la figura extrañamente doble del hombre negro.

Para captar plenamente la significación estética de dicha figura, debemos seguirla desde su aparición provisional en *El negro que hace señales*, de Géricault, hasta su incorporación definitiva en *La balsa de la Medusa*. La descripción interpretativa de Albert Alhadeff en *Théodore Géricault, Painting Black Bodies* ofrece una imagen particularmente vívida y visceral del estudio de Montauban:

Un estudio bellamente elaborado, con surcos de pintura matizados que fluyen del marrón claro al oscuro, el óleo permanece inacabado, destacando intencionadamente la espalda completa de la figura y su brazo derecho flexionado. Aunque la parte superior del cuerpo nos cautiva por su trazo incisivo y su coloración furtiva, el lienzo queda en blanco en ciertas áreas clave: apenas se vislumbran la cabeza y el brazo izquierdo levantado de la figura, y solo unas pocas líneas rápidas y oscuras definen su mitad inferior, con la mano derecha descansando sobre la cadera. El resultado —en efecto, una *esquisse* (un boceto terminado)— se concentra en el torso de la figura, en su giro lateral y su masa eruptiva. Con el torso contenido dentro de una silueta decisiva, Géricault corta el cuerpo a la altura de la cintura y detalla con exquisito cuidado el brazo derecho doblado en escorzo. Sin embargo, el conjunto se interrumpe bruscamente, pues la línea descendente del brazo inferior no se extiende más allá de la cintura. Cortado a la altura de la muñeca, asegura la integridad del torso: una entidad cerrada y cohesionada, fulminante. Lo que se nos presenta, entonces, es solo un fragmento de un todo: un torso truncado de extraordinaria fuerza, con el brazo inferior y el codo en escorzo, formando una masa compacta con los músculos ondulantes del torso. La intención de Géricault es clara: el torso del que hace la señal es primordial, pues su presencia inigualable sugiere que, en efecto, solo él posee la concentración y la fortaleza necesarias para afrontar los momentos culminantes que se avecinan, para guiar a los hombres de la balsa a través de su suplicio.⁶

Uno de los muchos bocetos y estudios preparatorios para *La balsa de la Medusa*, la relación del estudio al óleo de Montauban con la pintura final y las respuestas críticas a cada uno, introducen un conjunto de problemáticas estéticas pertinentes para indagar en el papel que la negritud juega en la construcción, la estructuración y la deconstrucción de la división corporal del mundo. En el curso del análisis de estas problemáticas, veremos cómo el complejo nudo del «cuerpo negro» disimulado y la encarnación de la existencia negra median y, al mismo tiempo, profanan una serie de recuperaciones contradictorias de lo social y del régimen racial de la estética a través de los cuales se asegura el *socius*. Además, es precisamente la singular anterioridad de la corporeidad negra lo que hace necesaria una teoría de la *aisthesis* negra: una emergencia disyuntiva que resulta irreducible y calamitosa para las operaciones representacionales y estéticas que se le hace preceder. Lo que está en juego es un complejo proceso de mediación estética, incorporación y expulsión que sustenta el tránsito de una figura negra que, tanto para Géricault como para quienes lo interpretan, adquiere una importancia singular en la realización de *La balsa de la Medusa*. En el tránsito de esta figura desde sus estudios iniciales y provisionales hasta la obra final, se la convierte en el pináculo simbólico y el eje estético sin los cuales, podríamos conjeturar, *La balsa de la Medusa* no habría alcanzado su estatus canónico dentro de la historia de la pintura romántica francesa.

6 Albert Alhadeff, *Théodore Géricault, Painting Black Bodies: Confrontations and Contradictions* (Londres: Routledge, 2020), pp. 30-31.



Figura 2. Théodore Géricault, *El negro que hace señales, o Africano señalando*, estudio para *La balsa de la Medusa*, 1819. Óleo sobre lienzo. © 1996 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Philippe Bernard

La importancia que tuvo el *El negro que hace señales* para la visión de Géricault en *La balsa de la Medusa* es evidente en el grado de atención que esta figura demandaba. «A esta figura le dedicó un cuidado particular. De ninguna otra se sabe que haya realizado tanto un estudio al óleo como dibujos a pluma y tinta».⁷ Del estudio de Montauban, Thomas Crow señala: «La universalidad que con tanta frecuencia se atribuye al desnudo clásico es, en este modesto lienzo, conquistada por Géricault de la persona del sobreviviente más marcado y, por ello, relegado a la insignificancia ante los ojos europeos».⁸ La observación de Crow pone en relieve una aparente paradoja, en la medida en que la importancia histórico-artística de la incorporación estética de esta figura al proyecto universalista del siglo XIX europeo depende de la persistente insistencia en su condición incompañablemente degradada. Sobre la realización de esta figura en la obra terminada, Crow exclama: «En medio de las exhibiciones virtuosas de anatomía masculina con las que reviste a los resistentes sin clase de la balsa, utilizó su dominio adquirido de la figura ideal para conferir estatus heroico a una figura singular y redentora: el marinero africano, el más desposeído de todos, cuya gracia ágil señala el distante barco de rescate desde la cúspide del conjunto piramidal de cuerpos».⁹

La racialidad de la figura se invoca e interroga en la medida en que puede ser funcional o ponerse al servicio de las ambiciones representacionales que Crow quiere reconocer como distintivas de aquella época europea y de su horizonte universalista. El degradado y «desposeído» marinero africano parece liberarse súbitamente de esa condición de envejecimiento en el momento mismo de su incorporación estética. Los medios para disimular esta resolución de la inconmensurabilidad representacional entre el cuerpo universal del «desnudo clásico» y el «cuerpo negro» estetizado se hacen particularmente evidentes en la valoración crítica que Crow realiza de *El negro que hace señales*, en la cual la diferencia figurativa del negro queda subsumida bajo el signo heroico de la tradición clásica:

De esa mínima membrana de pigmento emerge el sorprendente volumen del codo drásticamente escorzado que se proyecta hacia el espacio virtual, con su angularidad ósea y cartilaginosa, tan palpable como la pintura puede lograrlo. El pigmento parece transmutarse en escultura, y no necesariamente en una escultura abstracta: el torso y el brazo aislados podrían parecer, para todo el mundo, un antiguo bronce dañado y hueco, despojado de atributos pero tan elocuente como el gran *Torso del Belvedere* en piedra.¹⁰

Aquí Crow aborda rápidamente su objeto, desplegando un tono descriptivo que, en primer lugar, sitúa al «africano que hace señales» como la epitome figurativa de la vida visceral de la pintura («hueso y cartílago tan palpables como la pintura puede ofrecer») y, enseguida, transmuta esta figura de pigmento y tendón en escultura. Y no en cualquier escultura, sino en aquel artefacto singular, el *Torso del Belvedere* (figura 3), que con tanta frecuencia ha sido convertido en la encarnación paradigmática de una figura que, aunque rota, dañada y fragmentaria, sin embargo, por la pura sublimidad de su forma física, da testimonio del ideal estético trascendental y de la universalidad de la experiencia humana.

7 Hugh Honour, «Philanthropic Conquest», en Bindman y Gates, *Image of the Black in Western Art*.

8 Thomas Crow, *Restoration: The Fall of Napoleon in the Course of European Art, 1812-1820* (Princeton: Princeton University Press, 2018), p. 187.

9 Crow, *Restoration*, p. 181.

10 Crow, p. 187.

Como si citara inadvertidamente la destacada interrogación de Charmaine A. Nelson sobre la racialidad y la escultura neoclásica, la invocación de Crow al «antiguo bronce dañado y hueco» del africano que hace señales construye un mecanismo cromático de epidermalización, donde el bronce «captura la negritud de la piel negra»¹¹ y, además, la imbuye de una primitividad degradada, vaciada de interior(idad). Apenas se había anunciado la pigmentación del africano que hace señales como una marca racial, cuando el flujo de la frase de Crow subsume a esta figura bajo la «abstracción universal» del mármol blanco, que, como demuestra Nelson, fue precisamente el material adoptado en el siglo XIX para desplazar la corporeidad racializada y, de ese modo, forjar una figura universal de humanidad estética.¹² Lo crucial aquí no es solo que la racialidad de la figura sea desplazada por la sobredeterminación simbólica del *Torso* como perfección anatómica heroica, sino, además, que dicho desplazamiento se efectúe y se vea a la vez perturbado por la reducción de la negritud a un fragmento corporal precisamente representado.

¿Qué hacer con el africano, reducido al torso seccionado que ha sido convertido en el símbolo mismo de la virtud y la belleza humanas insuperables, de la inmortalidad, de la perfección anatómica heroica que atraviesa la Antigüedad clásica? Más aun, ¿qué hacer con el hecho de que la figuración que hace Géricault del africano que hace señales como epítome del heroísmo masculino ocurra justo en el momento en que la figura del «héroe revolucionario» está siendo desplazada representacionalmente por la del «desnudo sensual posrevolucionario»?¹³ Esto alude a un complejo proceso de (des)generización, rastreando el surgimiento decimonónico del desnudo femenino sensual hasta la anterioridad racialmente generizada de la carne negra, y extrayendo sus implicaciones tanto para la codificación como para la contaminación de la división corporal del mundo. Por ahora, observemos que, para Crow, esta operación dialéctica —mediante la cual el torso heroico seccionado logra suplantar la racialidad abyecta de la figura de Géricault, cuya universalidad simulada es paradójicamente posible por la obstinada materialidad que el negro debe portar— permite una síntesis perversa: la realización del estudio al óleo de Géricault como la consumación de una supuesta pureza estética.

La reducción que hace Crow de la negritud a una esencia corporal —esa materia prima gloriosa que, sin embargo, no es más que un apéndice de la subjetividad— reinscribe al cuerpo negro como una extensión corpórea destinada a ser comandada por el sujeto moderno, cuya autoridad agencial es inseparable de su imbricación constitutiva con la nación, el Estado y el romance de la civilización europea. Pero las provocaciones y los artificios visuales de la lectura de Crow son aun más profundos. La aproximación del estudio de Géricault sobre el africano a la escultura —que, a su vez, facilita la transposición del cuerpo negro a la abstracción universal de la figura humana— no es simplemente una operación que depende de la presunción eurocéntrica del desnudo clásico como modelo ejemplar de la humanidad universal. Más crucial aun para mi argumento es el hecho de que esta operación requiere que la figura negra se convierta en la (inter)medialidad entre pintura y escultura, del mismo modo que debe volverse



Figura 3. *Torso del Belvedere*, vista dorsal, siglo I a.C. Escultura de mármol. Museos Vaticanos.

11 Charmaine Nelson, *The Color of Stone: Sculpting the Black Female Subject in Nineteenth-Century America* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), p. 127.

12 Nelson, p. 68, *passim*.

13 Carol Ockman, *Ingres's Eroticized Bodies: Retracing the Serpentine Line* (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 4.

el mediador entre la irredimible ruina y la exaltada universalidad. En cada instancia de esta medialidad negra, debe ser hecho maleable como la arcilla, pero petrificado como la piedra.

La «petrificación» es un concepto crucial para Frantz Fanon, introducido en los dos primeros capítulos de *Los condenados de la tierra*.¹⁴ Como lo interpreta David Marriott, la petrificación (cuyo origen etimológico alude a «ser convertido en piedra») teoriza cómo «la imposición de la cultura colonial no solo produce un cierto estilo de corporalidad (petrificado, rigidificado, inanimado, anquilosado), sino que, en la medida en que todos los aspectos de la cultura colonial se han racializado, el cuerpo colonial imita o actúa diversas rigideces como el mensaje continuo de su propia subyugación». ¹⁵ Bajo la economía psicosocial del colonialismo, «el cuerpo racializado... [se convierte] en una serie de signos discontinuos pero detenidos (de afecto, movimiento, motilidad, musculatura, agresión y pasividad)». ¹⁶ En el lenguaje teórico de *Anteesthetics*, podríamos decir que Fanon y Marriott dirigen nuestra atención hacia el «cuerpo negro» violentamente disimulado, cortado y desplegado. Cada fragmento discontinuo producido a través de este acto de representación y desgarramiento¹⁷ adquiere un uso semiótico, libidinal y material dentro del régimen racial de la estética, aunque ninguno de ellos pueda remitir ni a los artificios metafísicos del humano y su cuerpo (social), ni a la carnalidad, anterior a toda metafísica, de la existencia negra.

Linda Nochlin ha considerado los cuerpos (en pedazos) de Géricault como ejemplares de «el fragmento como metáfora de la modernidad», donde el fragmento se convierte en la expresión figurativa de una pérdida de totalidad o de integridad frente a las fuerzas disgregadoras de la experiencia moderna, aunque, «paradójica o dialécticamente», la modernidad estética esté igualmente marcada por lo que parecería ser «su opuesto»: «la voluntad de totalización». ¹⁸ Quisiera sugerir que el gesto artístico de Géricault —que simultáneamente pone al fragmento corporal negro al servicio del corpus unitario de la pintura, a la vez que lo eclipsa— revela la tecnicidad de la precisión anatómica como un acto de representación y desgarramiento. En efecto, como exclama Crow: «En ninguna otra parte de su obra se evidencia de manera tan consumada el dominio técnico y anatómico como en el estudio al óleo del torso de la figura africana, que, a su modo, constituye un reproche constante a la vanidad implicada en las pretensiones de completitud o de síntesis. Y, sin embargo, sintetiza, pese a que la pintura se aplica con una delgadez casi microscópica». ¹⁹ A partir de esta afirmación, se vuelve más claro que lo que está en juego no son simplemente los contornos esbozados del cuerpo africano, sino, más precisamente, aquello que la incompletitud de ese cuerpo sostiene dentro del conjunto de la obra de Géricault: la contingencia radical de la narrativa épica y trascendental de la historia, disgregada por la inmanencia de ese cuerpo a los interminables trastornos de la trata de esclavos, *la traite*.

Las implicaciones de incorporar la abyección negra dentro del espacio de una de las más prodigiosas manifestaciones de virtuosismo y monumentalidad corporal del arte occidental —mientras simultáneamente se la desplaza de él— son vastas. El procedimiento historiográfico de Crow,

14 Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trad. Constance Farrington (Londres: Penguin Books, 1963).

15 David Marriott, «The Racialized Body», en David Hillman y Ulrika Maude (eds.), *The Cambridge Companion to the Body in Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), pp. 163-76, 167.

16 Marriott, «The Racialized Body», p. 167.

17 A lo largo del ensayo, la autora utiliza la palabra *rend(er)ed* o su conjugación *rend(e)ring*, en un doble juego de palabras. Alude a la palabra *rendered*: representado, hecho visible; y *rended*: desgarrado, rasgado. Así, el cuerpo al que se refiere está simultáneamente representado y desgarrado. (Nota de la traducción)

18 Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor for Modernity* (Nueva York: Thames and Hudson, 1994), p. 53.

19 Crow, *Restoration*, p. 187.

que sitúa lo negro en el umbral entre la humanidad negativa y la ejemplaridad humana, convierte a esta figura en objeto tanto de imitación como de difamación. Confinado a una función medial, lo negro se hace sostén, al menos en apariencia, de la resolución de tales distinciones antinómicas mediante una elaboración estética de síntesis dialéctica. Para Crow, esta lectura recuperativa se asegura a través de una analogía crucial: entre *El negro hace señales* y el *Torso del Belvedere*; entre el «cuerpo negro» incomparablemente degradado y el cuerpo universal del desnudo clásico.

***Aisthesis* negra y lo inasimilable**

La figura del *Torso del Belvedere* provoca una proximidad provisional e inesperada entre el estudio de Crow sobre el arte europeo durante y después de la caída del Imperio napoleónico y el estudio filosófico, por lo demás distante, de Jacques Rancière, *Aisthesis*. Mi interés no radica en comparar sus investigaciones en términos de objetivos generales, alcance, método o conclusiones, sino en explorar el tejido de divergencia y confluencia que surge específicamente en el encuentro entre sus respectivas lecturas de esta figura singular. Lo que encontramos tiene implicaciones no solo para teorizar la negritud como el centro ausente de la división corporal del mundo, sino también para distinguir las recuperaciones y transformaciones del régimen racial de la estética del no-evento de la *aisthesis* negra, que porta lo absolutamente inasimilable.

En el primer capítulo de *Aisthesis*, Jacques Rancière recurre al *Torso del Belvedere* (figura 4) como figura paradigmática de la «revolución estética» que se anuncia o se anticipa en la publicación del texto seminal de Johann Joachim Winckelmann de 1764, *La historia del arte antiguo*.²⁰ La obra de Winckelmann, ampliamente elogiada, en palabras de Christopher S. Wood, como la primera «historia del arte que no es una historia de artistas»,²¹ posee para Rancière una significación histórica mucho más amplia; marca el momento «en que el Arte comienza a ser nombrado como tal, no cerrándose en alguna autonomía celestial, sino, por el contrario, dándose un nuevo sujeto, el pueblo, y un nuevo lugar, la historia».²² De manera crucial, el acontecimiento de la lectura que hace Winckelmann de la estatua «abusada y mutilada» le permite a Rancière abordar el *Torso del Belvedere* como ejemplar de la superación de lo representacional por lo estético.²³ En el idioma de Rancière, marca un incipiente vuelco del «régimen representativo del arte» hacia el «régimen estético del arte» —el primero, fundamentado en la hermenéutica binaria de *poiēsis/mimēsis* y caracterizado por codificaciones estrictas y jerarquías de géneros, formas y sujetos, así como modos de creación, reproducción, sentido y juicio; el segundo, que opera mediante la «destrucción del sistema jerárquico de las bellas artes»²⁴ y se caracteriza por metamorfosis continuas de modalidades y repertorios de pensamiento, sentimiento, afecto y percepción, así como de las comunidades sensibles con las que están constitutivamente entrelazados—.

Rancière sostiene que la interpretación de Winckelmann rehace la «falta accidental» de la estatua como su «virtud esencial» y que la transformación radical anunciada en esta transfiguración

20 Rancière, *Aisthesis*, pp. 1-21; Johann Joachim Winckelmann, *The History of Ancient Art*, trad. G. Henry Lodge (Boston: James R. Osgood and Company, 1880).

21 Christopher S. Wood, *A History of Art History* (Princeton: Princeton University Press, 2019), p. 155.

22 Rancière, *Aisthesis*, p. xiii.

23 Winckelmann, *History of Ancient Art*, p. 264, citado en Rancière, p. 1.

24 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (Londres: Bloomsbury Academic, 2004), p. 49.

sigue siendo poco comprendida.²⁵ A través de la lectura de Winckelmann, la estatua mutilada deja de ser una figura de déficit para convertirse en una de exceso histórico, pues señala la subversión de los dos axiomas esenciales del orden representativo: «la armonía de proporciones» (la correspondencia relacional entre partes y todo) y la «expresividad» (el vínculo entre la forma visible y el contenido representativo). La transfiguración del *Torso* efectúa así «la ruptura estructural de un paradigma de perfección artística... el ideal representativo clásico», pues ha expuesto la brecha entre «la armonía de las formas y su poder expresivo».²⁶ Para Rancière, esta ruptura equivale a un trastorno de las coordenadas sensoriales, un derrumbe del puente «entre las reglas del arte y los afectos de los seres sensibles».²⁷ Sin embargo, esta destrucción también constituye la introducción de la historicidad, pues es a través de esta aparente pérdida que la indeterminación e incompletitud de la estatua se convierten en las condiciones mismas de su belleza, en las valencias de su capacidad de reunir y dispersar comunidades sensibles que constituyen su entorno histórico.



Figura 4. *Torso del Belvedere*, vista frontal, siglo I a.C. Escultura de mármol. Museos Vaticanos.

De esta manera, Rancière propone el *Torso* no solo como un ejemplar, sino como una alegoría de una «revolución estética»: el triunfo del régimen estético sobre el régimen representativo del arte: «La historia del régimen estético del arte podría pensarse de manera similar a la historia de las metamorfosis de esta estatua mutilada y perfecta, perfecta porque está mutilada, forzada, por su cabeza y extremidades ausentes, a proliferar en una multiplicidad de cuerpos desconocidos».²⁸ Curiosamente, aunque Crow y Rancière relacionan finalmente al *Torso* con escenas de transformación estética, lo hacen por razones que parecen diametralmente opuestas. Para Crow, el *Torso* sigue siendo una figura de perfección anatómica, cuya expresividad puede ser trasladada al fragmento corporal del africano en una operación que, a la vez, instrumentaliza y desplaza la negritud, precisamente porque se presume que el *Torso* conserva lo que Rancière denomina la unión de «la armonía de las formas y su poder expresivo». Es decir, incluso cuando Crow transfiere la elocuencia del *Torso* a una figura africana «despojada de atributos», la correspondencia entre forma visible, contenido estético y juicio del espectador parece, no obstante, continua y evidente por sí misma: la estatua sigue siendo el «*beau idéal* de la forma masculina». De hecho, la presunción de esta correspondencia, que Rancière considera «el ideal representativo clásico», constituye una condición de posibilidad para la maniobra de Crow. Pues si Crow hubiera abordado el *Torso* como «abusado y mutilado», como un artefacto separado de su origen histórico y despojado de integridad figurativa, su análogo habría quedado inmediatamente colocado en una proximidad peligrosa con la carne negra desgarrada —con la crueldad de la cautividad y el vértigo de la no llegada, con la catástrofe que acecha en todo artificio metafórico—.²⁹

En contraposición, para Rancière es justamente la «inexpresividad, indiferencia o inmovilidad» del *Torso* de donde se libera su «potencial sensible»: «La espalda inexpresiva del *Torso* revela nuevos potenciales del cuerpo para el arte del mañana».³⁰ Aunque ni la raza ni la negritud se invocan

25 Rancière, *Aisthesis*, p. 3

26 Rancière, p. 4

27 Rancière, p. 11.

28 Rancière, p. 20.

29 Como escribe David Marriott, «El negro *n'est pas*, pero este *n'est pas* no es una metáfora». *Whither Fanon? Studies in the Blackness of Being* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2018), p. 223.

30 Rancière, *Aisthesis*, pp. 9, 20.

explícitamente en este capítulo del libro de Rancière (para ello el lector debe ser paciente y esperar, por ejemplo, a su celebración de la elección estilística de Walt Whitman de identificarse «con aquel que subasta la mercancía más vil y la más noble: este esclavo negro, esta “criatura curiosa”, este admirable conjunto de hueso y músculo» en el poema «Canto a las ocupaciones» de *Hojas de hierba*),³¹ debe notarse que la facilidad con que Rancière anuncia la disolución estética de dualidades, tales como activo/pasivo, movilidad/inmovilidad, expresivo/automático, en aras de una nueva potencialidad corporal implícitamente universal, elide la constitución racial de estas categorías dentro y al servicio del mundo moderno y la singularidad de la carne brutalizada y el «cuerpo» disimulado del negro dentro de esa constitución. Por ahora, sin embargo, basta observar que Crow y Rancière parecen llegar a su admiración por el *Torso* por rutas analíticas casi invertidas. Pero, ¿es realmente tan diferente el objetivo final de sus procedimientos filosóficos opuestos?

La lectura que hace Crow del estudio al óleo y de *La balsa de la Medusa* se desarrolla dentro del contexto de un estudio más amplio que valoriza las innovaciones estéticas del arte europeo durante un período de reacción severa, pues «el cambio artístico nunca se acelera ni se vuelve tan impredecible como cuando las fuerzas se reúnen para detenerlo, y más aun cuando quienes detentan la autoridad hacen un esfuerzo concertado por restaurar un estado de cosas previo e irrevocable».³² En este particular movimiento interpretativo (superficial pero no por ello menos pivotante), Crow enfatiza la humanidad universal otorgada por el *Torso* en su trasposición al fragmento corporal del africano como un evento redentor: una reconstitución del *demos*, una reivindicación del espíritu progresista de la Revolución francesa, «la Restauración no restaurada».³³ Dada la enorme sombra que la Revolución francesa proyecta sobre el texto de Crow, conviene detenernos a notar que Haití no aparece en ninguna parte del libro, una omisión que resulta aun más irónica si consideramos que Crow reproduce la afirmación ampliamente aceptada (aunque no comprobada) de que el modelo africano para el *Africano señalando* de Géricault fue «Joseph», quien se dice era de Saint-Domingue.³⁴ La omisión de Crow revela, en primer lugar, los límites de la historización dentro de la historia del arte, ya que las condiciones de posibilidad para «la revolución burguesa»³⁵ en el mundo moderno fueron, como C.L.R. James señaló célebremente, no solo los saqueos acumulados de la esclavitud transatlántica, sino también que la extensión de los ideales de *liberté, égalité y fraternité* se detuvo en las colonias francesas —y especialmente en Saint-Domingue, donde cerca de medio millón de personas eran esclavizadas y que era la colonia más grande y rentable del Caribe—. ³⁶ Sin embargo, para los fines de mi argumento, la importancia de forma en que Crow relega a la Revolución haitiana a la irrelevancia histórica no es, estrictamente hablando, historiográfica. Más bien, sirve para ilustrar el delicado entrelazamiento de instrumentalización y desplazamiento que

31 Rancière, p. 67.

32 Crow, *Restoration*, p. 3.

33 Crow, p. 187.

34 Alhadeff, *Théodore Géricault*, p. 167. Como señala Alhadeff, aunque «los vínculos de Joseph con *La Balsa* son ahora parte integral de la literatura gericaultiana... lo que puede ser solo un rumor se ha consolidado en un hecho. Clément fue el primero en vincular a Joseph, un modelo favorecido de piel oscura en los círculos parisinos de la década de 1840, con la *Balsa*... [pero esta declaración] quedó durante mucho tiempo sin corroborar» (p. 166); véanse pp. 165-73 para una elaboración de esta idea.

35 Eric Hobsbawm, «The Making of a "Bourgeois Revolution"», en Ferenc Fehér (ed.), *The French Revolution and the Birth of Modernity* (Berkeley: University of California Press, 1990), pp. 30-46, 40. Énfasis en el original.

36 C.L.R. James, *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*, (Nueva York: Random House, 1963); Robin Blackburn, *The Overthrow of Colonial Slavery, 1776-1848* (Londres: Verso, 1988), p. 163.

caracteriza la exclusión integradora de la negritud dentro del régimen racial de la estética de la modernidad, empresa ubicua de la cual la hermenéutica de Crow es meramente emblemática.

Independientemente de la cuestión idiosincrática de si el estudio al óleo de Géricault se basó en el modelo negro conocido como Joseph, no debe subestimarse la influencia perdurable de la Revolución haitiana en la imaginación estética europea del siglo XIX, haya sido explícitamente reconocida o incluso conscientemente advertida. Para una insurrección generalizada de los esclavizados, como ha sostenido Michel-Rolph Trouillot, constituía «una historia impensable».³⁷ El espectro «del gran levantamiento flotaba sobre... [incluso] los debates antiesclavistas como un fantasma ensangrentado».³⁸ Allí donde su memoria no podía ser silenciada o reprimida, era sublimada o reformulada, canalizada de diversas formas de regreso a un «mundo de posibilidades» de lo pensable.³⁹ Ya sea que este terror latente de lo impensable se manifestara como enemistad y temor, como en el dibujo a tinta de Géricault y la estatua en terracota *A Black Assaulting a Woman*,⁴⁰ o adoptara los ropajes del ennoblecimiento, como en *La balsa de la Medusa*, su fuerza estructurante no deja de ser igualmente palpable.

Además, como señala Grigsby, el viaje histórico representado en *La balsa de la Medusa*, que marcó el intento de Francia por reclamar su antiguo territorio colonial en Senegal tras los Tratados de París (1814-1815) y el fin de las Guerras Napoleónicas, debe situarse en el marco de las más amplias ambiciones colonialistas de Francia en África posteriores a la Revolución francesa y su relación con la haitiana.⁴¹ Como escribe Grigsby: «Lo que sustentaba los argumentos posrevolucionarios para la colonización de África era siempre la pérdida de Saint-Domingue... Muchos franceses aún no podían creer que la colonia más lucrativa del Antiguo Régimen se había perdido irrevocablemente, pero algunos sabían que el futuro del imperio tendría que encontrarse en otra parte».⁴² Grigsby deja claro que la pintura de Géricault se produce y se recibe en la penumbra de las pérdidas pecuniarias, territoriales y psíquicas del imperio (no menos importantes, en este último caso, por el carácter emasculante de la derrota colonial, que acentúa aun más la significación del heroísmo masculino proyectado sobre el «africano que señala» de Géricault). Yo llevaría la observación de Grigsby un paso más allá: quizás aun más portentosa que las pérdidas concretas que ensombrecieron la imaginación europea tras la Revolución haitiana fue la persistencia de la amenaza: una amenaza que la Revolución haitiana no tanto inauguró como amplificó, una amenaza que era (y sigue siendo) existencial, inmanente y completamente opaca.

Si el sentimiento expresado por M. Le Clerc, un hombre blanco propietario de plantaciones, al regresar a su finca en Saint-Domingue tras la revolución —«Sentíamos como si camináramos entre las ruinas del mundo»—⁴³ pudo ser familiar para sus contemporáneos franceses que nunca habían puesto un pie en la isla, no fue simplemente porque habían perdido su preciada «Perla de

37 Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History* (Boston: Beacon Press, 1995).

38 David Brion Davis, «The Impact of the French and Haitian Revolutions», en David P. Geggus (ed.), *The Impact of the Haitian Revolution in the Atlantic World* (Columbia: University of South Carolina Press, 2001), pp. 3-7, 5.

39 Trouillot, *Silencing the Past*, p. 96.

40 Para un análisis más detallado, ver Alhadeff, *Théodore Géricault*, pp. 98-101.

41 Grigsby, *Extremities*.

42 Grigsby, p. 169.

43 Le Clerc, «Campagne du Limb., et détail de quelques événements qui ont eu lieu dans ce quartier (ou commune) jusqu'au 20 Juin 1793, époque de l'incendie du Cap, ville capitale de la Province du Nord, distante de 7-8 lieues du Limb», n. d., Centre des Archives d'Outre-Mer (Aix), caja CC 9 A 8, citado en Jeremy D. Popkin, *Facing Racial Revolution: Eyewitness Accounts of the Haitian Revolution* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), p. 30.

las Antillas», sino porque esta pérdida inevitablemente evocaba el espectro de la ruina del mundo mismo. A lo largo de *Anteaesthetics*, subrayo que la amenaza singular que representa la negritud es la de la ruina metafísica, un peligro perenne más que contingente, aun cuando las vicisitudes de la historia puedan ocasionar y destilar sus revelaciones convulsivas.⁴⁴ Por tanto, no es sorprendente que Crow vea la angulosidad muscular del africano que señala «proyectándose en el espacio virtual», pues esta figura no solo se hace mediadora de la realidad de la pérdida colonial y de la extensión anticipatoria hacia la conquista redentora, sino que, en la medida en que el espectador percibe su proyección hacia lo virtual como un movimiento de ascenso o penetración en la potencialidad, logra desplazar la amenaza inminente de un descenso vertiginoso desde el «mundo de posibilidades» concebible. En tal sentido, su función no es muy distinta de aquella que la figura del hombre negro ha sido llamada a asumir bajo diversas formas a lo largo de los siglos. Como declara David Marriott: «Desde el espectáculo público de los linchamientos hasta los dramas privados del consumo erótico, de las escenas de linchamiento a las imágenes “artísticas” de desnudos masculinos negros, lo que se revela es una pantomima viciosa de reificación invariable y fascinación compulsiva, de blancos mirándose a sí mismos a través de imágenes de desolación negra, de negros desposeídos íntimamente por esa misma mirada».⁴⁵ En este caso, sugeriría que el africano que señala se convierte en el mecanismo para recuperar la «misma mirada» que el espectro metafísico de la revolución de los esclavos amenazaba con dejar en ruinas. Sin embargo, el peligro inmanente de ruina nunca se desvanece del todo. Como veremos, todo ejercicio de desplazamiento es también la reproducción (racial y de género) de la misma corrupción que se había buscado eludir. En la medida en que la figura masculina negra se convierte en el medio de esta reproducción, podemos decir, siguiendo a Hortense Spillers y Joy James, que él porta la huella de la maternidad cautiva.

Estas ansiedades existenciales subyacen tanto en la pintura de Géricault como en la lectura que Crow hace de ella a través del *Torso del Belvedere*. En un primer nivel, la interpretación optimista de Crow hace eco de la de otros historiadores del arte que, como observa Grigsby, han interpretado *La balsa de la Medusa* «como una visión radicalmente democrática de un cuerpo colectivo que, tras su martirio, se eleva para sostener al componente más marginado de la sociedad, el hombre negro, en su cima».⁴⁶ En tales lecturas, el africano que señala significa «tanto el clímax compositivo como la resolución narrativa optimista de una imagen de otro modo dedicada al sufrimiento de un cuerpo político devastado».⁴⁷ Lo distintivo de la lectura de Crow, en otras palabras, no es su instrumentalización de la figura del africano que señala hacia la reconstitución estética del cuerpo social europeo y de la humanidad universal que este siempre ha considerado su espejo, sino más bien el modo de su instrumentalización: la transposición del *Torso* sobre el fragmento corporal del africano, la transmutación carnosa de la pintura en piedra y de la piedra en pintura, la sutura vivisectorial de la (inter)medialidad negra.

Rancièrè, como hemos visto, invierte el significado estético del *Torso* a través de la lectura de Winckelmann, afirmando que la estatua descompone la correspondencia relacional entre partes

44 En otras palabras, mi interés no radica en formas de ruina en tanto «procesos imperiales prolongados», sino en la ruina de (el orden de) las formas. Cf. Ann Laura Stoler (ed.), *Imperial Debris: On Ruins and Ruination* (Durham: Duke University Press, 2013), p. 5.

45 David Marriott, *On Black Men* (Nueva York: Columbia University Press, 2000), p. xiv.

46 Los ejemplos que usa Grigsby en *Extremities* (p. 168) son: Bindman y Gates, *Image of the Black in Western Art*, pp. 119-26; y Albert Boime, *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1990), pp. 51-61.

47 Grigsby, p. 168.

y todo, así como el vínculo entre la forma visible y el contenido representacional. Sin embargo, incluso cuando Rancière nominalmente denuncia el saqueo fantasmático de, en palabras de Verity Platt, «los *disiecta membra* del pasado para acceder a un todo ideal y animado en el presente», yo sostendría que sigue comprometido con un «re-ensamblaje» del *Torso* que establece una consonancia general con la lectura de Crow.⁴⁸ Pues incluso cuando Rancière extrae del *Torso* una contingencia aparentemente radical, de la lectura de Winckelmann produce, no obstante, un mapa ontológico cuyos ejes topológicos —historia y «el pueblo»— no son tan diferentes de aquellos por los que navegan las miradas de Géricault o Crow. Si acaso, Rancière imagina la vida del *Torso* en el siglo XVIII como la inauguración de un régimen estético que Crow redime recurriendo al *Torso*. Es cierto que donde Crow encuentra la reconstitución del cuerpo social y la redención del *sensus communis*, Rancière encuentra una multiplicación de cuerpos sociales indeterminados, una pluralización ontológica del *sensus communis*, que finalmente se presta a la metapolítica del «disenso» de Rancière y sus disputas sobre la «distribución de lo sensible».⁴⁹ Sin embargo, la incorporación bajo disenso de nuevos sujetos, nuevas ideas y nuevos afectos al *sensus communis*, que Rancière consideraría transformadora, es al mismo tiempo la confirmación de las interdicciones fundacionales de esa comunidad sensible. Dentro del régimen racial de la estética, lo negro solo puede ingresar como la precariedad singular que corta la frontera entre lo pensable y lo impensable, entre sentido y sinsentido.

Un argumento crucial de *Anteaeesthetics* es que la *aisthesis* negra, entendida como aquello que emerge en el corte abisal entre la existencia negra y la no-existencia negra, entre el «cuerpo negro» disimulado y su encarnación, podría llegar a ser reclutada para la producción o mediación de una *aisthesis* rancieriana —«un pensamiento que modifica lo pensable acogiendo lo impensable»—, pero nunca puede ser ella misma «acogida» como lo pensable, pues se ve obligada a soportar lo inasimilable, lo obstinado, lo irreducible, el agotamiento del mundo de la metafísica antinegra. El fragmento corporal negro, como (des)figuración de este corte, es en efecto utilizado de manera serial como medio para la reconstitución de lo social, ya sea a través de la redención de lo antiguo o de la fabricación de lo nuevo, pero únicamente mediante la reproducción de su propio signo negativo. El fragmento corporal negro es una disimulación del centro ausente sobre el que se funda la división corporal del mundo y su organización de cuerpos (sociales). Es una parte que no puede referirse a un todo previo ni futuro, ni unir o liberar la relación entre su forma visible y su contenido representacional, pues la existencia encarnada de la cual se desprende constituye el agujero negro que devora la luz de la representación. Esta es la aporía en la operación de Crow. Porque si, como sugiere Grigsby, la Revolución francesa insinuaba que «era el cuerpo asaltado y desmembrado el que más vívidamente vivificaba las exigencias del ideal abstracto de igualdad»,⁵⁰ ello ocurría solo en la medida en que dicho cuerpo desmembrado podía significar, de manera elegíaca o triunfal, un cuerpo político indiviso, un cuerpo soberano. Pero, aunque el fragmento corporal negro pueda mediar en las agonísticas inherentes a la soberanía corporal, tanto individual como social, no puede evitar desgarrar la metonimia del ser y la existencia, pues permanece como un aislado semiótico. ¿Qué sucede con una estética que depende de un contaminante para la purificación de su sistema de signos?

48 Verity Platt, «Re-membering the *Belvedere Torso*: Ekphrastic Restoration and the Teeth of Time», *Critical Inquiry* 47, n.º 1 (otoño 2020), pp. 49-75.

49 Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, trad. Steven Corocan (Londres: Bloomsbury Academic, 2015).

50 Grigsby, *Extremities*, p. 178.

Las ecologías de consumo de la pintura

Volvamos una vez más al estudio de Montauban de Géricault, o *El negro que hace señales*. La singularidad de este óleo radica en su estatus paradójico como *esquisse*, un boceto terminado cuya porción en óleo queda intencionalmente inconclusa. El significado se genera en la tensión entre lo que se ve y lo que no se ve, en la fluctuación de la figura entre la línea esbozada, la materialidad de la pintura y el vacío del lienzo. Podemos recordar aquí las provocaciones de Derrida sobre el dibujo, en las que el *trait* (trazo) no puede sino «escapar del campo de visión», no puede sino señalar un juego de ausencia/presencia, visibilidad/invisibilidad, finitud/infinitud, mimesis/*différance*, que «permanece abismal». ⁵¹ La cualidad excesiva y radicalmente inacabada del cuerpo en el estudio al óleo de Géricault nunca llega a resolverse por completo; el *Africano señalando* nos invita a permanecer en la oscilación entre la aparición de la forma del cuerpo y su deconstrucción.

La descripción interpretativa realizada por Alhadeff y mencionada antes sirve precisamente para ilustrar el tránsito visceral entre la completitud y la incompletitud, por un lado, y la representación y el desgarramiento del cuerpo (negro), por otro. La lectura de Alhadeff, que enfatiza el «colorido furtivo» del óleo, demuestra con precisión cómo el «poder extraordinario» del «cuerpo negro», exhibido en la «espalda completa» y el «brazo derecho flexionado», se acentúa explícitamente a través de la perspectiva posterior. El descenso de la línea curva del cuerpo concentra una mirada dorsal obsesionada con el detalle visceral de la «espalda flexionada», cuyo motivo significa «el propio negro vigoroso de Géricault» como «una composición de músculos duros». ⁵² Más que cualquier otro aspecto de la fisicalidad del cuerpo, la problemática de la musculatura, expresivamente manifiesta en «el brazo fibroso... doblado por el codo, que atraviesa el espacio con fuerza muscular», parece sobredeterminar la apariencia provisional de la figura. A juzgar por la difusión muscular de su movimiento inverso, uno podría casi decir que Géricault conoce este cuerpo como disimulación, pero solo en la medida en que considera la figura como algo que le pertenece y con lo que puede hacer lo que desee, pues no es, después de todo, un cuerpo «real». Es un cuerpo provisional representado y desgarrado para el mundo —cortado y desplegado—, pero no pudiera jamás existir dentro de ese mismo mundo.

De todos modos, el propio Géricault optaría por no mantenerse fiel a la musculatura extrema del estudio al óleo. Cuando llegamos a la escena épica de *La balsa de la Medusa*, como explica Alhadeff, «es evidente que la musculatura excesiva que Géricault favorecía entonces no serviría. Su hombre señalando no debía ser tan *miguelangelesco*; más bien debía fundirse con los demás y no destacarse: debía ser un *naufragé* como los otros, pero un *naufragé* de color oscuro». ⁵³ Su desposesión debía configurarse como común, del mismo modo que el negro debía seguir siendo «el más desposeído de todos», pues sin su precariedad constitutiva no podría haber nada común que sostener ni dentro de lo cual sostenerse. Entre *La balsa* y los estudios que la preceden, se atenúan los tendones de la musculatura del negro que señala. Si consideramos que el fetiche racial de la musculatura —una petrificación especialmente evidente en la transposición que Crow realiza del *Torso del Belvedere* sobre esta figura— constituye uno de los

51 Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portraits and Other Ruins*, trad. Pascale-Anne Brault y Michael Naas (Chicago: University of Chicago Press, 1993), p. 18. Para más detalles, ver Michael Newman, «Derrida and the Scene of Drawing», *Research in Phenomenology* 24 (1994), pp. 218-34; Jane Tormey, Andrew Selby, Phil Sawdon, Russell Marshall y Simon Downs (eds.), *Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art* (Londres: I. B. Tauris, 2007), pp. ix-xxii.

52 Alhadeff, *Théodore Géricault*, p. 33.

53 Alhadeff, p. 33.

principales medios por los cuales el «cuerpo» disimulado del africano se convierte en un recipiente para la redención de la universalidad y la reconstitución del cuerpo social, cabe preguntarse por qué Géricault decidió finalmente reducir la fisicalidad de esta figura. De hecho, como observa Alhadeff, «el torso de Montauban proclama, con una fuerza hipnótica más profunda que su contraparte en el lienzo terminado, que su voluntad, presencia y fortaleza salvarán a la tripulación». ⁵⁴ Entonces, lo que el discurso historiográfico del arte nos demuestra inadvertidamente, en el tránsito estético desde los estudios tempranos hasta la escala épica de *La balsa de la Medusa*, es el avance estructural de una contradicción entre lo fóbico y la filia de lo visual. Porque si el colonizado se deja seducir, como sugiere Fanon, «por el espejismo de la inmediatez de sus propios músculos», el colonizador, sin embargo, reconoce en esa disimulación el rastro de una «tensión muscular» contenida en y por la carne negra, ⁵⁵ una tensión que anuncia una amenaza inminente/inmanente de violencia que excede incluso la imaginación más sangrienta: una «violencia decolonial [que] equivale a... una afirmación de la interrupción infinita de lo político como tal». ⁵⁶

La transposición del cuerpo ideal de la antigüedad clásica sobre lo negro —una operación de *pornotropía* y petrificación donde la *negrofilia* reina en ascenso— avanza, o quizá solo puede avanzar, mediante la reducción fenomenológica de la carne negra a fragmento corporal. («Lo que tenemos ante nosotros entonces no es más que un fragmento de un todo» ⁵⁷). Sin embargo, ese gesto no puede escapar a su imbricación con la *negrofobia*. Así, si, como sugiere provocativamente Jaś Elsner, la historia del arte es «nada más que ékfrasis», ⁵⁸ entonces lo negro funciona dentro de ese discurso como la figura que carece de término descriptivo, o más bien cuya apariencia no es nada más y nada menos que el conjunto de términos descriptivos que se le asignan; lo negro soporta la acumulación interminable de esos términos y sus figuraciones concomitantes («el vigoroso negro» se erige como «una gran figura, incluso *miguelangelesca*», «una masa compacta con... músculos ondulantes», una «presencia sin igual»). Y, sin embargo, dado que toda apariencia disimulada de lo negro está necesariamente ligada a la *exorbitancia* que conlleva la (re)productividad conscripta de la carne, esas apariencias también portan algo infinitamente más y menos de lo que el discurso de la historia del arte delimita y exige.

Con respecto a *La balsa* y su génesis, debemos recordar que «la negrofilia y la negrofobia pertenecen a la misma mezcla psíquica». ⁵⁹ En efecto, la negrofilia y la negrofobia son los polos libidinales indiscretos de una operación estética que recluta lo negro como medio, no solo para la producción de la forma, sino además para una forma que a la vez exhibe y media un amplio repertorio de agonísticas metafísicas. ¿Qué debemos pensar, por ejemplo, del hecho de que la figura negra destacada por Géricault dependa de un fragmento corporal que, en el contexto

⁵⁴ Alhadeff, p.31.

⁵⁵ Aquí Rizvana Bradley sigue la traducción de Darieck Scott. Como señala Scott, la traducción de Richard Philcox es «el espejismo sostenido por su fuerza física no mediada». Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trad. Richard Philcox (Nueva York: Grove Press, 2004 [1961]), p. 88. Para un tratamiento más extenso de estas discusiones, véase Darieck Scott, *Extravagant Abjection: Blackness, Power, and Sexuality in the African American Literary Imagination* (Nueva York: NYU Press, 2010), especialmente pp. 32-95. (Nota de la traducción)

⁵⁶ Marriott, *Whither Fanon?*, p. 20.

⁵⁷ Alhadeff, *Théodore Géricault, Painting Black Bodies*, pp. 30-31.

⁵⁸ Jaś Elsner, «Art History as Ekphrasis», *Art History* 33, n.º 1 (2010), p. 11.

⁵⁹ Frank B. Wilderson III, Samira Spatzek, y Paula von Gleich, «“The Inside-Outside of Civil Society”: An Interview with Frank B. Wilderson, III», *Black Studies Papers* 2, n.º 1 (2016), pp. 4-22, 12.

más amplio de su obra, podría asociarse tanto con los miembros ensangrentados de una carne desgarrada, con el espectro visceral de la mortalidad, como con el torso exaltado de la antigüedad clásica y su manifestación del «*beau idéal* de la forma masculina»? Tales deslices no pasaron desapercibidos para los contemporáneos de Géricault. Así, mientras Delacroix celebraba los fragmentos corporales de Géricault como «verdaderamente sublimes... el mejor argumento a favor de la Belleza tal como debemos entenderla»,⁶⁰ Jean-Auguste-Dominique Ingres, comentando *La balsa de la Medusa* y las imágenes de miembros seccionados en la década de 1840, no podría haber estado más en desacuerdo: «¡No quiero ninguna parte de *La Medusa* ni de los otros cuadros de la sala de disección que muestran al hombre como cadáver, que muestran solo lo Feo, lo Horrendo. ¡No! ¡No los quiero! El Arte no debe ser más que Belleza y enseñarnos nada más que Belleza».⁶¹ Ingres, cuyas pinturas jugarían un papel crucial en la hegemonía del desnudo femenino en el siglo XIX, será abordado con detalle en el capítulo siguiente. Como veremos, su tajante separación entre lo bello y lo feo, entre el *beau idéal* de la encarnación femenina y la desagradable sala de disección con sus cadáveres, no fue tanto un rechazo del fragmento corporal negro, sino más bien un síntoma de una forma que exige un ocultamiento aun más profundo de la carne negra representada y desgarrada: el desnudo femenino.

En cualquier caso, la crítica de Ingres no era solo una hipérbole, pues efectivamente Géricault frecuentaba anfiteatros de disección y morgues de hospitales,⁶² escenas que sin duda fueron transpuestas de diversas maneras a los fragmentos corporales formados por su propia mano. Para Nina Athanassoglou-Kallmyer, la fascinación de Géricault por la carne desgarrada «avanza sobre un terreno incierto entre la declaración social empática y el deleite por el horror social».⁶³ Estas valencias afectivas no son, de hecho, irreconciliables; son medios complementarios para «alcanzar un objetivo subversivo común»: a saber, desafiar las estrictas normas estéticas de las sensibilidades de la élite y, con ello, «preparar el escenario para una nueva estética, la realista y moderna, en rebelión contra el establecimiento conservador de su tiempo».⁶⁴ Dicho esto, yo sugeriría que leer la estética de la carne desgarrada de Géricault y las vísceras de la mortalidad, así como sus resonancias con una atracción europea más general por lo gótico, simplemente como un rechazo de las normas conservadoras y las jerarquías de clase a las que estas se vinculan, oscurece la manera en que tales estéticas coquetean con los límites de un conjunto más profundo de problemas metafísicos. El desliz de los fragmentos corporales de Géricault entre los registros de lo vitalista y lo mortífero, entre lo bello y lo grotesco, se aproxima a la partición metafísica que separa lo vivo de lo no vivo, una frontera del mundo moderno donde la persona negra siempre ha sido obligada a mediar.

La negrofilia y la negrofobia convergen en el sitio de esta indispensable mediación negra, que sirve para impedir que los vivos y los muertos atraviesen más allá de las fronteras de sus respectivos enclaves metafísicos. Su interacción estética se manifiesta claramente en la narrativa ascendente y descendente de *La balsa* —ascendente y descendente porque *La balsa*

60 Citado en Nina Athanassoglou-Kallmyer, «Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold», *Art Bulletin* 74, n.º 4 (1992), pp. 599-618.

61 Citado en Athanassoglou-Kallmyer, «Géricault's Severed Heads and Limbs», pp. 616-17.

62 Athanassoglou-Kallmyer, p. 599; Anthea Callen, *Looking at Men: Anatomy, Masculinity, and the Modern Male Body* (New Haven: Yale University Press, 2018), p. 195.

63 Athanassoglou-Kallmyer, «Géricault's Severed Heads and Limbs», p. 610.

64 Athanassoglou-Kallmyer, p. 617.

de Géricault representa al negro como medio que al señalar introduce una esperanza posrevolucionaria, y simultáneamente lo presenta como la degradada «imago del caníbal», acentuando así las valencias contradictorias y complementarias de la «fantasmagoría racial» que configuran la escena épica de Géricault (figura 5).⁶⁵ La visión terrorífica del canibalismo se ejemplifica en la parte inferior derecha de la pintura, con la representación del negro «caído» o «postrado», cuyos «hombros musculosos cubren el muslo de su compañero [blanco europeo]... su cabeza colgando sobre sus glúteos», situado de manera inquietante en íntima proximidad al «sexo» del europeo, intensificando un deseo desesperadamente devorador (ver en la figura 6).⁶⁶ El detallado análisis de Grigsby, que subraya la importancia de la narrativa de Daniel Defoe en *Robinson Crusoe* para la obra de Géricault, reconoce que el canibalismo y el colonialismo están «indisolublemente vinculados» y muestra cómo el miedo paranoico al canibalismo justificaba la «ambición europea de ejercer poder sobre tierras y pueblos extranjeros».⁶⁷ El canibalismo se convierte en un motivo estético que alimenta la vida desregulada de la negrofobia en *La balsa*. Pero lo que deseo destacar aquí es que la fantasmagoría racial de la escena, que depende de la construcción dualista del «cuerpo negro» disimulado como imagen negrofílica/negrofóbica del caníbal y su contraposición interiorizada, exhibe una recuperación precaria de la soberanía corporal en su límite mismo. El negro, colocado ante la ley de la división corpórea del mundo, funda negativamente la medida de este carácter jurídico y revitaliza su funcionamiento, aun mientras amenaza con dejar en ruinas la regla de la ley.

La compleja proyección y desplazamiento del imago negro caníbal sustenta la vida sombría del cuadro, la intimidad de su terror corpulento, que coloca a dicho imago en relación inminente con un sentido ilimitado de devorar y ser devorado por el otro. La trama de «dos modelos de canibalismo —transitivo e intransitivo, activo y pasivo, jerarquizante e igualador»⁶⁸ anima la pintura de Géricault. Según Grigsby,

[E]l entrelazamiento del canibalismo y el colonialismo es también circular en su lógica autojustificatoria: quiero comerte, así que debes querer comerme; quieres comerme, así que debo comerte a ti. Como todas las tautologías, el razonamiento se cumple a sí mismo y carece de un punto de inicio... El canibalismo, como la peste, articula al yo (activamente) asaltado pero también al yo (pasivamente) desmembrado y desvinculado. El canibalismo justifica un ejercicio de dominación violenta —«Debo comerte antes de que me comas»— pero también evoca una igualdad desmanteladora y fascinante de las partes —«un pie, dedos, talón». Esto ofrece placeres ansiosos, demoledores y revolucionarios. El rey puede ser destruido.⁶⁹

El canibalismo es como una peste. La prioridad concedida a estas metáforas en la imaginación del siglo XIX nos permite vislumbrar oblicuamente los antagonismos corporales que animan y saturan la Francia posrevolucionaria, y nos alerta sobre los fantasmas raciales desplegados para gestionar y sostener la pretensión de soberanía corporal en medio de un conjunto incalculable de enredos materiales y psíquicos. En gran medida, la soberanía corporal y estatal siempre ha sido

65 Marriott, *Haunted Life*, p. 211.

66 Alhadeff, *Théodore Géricault*, p. 45.

67 Grigsby, *Extremities*.

68 Grigsby, p. 168.

69 Grigsby, p. 167.



Figura 5. Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, detalle, 1819. Óleo sobre canvas, 491 cm x 716 cm. Museo del Louvre. © 2015 GrandPalaisRmn (musée du Louvre)/ Michel Urtado

Figura 6. Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, detalle, 1819. Óleo sobre canvas, 491 cm x 716 cm. Museo del Louvre. © 2015 GrandPalaisRmn (musée du Louvre)/ Michel Urtado



un orden regulativo fallido del metabolismo ecológico, de las inevitables intimidaciones de comer y ser comido. Si *La balsa* expone no solo las ansiedades y los desmoronamientos del canibalismo sino también los «placeres revolucionarios que ofrece» —el excedente libidinal de una «sublime materialidad somática» que Eric Santner denomina «la carne»⁷⁰ no es para que los espectadores se vean conmovidos por la anulación de la soberanía, sino para que participen del goce exudado en el tránsito «de la soberanía divina del Rey a la soberanía popular del Pueblo».⁷¹

No obstante, en la medida en que este prodigioso descenso hacia los apetitos y horrores de la carne se canaliza finalmente de vuelta hacia una soberanía reconstituida, su exceso llega a funcionar, irónicamente, como un mecanismo de contención estética y desplazamiento de la no-soberanía radical que una consumación absolutamente ininteligible presagia. Porque lo verdaderamente aterrador no es la caída en un estado excepcional caníbal, sino un canibalismo que no posee ni un punto de partida desde el cual deslizarse ni una gloriosa redención o un solemne juicio hacia los cuales proyectarse. Este canibalismo es una metonimia de la ecología de la diferencia sin separabilidad, donde los límites entre consumir y ser consumido se vuelven irrevocablemente borrosos. Así, en contraposición, este último canibalismo «primordial y no reconstruido»⁷² se proyecta sobre lo negro como una imagen singularmente fóbica/fíllica de «la escena de la naturaleza». Como disimulo de una ecología no soberana, la escena de la naturaleza legitima al soberano dando forma al «terror ontológico». Los desplazamientos metafísicos que no pueden ser soportados se concentran bajo el signo de lo negro, o más bien de su (des)figuración en y como el africano que señala y sus dobles no reconstruidos. A su vez, para que esta forma disimulada emerja, la carne negra, anterior a las ascensiones de la historia y a los baluartes del *socius*, debe soportar las cargas de una exposición absoluta ante la ley, de la no soberanía de la cual la soberanía pretende desprenderse. El fragmento corporal negro es al mismo tiempo condición, consecuencia y contraversión de esta operación: el fragmento que provee al cuerpo soberano, que no puede referirse a la carne de la que ha sido arrancado y que, en su reproducción del corte entre la negritud como no-ser y la existencia sin ontología, porta una dehiscencia imposible de suturar.

Opacidad, contaminación, ruina

Las inscripciones del terror erótico que acompañan la continua imbricación de lo negrofóbico y lo negrofílico no solo son fundamentales para la obra de Géricault y para los repertorios de visión de los que su pintura emerge y que a su vez genera, sino que también señalan la desestabilización metabólica de una ecología —una ecología profundamente racializada de cuerpos, de carne y de apetitos, que pone de relieve la contingencia de los violentos entrelazamientos corporales y el colapso de la soberanía y la ley—. Géricault proyecta el «cuerpo negro» en una escena de desarticulación estética, cuya economía visual requiere la disimulación de ese cuerpo para la imaginada reconstitución de la soberanía y del *socius*. Entre la exagerada provisionabilidad del «cuerpo negro» en el estudio de Montauban y las atenuaciones físicas que sostienen

70 Eric Santner, *The Royal Remains* (Chicago: University of Chicago Press, 2011), p. 4.

71 Richard Sherwin, «What Authorizes the Image? The Visual Economy of Post-Secular Jurisprudence», en Desmond Manderson (ed.), *Law and the Visual: Representation, Technologies, and Critique* (Toronto: University of Toronto Press, 2018), pp. 330-53, 336.

72 Marriott, *Haunted Life*, p. 211.

no solo la representación de ese cuerpo sino también las representaciones posteriores de las demás figuras integrantes de la pintura final, nos enfrentamos a lo siguiente: el «cuerpo negro» disimulado sustenta la tensión animada generada en el umbral de la soberanía y al servicio de su revivificación. Esta disimulación traza el desplazamiento metafísico de la carne misma que impregna la pintura de éxtasis y horror, delirio y exaltación.

Aproximarse al desplazamiento racializado de la carne en *La balsa* de Géricault exige atender a ese desplazamiento en y como el problema de la saturación visual. No se trata solo del tono oscuro de la pintura, sino de las condiciones que estructuran la aparición de lo que T. J. Crow denomina sus «pasajes oscuros» intencionalmente elaborados, los cuales intensifican, al mismo tiempo que tensan, su escala épica y amplifican lo que quizás sea su principal artificio: la «solidaridad humana no mediada» que supuestamente pone al descubierto. Este pasaje merece ser examinado con más detenimiento:

La consecuente unidad del grupo principal se extiende a la coherencia convincente de toda la composición, que formula su propia declaración sobre la primacía de la solidaridad humana no mediada. Al buscar intensificar los pasajes oscuros de los que emergen sus figuras tensas —haciendo que la luz en el horizonte resulte aun más salvífica—, mezcló demasiado betún negro en su medio. El resultado ha sido una opacidad creciente, carente de matices, y el agrietamiento generalizado de buena parte de la superficie semirruinosa de la obra. Sin duda, una gran pérdida; pero los capítulos anteriores contienen la lección fundamental de que una obra culminante y consumada en este periodo no necesita anunciarse como tal: puede, y casi siempre lo hace, asumir la apariencia de lo provisional o fragmentario.⁷³

Acercarse a la lectura de Crow implica interrogar la relación entre oscuridad y aparición. Para él, la oscuridad constituye el registro estético a través del cual el mundo se vuelve legible e ilegible al mismo tiempo. Y es precisamente allí, donde la oscuridad deriva en opacidad, que la pintura se enfrenta a sus propias limitaciones formales. Al correlacionar la opacidad con una falta de matiz visual, Crow atribuye la problemática erosión de la superficie de la obra y la degradación de su representación visual a un medio excesivamente ennegrecido. El betún negro que, según se dice, Géricault utilizó habría contaminado su medio pictórico y, según Crow, contribuido posteriormente al «agrietamiento» y a la «superficie semirruinosa» del cuadro. Pero lo que persiste en los márgenes de la descripción de Crow es la cuestión de la negritud como fuente indiscreta de una *contaminación* que, paradójicamente, carece de origen.

La negritud porta la contaminación que siempre ha estado contenida dentro de la pretensión de purificación, ya sea que esta purificación adopte las formas de la herencia, el destino o la soberanía. Pues, aunque podríamos sentirnos tentados a sugerir que el africano que señala de Géricault requería que los «pasajes oscuros» de su origen se hundieran en la opacidad, también es cierto que la opacidad ruinosa de esta figura opera, irónicamente, en su forma misma, dentro de las metafísicas que permiten su aparición. Esto se debe a que el «cuerpo» disimulado de esta figura es conjurado desde la nada, para la cual el origen solo puede ser un significante catacrésico. Como escribió Derrida: «Es como una ruina que no llega *después* de la obra, sino que permanece producida, *ya desde el origen*, por el advenimiento y la estructura de la obra. En el comienzo, en el origen, hubo ruina. Al origen llega la ruina; la ruina llega al origen, es lo que

73 Crow, *Restoration*, p. 184.

primero viene y acontece al origen, en el principio. Sin promesa de restauración».⁷⁴ La negritud que contamina la pintura de Géricault, esa negritud exorbitante respecto de un registro estético de la oscuridad que pretende constituir el origen y el término espacio-temporal de un mundo, amenaza con algo mucho más que una pintura arruinada: porta la fuerza desmesurada de la *ruina metafísica*. ¿Qué ocurre con un régimen estético que depende de un contaminante incontrolable para purificar su propio sistema de signos? ¿Qué ocurre con un orden corporal fundado en el desplazamiento expropiatorio de la carne y en la desgarradura (*rend[er]ing*) de «cuerpos» que encarnan tanto una corrupción no originaria como la corrupción del propio origen?

El tacto y la restauración del mundo

Hemos visto que *La balsa de la Medusa* de Géricault adquiere su significado estético dentro de las revisiones sociales del siglo XIX a través de la figura redentora del africano, cuya función salvífica se insinúa en el acto de señalar al barco de rescate a lo lejos: «Los europeos debajo de él extienden los brazos para sostener su precaria posición sobre el barril que se inclina, pero parecen al mismo tiempo estar intentando tocar a una figura sagrada».⁷⁵ Tal como la propia fraseología de Crow sugiere inadvertidamente, los medios que aseguran esta función estética del africano que señala —la figura que proporciona el vértice que reúne los cuerpos rotos de los «luchadores sin clase» y las «almas abandonadas» en una ascensión adecuada de la escala épica de la historia— dependen crucialmente de la imagen del tacto, entendido como aquello que certifica las aspiraciones redentoras de la pintura. El tacto no solo registra la legibilidad de una agencia histórica y una interioridad expresiva *a priori* para las figuras europeas del cuadro, sino que además parece cerrar y activar el circuito de significación de la obra, canalizando sus corrientes incontrolables hacia un momento de recuperación estética. En medio de esta composición, ocurre un juego de manos entre una forma de tacto que parecería basarse en el deseo mutuo y otra que debe leerse como nada menos que la culminación figurativa del violento acto de imponer las manos. Este deseo de ser subjetivamente rehecho a través de un tacto que actúa como sustituto y extensión de la subyugación negra y de sus medialidades asociadas está lejos de ser incidental, y exige una interrogación más profunda. De hecho, sostengo que son precisamente las (in)mediaciones del tacto, a la vez evidenciadas y oscurecidas por la figuración de Géricault y por las lecturas que de ella se derivan, las que trazan la distinción entre quienes reclaman un lugar dentro de la división corporal del mundo y su régimen estético, y aquellos que son expulsados de antemano, condenados a una anterioridad constitutiva en perpetuidad.

La balsa nos invita a confrontar significativamente el tacto, mostrando con claridad cómo las materialidades hápticas y texturizadas que impregnan la imaginación visual de la estética del siglo XIX están profundamente preocupadas por la construcción y la destrucción corporal del mundo. No hace falta decir que me veo impulsada a rebatir la interpretación de Crow sobre los brazos extendidos de los europeos atribulados de Géricault, quienes parecerían «estar extendiendo sus brazos para tocar a una figura sagrada», como si ese gesto implicara un tacto esencialmente benevolente y decididamente salvífico. Pues, como Hortense Spillers ha analizado con rigor, las dimensiones del tacto que podrían entenderse como «curativas, sanadoras,

⁷⁴ Derrida, *Memoirs of the Blind*, p. 65. Énfasis en el original.

⁷⁵ Crow, *Restoration*, p. 184.

eróticas o restaurativas» no pueden separarse de las múltiples «violaciones de los límites del yo en los sujetos esclavizados, a quienes ni siquiera se les reconocía el estatus de ego, es decir, de sujeto o subjetividad».76 En su visión, el tacto «define a la vez la característica personal y ontológica más aterradora de los regímenes de la esclavitud a lo largo de los siglos».77 En este caso, el hecho de que el africano que hace señales funcione como un contrapunto metonímico del negro caníbal, al que está irrevocablemente suturado, nos lleva directo al umbral que divide de manera incierta las valencias sentimentales y depredadoras del tacto, esa tierra de nadie donde mirar y devorar se vuelven indistinguibles. Marriott precisa esta escopofilia racial: «Incorporar, comer con los ojos; querer mirar, y mirar de nuevo, en nombre de apreciar y destruir, de amar y odiar».78 Las (in)mediaciones violentas del tacto a las que el cuerpo negro es sometido sin descanso, sobre todo en el momento de su supuesta integración estética, son precisamente aquello que corta el límite de la división corporal del mundo, aquello que establece un punto de apoyo para sus sujetos y consigna al negro al abismo.

Al poner en primer plano una estética en que la disolución del espejismo de la soberanía corporal en la anarquía del entrelazamiento corpóreo es finalmente contenida y recuperada mediante el desplazamiento metafísico de la carne racializada, *La balsa de la Medusa* revela la negritud como la negación constitutiva a través de la cual el mundo mismo se encarna como un quiasmo: el mundo se convierte en un cuerpo social donde la soberanía encarnada del Estado y la soberanía encarnada del individuo devienen prácticamente indistinguibles. En la reproducción de este orden corpóreo, el cuerpo negro puede ser tocado, pero no puede corresponder con aquella forma de tacto que registra la sensibilidad humana, que confiere subjetividad en y como una (inter)relación mutua. De hecho, el cuerpo negro debe ser sometido al tacto violento de la (in)mediación —una terrible inmediatez que convierte a la negritud en un medio para el uso y la administración del mundo—. Pues es este tacto el que mantiene a raya el terror del entrelazamiento. Es por el imperativo de preservar el carácter absoluto del límite que separa a quienes están dentro de aquellos que son forzados a situarse antes de la división corpórea del mundo, que la sola idea de que el cuerpo negro toque de vuelta solo puede ser reconocida como el peligro de ser mancillado o devorado, independientemente de si dicho peligro se articula en un registro fílico o fóbico. De hecho, la disimulación negrofóbica del negro caníbal puede leerse, paradójicamente, como un medio para sostener la fantasía del sujeto de ser el amo del tacto, aquel que permanece intocado. Es decir, mediante la proyección del negro caníbal como amenaza lasciva —una amenaza situada en el umbral entre el terror y el deseo—, el sujeto logra anclar de manera definitiva, contener nominalmente y, por tanto, evadir eficazmente aquello que resulta, verdaderamente y de modo irredimible, aterrador: el tacto del entrelazamiento, un tacto sin forma, un tacto que parecería devorar la forma misma desde dentro y desde fuera. El sujeto, autoproclamado amo del tacto, puede así sostener su pretensión de soberanía corporal sublimando el terror incontrolado del entrelazamiento a través de una proyección que difumina los polos libidinales de la negrofobia y la negrofilia. De este modo, el drama corpóreo de *La balsa de la Medusa* revela el deseo y el terror paradójicos de ser tocado, que yacen en el corazón de la gramática (auto)posesiva de la división corpórea del mundo, y la dependencia del desplazamiento expropiador de la carne negra para la resurrección y extensión del cuerpo (social) soberano.

76 Spillers, «To the Bone».

77 Spillers.

78 Marriott, *On Black Men*, p. 27.

Las (in)mediaciones del tacto

Las diferenciaciones racialmente generizadas en las violentas (in)mediaciones del tacto, aquellas que reproducen lo negro como el centro ausente de la división corpórea del mundo, se tipifican en otra imagen contemporánea, una que no suele asociarse con el apogeo del Romanticismo francés sino más bien con la «edad de oro de la caricatura»: el grabado coloreado a mano de Louis François Charon, *Les Curieux en extase, ou les cordons de souliers* (*Los curiosos en éxtasis, o Los cordones de los zapatos*; figura 7), realizado entre 1814 y 1815. Por supuesto, no se pueden comparar *Les Curieux en extase* y *La balsa de la Medusa* ni en términos de medio, género o especificidad formal, ni tampoco en cuanto a los repertorios de juicio estético que condicionan sus respectivas recepciones. Pero ambas están implicadas en la historia del Romanticismo, por más desigual que sea dicha implicación. Como escribe Ian Haywood en *Romanticism and Caricature*:

El hecho de que la originalidad de la caricatura provenga de su notoria inversión en los poderes transformadores de la imaginación evoca un paralelo con la estética romántica, aunque la relación entre ambas sea, característicamente, inestable. Ciertamente, es posible argumentar los méritos de la caricatura como una forma de arte romántica, tanto por su metodología visionaria y antiautoritaria, como por su enérgica explotación de los principales géneros artísticos del período (la pintura de historia, lo sublime, el retrato, la *conversation piece*). Sin embargo, estas influencias casi siempre se entremezclan con el *frisson* de motivos sensacionalistas tomados tanto de fuentes culturales tradicionales como nuevas. En la medida en que exhibe una aplicación distorsionante de la imaginación inspiradora, podemos considerar la caricatura como un Romanticismo renegado.⁷⁹

Aunque un análisis detallado excede el alcance de este estudio, es importante tener presente que los diversos repertorios del Romanticismo estuvieron profundamente, aunque de manera diferenciada, implicados en las disputas materiales y discursivas dentro, alrededor y en contra de los abolicionismos. Las iteraciones liberales de estos últimos sustentaron no solo la realización seriada de emancipaciones como «no-acontecimientos», sino también las expansiones imperialistas concurrentes y posteriores en África y Asia, así como la continua desposesión y el genocidio colonial en los territorios de asentamiento en las Américas.⁸⁰ No me interesa tanto determinar si las obras de Géricault y Charon pueden adscribirse a un linaje común dentro de la tradición formal y genéricamente expansiva del Romanticismo, ni cómo podrían figurar como contraste en un relato historicista sobre la política contemporánea de la esclavitud y el abolicionismo. Lo que me interesa es la manera en que la comparación entre ambas obras permite esclarecer un inconsciente estético del siglo XIX que había interiorizado por completo la constitución racial y de género de la división corpórea del mundo y sus órdenes disyuntivos del tacto. Es decir, me interesa cómo el «exceso imaginativo» y la «apertura carnavalesca de la sátira visual romántica... absorbieron y, al mismo tiempo, reprodujeron... los discursos hegemónicos y

79 Ian Haywood, *Romanticism and Caricature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), p. 6.

80 Hartman, *Scenes of Subjection*; sobre Romanticismo y abolicionismo, véase Debbie Lee, *Slavery and the Romantic Imagination* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2002); sobre la implicación del abolicionismo liberal en la «colonización, la esclavitud, el trabajo forzado y los comercios imperiales», véase Lowe, *The Intimacies of Four Continents*, p. 16.

contrahegemónicos predominantes» de la época.⁸¹ Resulta significativo, de hecho, que el género de la caricatura sea una de las principales fuentes de los encuentros contemporáneos con la vida póstuma de una figura cuya representación necrópsica constituye «el texto maestro sobre el cuerpo femenino negro».⁸² Como ha demostrado Marcus Wood, la sátira gráfica fue una de las formas más influyentes de representación visual de la esclavitud y el imperio en Inglaterra, y la figura del esclavo negro desempeñó un papel crucial en la mediación de las imaginaciones políticas populares, al ofrecer un medio para contrastar la supuesta benevolencia del imperio británico con la brutalidad y la imbecilidad de la esclavitud en el sur de Estados Unidos.⁸³



Figura 7. Louis François Charon, *Les Curieux en extase, ou les cordons de souliers*, c. 1814-15, aguafuerte pintado a mano, 222 mm x 295 mm. The British Museum. © The Trustees of the British Museum. Compartido con una licencia [Creative Commons Atribución no Comercial \(CC BY-NC-SA 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

81 Haywood, *Romanticism and Caricature*, p. 9.

82 Natasha Gordon-Chipembere, «Introduction: Claiming Sarah Baartman, a Legacy to Grasp», en Natasha Gordon-Chipembere (ed.), *Representation and Black Womanhood: The Legacy of Sarah Baartman* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011), pp. 1-14, 6. Énfasis añadido.

83 Marcus Wood, «The Deep South and English Print Satire 1750–1865», en Joseph P. Ward (ed.), *Britain and the American South: From Colonialism to Rock and Roll* (Jackson: University of Mississippi Press), pp. 107-40; Marcus Wood, *Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America, 1780–1865* (Manchester: Manchester University Press, 2000); Marcus Wood, *Radical Satire and Print Culture, 1790–1822* (Oxford: Clarendon Press, 1994). Cabe notar que, aunque Gran Bretaña había abolido nominalmente el comercio transatlántico de esclavos en 1807, continuó estando profundamente implicada en él hasta y después de la Ley de Abolición de la Esclavitud de 1833, la cual a su vez propició «una terrible convergencia entre la esclavitud estadounidense y la expansión imperial británica» durante las siguientes tres décadas. Zach Sell, *Trouble of the World: Slavery and Empire in the Age of Capital* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2021), p. 1.

Les Curieux en extase es solo una entre muchas imágenes satíricas que representan a Saartjie Baartman,⁸⁴ la llamada «Venus hotentote», una mujer khoikhoi (o al menos así se cree comúnmente) que fue tristemente esclavizada, vendida, llevada a Londres en 1810 y degradadamente exhibida ante públicos ingleses, irlandeses y franceses hasta su muerte, en París en 1815, cuando la fijación europea con su exotismo anatómico culminó en la disección y preservación de su cadáver por Georges Cuvier. En el siguiente capítulo abordo la terrible trascendencia de la historia singular, ejemplar y, sin embargo, absolutamente no excepcional de Baartman para una teoría de la vestibularidad y la dehiscencia racialmente generizadas de la negritud dentro y hacia el régimen racial de la estética y la división corporal del mundo. Por ahora, volvamos a las agudas observaciones y reflexiones críticas de T. Denean Sharpley-Whiting sobre *Les Curieux en extase* con el fin de destacar las coincidencias y distinciones en las operaciones de (des)generización racial en estas dos visualizaciones decimonónicas de las (in)mediaciones del tacto:

En *Les Curieux en extase*, en la que el caricaturista francés se burla de la fascinación británica por la Venus, Baartman aparece exhibida sobre un pedestal grabado con las palabras LA BELLE HOTTEN TOTE. Ella ha capturado la mirada de tres hombres, dos soldados británicos y un civil, así como de una mujer civil. También hay un perro en el dibujo, que representa la naturaleza animal y vulgar de los espectadores humanos —el proverbial «todos somos animales»— y participa en su propio tipo de voyeurismo al mirar bajo el kilt de uno de los ingleses. Un soldado, situado detrás de Baartman, extiende la mano como si fuera a tocarle las nalgas y exclama: «*Oh, godem, quel rosbif!*» («¡Oh, maldición, qué rosbif!»). El otro soldado, mirando directamente sus genitales, comenta: «*Ah, que la nature est drôle!*» («¡Ah, qué divertida es la naturaleza!»). El hombre civil, observando a través de unos lentes, declara: «*Quelle étrange beauté!*» («¡Qué extraña belleza!»), mientras que la mujer, agachada para amarrarse los cordones de los zapatos —de ahí el subtítulo de la caricatura— mira a través de las piernas de Baartman y dice: «*A quelque chose malheur est bon*» («De algunas desgracias puede salir algo bueno»). Sin embargo, la mujer no está mirando a la «Hotentote», sino a través de la abertura entre sus piernas y hacia arriba, bajo el kilt del soldado que se encuentra detrás de Baartman. Así, desde su ángulo, ve a través de la «desgracia» de Baartman —su apertura, o más precisamente, la abertura entre sus piernas— algo más placentero. El cuerpo de Baartman es inscrito desde diversas perspectivas. Se convierte, simultáneamente, en rosbif, una belleza extraña, una curiosidad divertida de la naturaleza, y también en borrada, invisible, cuando la espectadora femenina privilegia el pene. Y aunque estos puntos de vista parecen reflejar diferentes posiciones, las formas de ver al Otro como exótico, divertido, invisible y consumible —como si fuera un rosbif— revelan, en el fondo, una misma lógica de mirada.⁸⁵

En *Les Curieux en extase*, las imbricaciones constitutivas entre las economías raciales de la visualidad y del tacto resultan aun más evidentes que en *La balsa de la Medusa*, en parte, por supuesto, debido a la abierta sátira que la imagen hace de la fijación británica con el espectáculo degradante y lascivo que fueron las exhibiciones de Baartman. Como si parodiara su propia

84 Los estudiosos se refieren a Saartjie Baartman con diversas variantes ortográficas de su nombre de pila, Sara(h), y de su apellido, Ba(a)rtman(n). Para un análisis más detallado sobre la problemática de la nominación y la feminidad negra en relación con Baartman en particular, véase mi discusión en el capítulo siguiente.

85 T. Denean Sharpley-Whiting, *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French* (Durham: Duke University Press, 1999), p. 21.

función disimuladora, incluso el uso de tonos de piel uniformes en este grabado coloreado a mano pasa a formar parte del remate de una broma cruel, como si se burlara de la mera idea de que pudiera existir alguna comunalidad corporal entre el «cuerpo» de Baartman y los de sus espectadores. A diferencia de *La balsa de la Medusa* de Géricault, donde las valencias raciales del tacto se visualizan de manera inequívoca, tanto en la imposición de manos sobre el «cuerpo» salvífico del africano que hace señales como en el ineludible espectro del canibalismo, en *Les Curieux en extase* la temática del tacto es omnipresente, pero aparece curiosamente insatisfecha. «Un soldado, detrás de Baartman, extiende la mano como si fuera a tocarle las nalgas», el sitio anatómico por excelencia de las proyecciones libidinales a las que Baartman fue sometida, un gesto que parece quedar suspendido entre el apetito erótico obscuro y una contención abortada. Su exclamación —«¡Oh, maldición, qué rosbiñ!»— redobla esta insaciabilidad racial y de género, esta hambre implacable por la carne femenina negra.

Sin embargo, a diferencia de *La balsa de la Medusa*, aquí no hay pretexto de cuerpos diferenciales precariamente unidos bajo un «ideal abstracto de igualdad», ni simulacro alguno de una estética universalista de la desintegración. Pues mientras que *La balsa* de Géricault y *Les Curieux en extase* de Charon configuran la estética a través del desplazamiento expropiatorio de la carne negra, la figura redentora del africano que hace señales en la obra de Géricault está ostensiblemente situada como parte integral y valorizada dentro de la escena estética que él mismo ayuda a instituir. Incluso el espectro del canibalismo que sobrevuela la escena de Géricault puede presentarse nominalmente al espectador como la subsunción del fragmento corporal masculino negro dentro de una «tantalizante e inestable igualdad de partes». En contraste, *Les Curieux en extase* escenifica una situación marcada por una radical inconmensurabilidad de cuerpos, donde la cohesión representacional de la imagen depende de la expulsión de la figura de Baartman de toda iteración universalista o valorización estética de la corporalidad. Aquí, el apetito del soldado no proviene de una erótica igualadora, sino de un sadismo inequívoco. El ánimo libidinal de la escena, y la manera en que se articula sobre el «cuerpo» disimulado de Baartman, disuelve cualquier distinción posible entre la articulación del deseo y la imposición del terror y la degradación. La fantasía aquí ni siquiera puede entenderse formalmente como canibalística, pues su visualización también marca una distinción de especie, en la que lo femenino negro es relegado a la escena de la naturaleza y, siguiendo a Hortense Spillers, convertido en «el punto de paso principal entre el mundo humano y el no humano». («¡Ah, qué divertida es la naturaleza!»).⁸⁶ No obstante, al igual que el africano que hace señales en la obra de Géricault, representado en perspectiva como el punto culminante de la ascensión, Baartman está visualmente «inscrita desde diversas perspectivas». En efecto, el «cuerpo» negro disimulado se distingue siempre por la ubicuidad y acumulación de inscripciones fenomenológicas, en las que el registro de lo visual se vuelve inseparable de las operaciones del tacto.

Pero, ¿por qué sucede que, en *La balsa de la Medusa* de Géricault, la masculinidad negra se representa a través del cumplimiento visual del tacto racial (y está abiertamente cargada con la ansiedad europea de ser tocada a su vez —es decir, en la imago del canibal—), mientras que en *Les Curieux en extase*, la visualización del «texto maestro» figurativo del cuerpo femenino negro, y de la economía libidinal antinegra que requiere su «cuerpo» disimulado, deja el tacto inconcluso dentro del registro de la apariencia? Esta problemática se anticipa en una declaración de las cartas de Peter Abelard, uno de los más destacados filósofos y teólogos franceses de la

86 Spillers, *Black, White, and in Color*, p. 155.

Europa medieval, con la cual Sharpley-Whiting significativamente abre su libro: «Sucede que la piel de las mujeres negras, menos agradable a la vista, es más suave al tacto, y los placeres que se derivan de su amor son más deliciosos y encantadores». ⁸⁷ *Les Curieux en extase* reitera esta figuración en y a través del «cuerpo» disimulado de Baartman, representando lo femenino negro como visualmente obsceno (aunque hipnótico) y a la vez suave, dúctil, seductor en la singularidad de su «apertura» al tacto. Consideremos, sin embargo, la aparente discrepancia entre esta figuración anterior de la negritud y aquella que la historiadora cultural Constance Classen destaca como ejemplar de la taxonomía racial moderna europea de la sensorialidad:

Mientras que los cuerpos blancos... se decía que tenían pieles finas y olores suaves, los cuerpos negros se asociaban con pieles toscas y olores penetrantes. El autor de un tratado de mediados del siglo XIX sobre las diferencias raciales proclamaba: «De la piel de la raza puramente blanca se exhala un olor puro y agradable, mientras que de la del [africano]... se exhala una gran cantidad de este olor acre, ya que, por supuesto, se destila a través de un sistema tosco y de una carne no refinada, de grano grueso». ⁸⁸

¿Cómo es que la piel epidermalizada de la negritud se figura como «más suave al tacto» en el texto de Abélard y, en cambio, como «tosca» y «no refinada» en el tratado de J. L. Stewart de 1866? Aunque resultaría fácil atribuir esta oposición diametral al lapso histórico que separa la Alta Edad Media de la modernidad decimonónica, o al hecho de que el primer ejemplo se genera como femenino y el segundo como masculino, sostengo que ninguna de estas explicaciones sería suficiente. No solo Classen enfatiza la continuidad entre la Europa medieval y la modernidad en este punto, sino que tampoco ninguna de las descripciones de la negritud resultaría ajena al léxico racial que insinúa los contornos (y las excomuniones) de la dispensa actual de la división corpórea del mundo. Y aunque ciertamente podemos discernir un marcado género a lo largo de estos registros negrofílicos y negrofóbicos de disimulación, lo más significativo es, de hecho, su entrelazamiento constitutivo, en y a través del asunto del tacto. La lectura a través o en la conjunción de estos registros subraya que ninguna experiencia visual o táctil de la diferencia fenotípica emerge al margen de la fenomenología racial del tacto. El estatus óptico del tacto es, a su vez, un problema mucho más complejo de lo que su carga positivista podría sugerir. De hecho, sostengo que la metafísica antinegra que estructura el mundo moderno emerge, en no menor medida, como un medio para gestionar, contener y desplazar la materialidad ingobernable del tacto.

Pensando con y a través de la deconstrucción del tacto de Jean-Luc Nancy, Derrida escribe: «Quizá el tacto no sea un sentido, al menos no un sentido entre otros». ⁸⁹ En efecto, para Nancy, el tacto está lejos de ser «un sentido entre otros», o «el sentido del “tacto” como límite para el (los) sentido(s)». ⁹⁰ Para Nancy, «el sentido es el tacto» y «este tacto es el límite y el espaciamiento de la existencia». ⁹¹ Lo que me interesa aquí es que Nancy da la bienvenida a la decon-

87 Peter Abélard, *Les Lettres complètes*, quinta carta (Paris: Garnier frères, 1870 [c. 1119–1142]), pp. 89–90, citado en Sharpley-Whiting, *Black Venus*, p. 1; traducción de Sharpley-Whiting.

88 Constance Classen, «Introduction: The Transformation of Perception», en Constance Classen (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Age of Empire* (Londres: Bloomsbury Academic, 2014), p. 3.

89 Jacques Derrida, *On Touching—Jean-Luc Nancy*, trad. Christine Irizarry (Stanford: Stanford University Press, 2000), p. 139.

90 Nancy, *Corpus*, pp. 43–45.

91 Jean-Luc Nancy, *The Sense of the World*, trad. Jeffrey S. Librett (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997 [1993]), p. 63, énfasis en el original; Nancy, *Corpus*, p. 37.

trucción del tacto como tactilidad axiomatizada, como un componente discreto entre «los cinco sentidos», que se vincula a una inversión intransigente en el «espaciamento». Más aun, Nancy considera este espaciamento como la condición de posibilidad del tacto (y del cuerpo, y del lugar, y del mundo). En consecuencia, Nancy rechaza el tacto en o como inmediatez, pues «la inmediatez... fusionaría todos los sentidos y el "sentido". Tocar, para empezar, es... local, modal, fractal... Así los cuerpos de los amantes: no se entregan a la transubstanciación, se tocan entre sí, renuevan el espaciamento del otro para siempre, se desplazan, se dirigen (el uno al otro)».⁹²

De todos modos, sostendría que el pensamiento que queda clausurado por el compromiso filosófico de Nancy con el espaciamento es el tacto del enredo: el descenso háptico que irrumpe en el relevo de la fenomenología entre sujeto, cuerpo y mundo, dejando en ruinas la mera pretensión de individuación, por no decir de soberanía. Colapsando la distinción entre interior y exterior, y disolviendo el vínculo entre individuación y diferencia, la háptica, tal como la teorizo, constituye una formulación antefenomenológica: el tacto de una existencia como «diferencia sin separabilidad»,⁹³ que deshace toda codificación sensorial que sustenta la división corpórea del mundo. Y son los terrores y maravillas de este tacto a los que la negritud es simultáneamente expuesta y relegada; es este tacto que el negro debe mediar precisamente mediante la violencia de la (in)mediación. El negro está a la vez absolutamente expuesto a la inmediatez del enredo y concripto en la medialidad de su desplazamiento expropiativo por y para el sujeto y la ontología que este asume como propia.

Les Curieux en extase ejemplifica tanto las violentas (in)mediaciones del tacto como su negación. Esta última funciona para contener la separación categórica y la jerarquización de la visión y el tacto que es habitual dentro de los ocularcentrismos raciales de la modernidad. En efecto, como observa Classen, fue durante los primeros años del siglo XIX que este régimen sensorial se codificó de manera exhaustiva:

El tacto fue tipificado por los eruditos de la época como un modo de percepción burdo e incivilizado. En la escala sensorial de las «razas» creada por el naturalista Lorenz Oken, el «hombre-ojos» europeo «civilizado», que centraba su atención en el mundo visual, ocupaba la cima, mientras que el «hombre-piel» africano, que empleaba el tacto como su modalidad sensorial principal, se situaba en la base. Se decía que las sociedades que tocaban mucho no pensaban mucho y no merecían ser objeto de mucho pensamiento, salvo quizás por los antropólogos... [pues no habían] superado la vida «animal» del cuerpo.⁹⁴

Así, mientras *Les Curieux en extase* parodia a los ingleses precisamente por su fascinación erótica hacia Baartman —como figura paradigmática de la «apertura» disimulada del cuerpo negro femenino al tacto—, la obra no llega a visualizar la consumación física del contacto al que, se presume, invita el cuerpo «gratuito» de Baartman. En cambio, encontramos una concatenación de miradas cuyos matices eróticos se ven atemperados por el juicio estético que marca su entrega. Baartman, silenciosa y aparentemente desentendida, objeto visual de los juicios estéticos de sus espectadores ingleses, se convierte en el medio para salvar su lugar dentro de la división corpórea del mundo, aunque la parodia también sugiere que ella es la fuente de su inminente profanación.

92 Nancy, *Corpus*, pp. 87, 19.

93 Da Silva, «Difference without Separability».

94 Constance Classen, *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch* (Urbana: University of Illinois Press, 2012), p. xii.

Y, sin embargo, Baartman difícilmente queda intacta. Las miradas de los espectadores inscriben de manera conspicua el «cuerpo» disimulado de Baartman, como si el artista hubiera caricaturizado inconscientemente la epidermalización misma. De todos modos, Baartman debe ser representada como constitucionalmente incapaz de devolver el contacto, de perturbar las pretensiones de sus espectadores, y es justo por esta razón que la rapacidad de los espectadores debe permanecer nominalmente truncada. Porque, sin el baluarte del juicio estético —que sostiene la distinción entre una erótica de lo sensual y una erótica de la depravación—, su deseo de tocar a Baartman los acercaría peligrosamente a admitir que ellos mismos ya han sido tocados, ya contaminados.

Esta contradictoria e inestable economía libidinal del tacto y de la forma en que sus desplazamientos se vinculan a la visualidad ocularcéntrica como signo de una capacidad exclusiva para el juicio estético, es evidente incluso en la cruel sátira del nombre artístico que se le asignó: la «Venus Hottentot».⁹⁵ Además, este error en la denominación, que también constituye un (des)plazamiento frente a una taxonomía estética en la que ella queda por debajo incluso del peldaño más bajo de las formas imaginables, no es peculiar de Baartman sino, como nos enseña Spillers, general a la feminidad negra.⁹⁶ Por un lado, el término «Hottentot» es un etnónimo racista asignado por los holandeses a la sociedad khoikhoi (que significa «pueblo de pueblos»)⁹⁷ del suroeste africano, un pueblo pastoral que convivía con los San, a quienes los holandeses apodaron «Bushmen».⁹⁸ Hoy estos dos pueblos se designan generalmente con el etnónimo unitario Khoisan (anteriormente Koisan), una denominación racial biocéntrica acuñada por el antropólogo alemán Leonhard Schultze en su estudio biométrico de las sociedades «Bushmen» y «Hottentot» y más tarde popularizada por el antropólogo británico Isaac Schapera.⁹⁹ «Hottentot» era un epíteto supuestamente onomatopéyico, destinado a imitar «el balbuceo inarticulado, los chasquidos y el cacareo del gallinero: los sonidos emitidos por “bestias” y criaturas que eran medio simios».¹⁰⁰ Es, en otras palabras, una denominación antinegra que retoma no solo la bestialización del africano sino, además, la idea del europeo como la cúspide de un orden ocularcéntrico de los sentidos, en la medida en que «lo escópico alcanza una posición de valor en su instanciación suprema como escritura», para invocar el aporte de Lindon Barrett.¹⁰¹

95 Sin embargo, el «nombre de pila» de Baartman, como explico en el capítulo siguiente, no es menos implicado en la violencia racial y de género inherente a la nominación colonial.

96 Cf. Spillers, «Mama’s Baby, Papa’s Maybe». Abordo el problema de la nominación en relación con Baartman con mayor detalle en el capítulo siguiente.

97 Alan Barbard, *Hunters and Herders of Southern Africa: A Comparative Ethnography of Khoisan Peoples* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 7.

98 David Johnson señala que «la distinción entre los khoikhoi [los llamados Hottentots] y los San [los llamados Bushmen] siempre ha sido vaga, pero en los siglos XVII y XVIII los khoikhoi eran pastores, mientras que los San eran cazadores-recolectores». Johnson, «Representing the Cape “Hottentots”, from the French Enlightenment to Post-Apartheid South Africa», *Eighteenth-Century Studies* 40, n.º 4 (verano de 2007), pp. 525-52, 546n3. *Representing Bushmen: South Africa and the Origin of Language*, de Shane Moran (Rochester: University of Rochester Press, 2009), ofrece una crítica filosófica detallada sobre la instrumentalización de tales esquemas racial-etnográfico-filológicos hacia diversos *teloi* discursivos, tanto bajo regímenes coloniales como nominalmente poscoloniales.

99 Leonhard Schultze [Leonhard Schultze-Jena], *Aus Namaland und Kalahari* (Jena: Gustav Fischer, 1907), p. 211; Isaac Schapera, «A Preliminary Consideration of the Relationship between the Hottentots and the Bushmen», *South African Journal of Science*, n.º 23 (1926), pp. 833-66, ambos citados en Barbard, *Hunters and Herders of Southern Africa*, p. 7.

100 Adrian Koopman, «The Use of the Ethnonym “Hottentot” in the Birdnames “Hottentot Teal” and “Hottentot Button-quail”», *Ostrich* 92, n.º 1 (2021), pp. 151-55, 152. Ver pp. 151-52 para un repaso de las caracterizaciones racistas realizadas por los primeros colonos neerlandeses, que la cita en el texto del capítulo parafrasea.

101 Barrett, *Racial Blackness*, p. 216.

Por otro lado, la palabra «Venus», aunque por supuesto no deja de ser una designación despectiva, se utilizó no solo para ridiculizar la idea misma de que Baartman pudiera aspirar a la categoría estética de la belleza, sino también para remitir a las múltiples figuraciones de Venus. Como observa Sharpley-Whiting, Venus no solo era «la deidad romana de la belleza... [sino] también venerada como protectora de las prostitutas romanas».¹⁰² El comentario crítico de Lynda Nead en torno a la obra canónica de Kenneth Clark sobre el desnudo (a la cual volveremos) aclara además la manera en que los lectores modernos de Venus han dividido a menudo su figuración en una taxonomía estética jerarquizada:

[Clark] intenta mantener separados los dominios de lo sensual y lo espiritual dividiendo el desnudo femenino en tipos distintos: Venus (1) y Venus (2), o Venus Celestial y Venus Terrenal (Venus Vulgaris). Una vez más, Clark se apoya en la tradición clásica y sus posteriores derivados humanistas... Venus Celestial es hija de Urano y no tiene madre. Pertenece a una esfera totalmente inmaterial, pues carece de madre y de materia. Habita en la zona supercelestial más elevada del universo y la belleza que simboliza es divina. La otra Venus, Venus Terrenal, es hija de Júpiter y Juno. Ocupa un lugar más bajo y la belleza que simboliza es particular y realizable en el mundo corpóreo. Mientras que Venus Celestial representa una forma contemplativa de amor que asciende de lo visible y particular a lo inteligible y universal, Venus Terrenal representa una forma activa de amor que encuentra satisfacción en la esfera visual. Según la misma teoría, ningún valor puede asignarse al mero deseo, que desciende de la esfera de la visión a la del tacto.¹⁰³

Así, «Venus Hottentot» no es simplemente un epíteto racista, sino una denominación que realiza un complejo trabajo semiótico, demasiado fácilmente oscurecido por la presunta trivialidad de la sátira; es un nombre que reinscribe la vestibularidad de la feminidad negra en el régimen racial de la estética y la división corpórea del mundo. Baartman está por todas partes sujeta al régimen de la estética, de hecho es objeto de intensa fijación, pero se le niega valor estético, así como está por todas partes corporeizada pero se le obliga a marcar negativamente la entrada en la división corpórea del mundo. Muy por debajo de la pureza inmaterial de Venus Celestial, incluso por debajo de la corporeidad terrenal degradada de Venus Vulgaris, Baartman «desciende de la esfera de la visión a la del tacto».

En *Les Curieux en extase*, la figura de Baartman es forzosamente incorporada dentro de esta operación de desplazamiento expropiativo, posicionada como el medio de su propia disimulación. Esta medialidad negra resulta quizás más evidente desde la perspectiva de la mujer inglesa, cuyo gesto otorga de manera significativa el nombre a la obra. No importa si la «desgracia» a través de la cual la mujer inglesa se permite mirar se entiende como las circunstancias degradadas de Baartman o su constitución degradada (para la mujer inglesa, sin duda son una misma cosa). Baartman se convierte en el medio para la representación satírica de los repertorios de parentesco blancos; se torna un prisma a través del cual se puede discernir la refracción aparatosa de una economía racial-sexual de la cual está excluida pero para la cual constituye la interdicción constitutiva.

102 Sharpley-Whiting, *Black Venus*, p. 7.

103 Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality* (Londres: Routledge, 1992), p. 19.

La escena de la disimulación de Baartman no puede escapar de la volatilidad inherente a sus ambiciones estéticas, pues debe ser simultáneamente representada como la «esencia degradada» del tacto y excluida de cualquier capacidad agencial dentro de la fenomenología del tacto que ella media en la inmediatez de su «apertura». El tacto del enredo que se le obliga a soportar debe ser simultáneamente canalizado y contenido, espectacularizado y negado. Esta lógica insostenible opera en cada instancia de la afirmación prominente de Spillers de que «el cuerpo cautivo se traduce en un potencial para el pornotropismo y encarna una impotencia física absoluta que se desliza hacia una "impotencia" más general».¹⁰⁴ De hecho, la analítica del pornotropismo nos dirige tanto al medio de (intra)intercambio de estas economías de visualidad y tacto como a una ruptura dentro de las operaciones fenomenológicas que, se presume, estructuran la experiencia de estas economías. El pornotropismo, como sugiere Alexander Weheliye, escenifica «la simultánea sexualización y brutalización de la esclava (femenina), sin embargo —y esto marca su complejidad— no está claro si la desviación se dirige hacia la violencia o hacia la sexualidad».¹⁰⁵

La pornotropía acentúa así no solo la anterioridad de la (anti)negritud frente a la «sexualidad moderna como tal»,¹⁰⁶ como señala perspicazmente Weheliye, sino también la inextricable vinculación de la *violencia de la disimulación* con la *violencia de la violación de la carne*, subrayando una forma de tacto que atraviesa los supuestamente discretos registros de visualidad y tactilidad, aunque no en el sentido recíproco que con demasiada frecuencia se romantiza en la fenomenología. Pues, en la medida en que partimos desde el punto de vista de Baartman y su «cuerpo» disimulado, existe una disyunción evidente en los relevos fenomenológicos de ver y tocar elaborados célebremente por Merleau-Ponty, según Judith Butler: «los actos de ver y ser visto, de tocar y ser tocado, se retraen unos sobre otros, se implican mutuamente, se relacionan quiasmáticamente entre sí».¹⁰⁷ La figuración de Baartman marca el centro ausente del quiasmo de Merleau-Ponty, prohibida de reciprocidad, abierta de manera infinita a las inmediaciones del tacto precisamente para que el tacto del enredo pueda ser mediado para el sujeto fenomenológico.

Si bien la ubicación conspicua de Baartman en el centro de *Les Curieux en extase* podría hacernos creer que esta imagen la posiciona como sujeto de su encuadre, en realidad la visualización de su presencia es poco más que una finta fenomenológica. Si se puede decir que la imagen representa la división corporal del mundo o, al menos, los dramas de género en los estratos superiores de este orden, entonces la inclusión disimulativa de Baartman dentro de su campo señala una figuración anteestética, el requisito inadmisibles de todo cuerpo. Como una entre innumerables disimulaciones del «cuerpo» de Baartman que saturaron los imaginarios europeos del siglo XIX, *Les Curieux en extase* revela no solo la representación violenta del tacto, sino además las (in)mediaciones del tacto como representación y desgarradura: del cuerpo a la carne, de la medida a la irreductibilidad, de la apariencia a la existencia sin ser. Anna Arabindan-Kesson observa con acierto que «el cuerpo femenino negro... entra en el campo visual como un sitio de producción».¹⁰⁸ Aquí queda claro que el «cuerpo» exhibido de Baartman, atravesado y desplegado por el juego de las miradas, (re)produce en realidad el campo visual a través de la sujeción a la (in)

104 Spillers, «Mama's Baby, Papa's Maybe», p. 206.

105 Weheliye, *Habeas Viscus*, p. 90.

106 Weheliye, p. 108.

107 Judith Butler, *Senses of the Subject* (Nueva York: Fordham University Press, 2015), p. 51.

108 Anna Arabindan-Kesson, *Black Bodies, White Gold: Art, Cotton, and Commerce in the Atlantic World* (Durham: Duke University Press, 2021), p. 23.

mediación del tacto. Las innumerables inscripciones y conscripciones de su «cuerpo» disimulado se convierten en el medio para asegurar negativamente la división corporal del mundo, junto con la partición dualista y jerárquica del mundo del sentido y del sentido del mundo que dicha división requiere (por ejemplo, visión sobre tacto, humano sobre animal, inmaterial sobre material, inorgánico sobre orgánico, etc.). Además, Baartman «se convierte, a la vez», no solo en «carne asada, belleza extraña, un fenómeno natural divertido y borrada, invisible», sino, más concretamente, en un medio estético para gestionar y contener las volatilidades que son necesariamente inherentes a este orden sensorial catastrófico, para absorber y reconfigurar los desplazamientos materiales y psíquicos que exige la división corporal del mundo. Tanto insignificante como ejemplar de la violencia medial que por lo general estructura las cargas (re)productivas singulares de la feminidad negra, Baartman apunta a las laberínticas brutalidades inherentes a ser hecha aparecer ante el mundo antinegro, a la vez vestibular a este mundo (su umbral metafísico y límite abismal) y siempre ya sujeta a sus innumerables depredaciones (estéticas).


En el capítulo siguiente de *Anteaesthetics*, profundizo en la manera en que Baartman —como instancia paradigmática de la anterioridad femenina negra— fue instrumentalizada despiadadamente al servicio de una serie de transformaciones estéticas, epistémicas y biopolíticas durante el siglo XIX. Tomando como punto de partida y retorno la instalación multimedia de Mickalene Thomas *Me As Muse* (2016), veremos que la huella de Baartman se manifiesta en todas partes y en ninguna dentro de la modernidad estética (en ninguna parte salvo en y como dehiscencia), y no menos donde resulta más indeseada: frente a una de las formas artísticas más canónicamente consolidadas de la modernidad, el desnudo femenino. Antes de abordar la vestibularidad de Baartman frente a las innovaciones estéticas del siglo XIX, es preciso detenerse en las trampas hermenéuticas que parecen afectar incluso los enfoques críticos sobre la corporeidad, la persona estética y la generización racial de la negritud, a fin de destacar la distinción crucial entre una existencia hecha para presentarse ante la división corporal del mundo y los sujetos diversos que insinúan su «corporeidad» dentro de dicha división. Preguntarse cómo leer el «cuerpo» disimulado de Baartman o cómo atender a su carne violada de manera que aspire a algo más que la simple reiteración de la violencia a la que ha sido sometida (aunque la reiteración de esa violencia sea inevitable) equivale también a interrogar la vida reproductiva de la *aesthesis* que la feminidad negra siempre porta. Desde el terrible corte entre existencia y no-ser, desde la carne negra (femenina) incesantemente contorsionada y desgarrada, esta *aesthesis* marca lo inasimilable del régimen estético de la modernidad, que no puede reclamar ni una mitología de origen ni la promesa de un futuro redentor. Y en este abandono irredimible, en esta exorbitancia irreductible, la *aesthesis* negra extiende también la posibilidad de la ruina total del mundo, capaz de trazar su horizonte a partir de un mar de cuerpos, de un océano de carne desmembrada. **post(s)**

RADAR

Un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales

DERECHOS NO HUMANOS, UNA REVISIÓN 15 AÑOS DESPUES

Paulo Tavares

Paulo Tavares , profesor en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Brasilia. Autor de *La naturaleza política de la selva* (Caja Negra, 2024). Correo electrónico: pt@paulotavares.net

• Ph. D. Research Architecture, Goldsmiths, University of London.

Resumen

Han pasado más de quince años desde la inclusión de los Derechos de la Naturaleza en los marcos constitucionales latinoamericanos de Ecuador (2008) y Bolivia (2010). Desde entonces, los derechos de los más-que-humanos se han consolidado como una herramienta jurídico-política dentro de una creciente jurisdicción universal de la Madre Tierra. Sin embargo, estos avances conviven con una intensificación de las crisis climáticas y la expansión agresiva de las fronteras extractivas sobre territorios indígenas y ecosistemas frágiles. Este texto reúne fragmentos del proyecto *Derechos no humanos*, una serie de conversaciones realizadas en Ecuador en 2012 con actores clave en la constitucionalización de los derechos de la naturaleza. Estos diálogos reflexionan sobre los fundamentos políticos, cosmológicos y legales del movimiento, y dan testimonio de un momento que hoy puede parecer utópico, pero cuya memoria es crucial preservar para seguir imaginando un futuro más justo y menos violento.

Palabras clave

seres no humanos, derechos de la naturaleza, constituciones, constitucionalismo universal, jurisprudencia

Non-Human Rights: A Review Fifteen Years Later

Abstract

More than fifteen years have passed since the inclusion of the Rights of Nature in the Latin American constitutional frameworks of Ecuador (2008) and Bolivia (2010). Since then, the rights of more-than-human beings have become consolidated as a legal-political tool within a growing universal jurisdiction of Mother Earth. However, these advances coexist with an intensification of climate crises and the aggressive expansion of extractive frontiers into Indigenous territories and fragile ecosystems. This text brings together fragments from the *Non-Human Rights* project, a series of conversations held in Ecuador in 2012 with key figures involved in the constitutionalization of the Rights of Nature. These dialogues reflect on the political, cosmological, and legal foundations of the movement, and bear witness to a moment that may seem utopian today, but whose memory is crucial to preserve in order to continue imagining a more just and less violent future.

Keywords

non-human beings, rights of nature, constitutions, universal constitutionalism, jurisprudence

Fecha de envío: 01/06/2025

Fecha de aceptación: 01/08/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.4010>

Cómo citar: Tavares, P. (2025). Derechos no humanos, una revisión 15 años después. En *post(s)*, volumen 12 (pp. 150-169). USFQ PRESS.



Han pasado un poco más de quince años desde la inclusión de los derechos de la naturaleza —los derechos de la Pachamama— en el nuevo constitucionalismo latinoamericano de Ecuador (2008) y Bolivia (2010), y los derechos de los más-que-humanos se han consolidado como un instrumento jurídico-político en la jurisdicción universal de la Madre Tierra. En distintas partes del mundo, impulsados por las luchas históricas de los activismos indígenas por la tierra, elementos naturales como montañas, ríos y bosques han sido reconocidos como sujetos de derecho. Existen casos emblemáticos que pueden mencionarse, [como el del río Magpie en Canadá](#), un sitio sagrado para el pueblo Innu de Ekuanitshit, al que se le otorgó personalidad jurídica en 2011. En Colombia, [una sentencia de 2016 reconoció al río Atrato como entidad legal](#), estableciendo jurisprudencia para [otros casos de reconocimiento de derechos de la naturaleza](#), incluyendo potencialmente a [todo el ecosistema del río Amazonas](#). En 2025, como parte de un acuerdo más amplio de reparación con el pueblo maorí de Taranaki, Nueva Zelanda otorgó [personalidad jurídica al monte Taranaki](#). Desde tribunales locales hasta cortes constitucionales nacionales, [las leyes sobre los derechos de la naturaleza se han aplicado de diversas maneras alrededor del mundo](#) (incluyendo, al menos, a Ecuador, Bolivia, Uganda, Estados Unidos, Nueva Zelanda, Brasil, Canadá, México, Irlanda del Norte, Irlanda, Panamá, India, Colombia y España).

En la formación de este «constitucionalismo universal» sobre los derechos de la naturaleza, es notable la manera en que otorgar personalidad jurídica por parte de los tribunales a animales y plantas, ríos, bosques, montañas, cascadas y otros seres no humanos se inscribe dentro de demandas más amplias de reparación por la violencia y el despojo del colonialismo, principalmente a través del rol político protagónico del activismo y la política indígena en el contexto de la actual crisis climática (también en términos epistemológicos). Tal es el caso del acuerdo histórico entre el pueblo maorí de Taranaki y el Estado neozelandés, en el cual el reconocimiento del Taranaki Maunga como persona jurídica formó parte de la compensación por las injusticias y confiscaciones territoriales cometidas durante la colonización. Al igual que en las constituciones de Ecuador y Bolivia, la ley allí incorpora visiones cosmológicas indígenas, en este caso maoríes, sobre los elementos naturales, reconociendo a las montañas como seres vivos y ancestros. «Hoy, Taranaki, nuestro maunga tupuna (montaña ancestral)» —[dijo Debbie Ngarewa-Packer, una de las activistas maoríes en la ocasión](#)— «queda liberada de sus cadenas, de las cadenas de la injusticia». Desde esta perspectiva, los derechos de la naturaleza aparecen como una herramienta en una lucha decolonial que es a la vez jurídica y epistémica, histórica y material, con impactos directos en las políticas de acceso a la tierra y en la justicia ambiental.

De forma paralela, hemos sido testigos no solo de un aumento en la frecuencia de eventos climáticos extremos y desastres ecológicos a nivel global, sino también de un crecimiento sostenido en las inversiones (financieras y tecnológicas) dirigidas a expandir las industrias extractivas para explotar y minar las últimas reservas naturales de la superficie terrestre y las profundidades geológicas. Además de la invasión violenta de territorios indígenas forestales —[como en el caso de la Tierra Yanomami en la Amazonía](#)—, una nueva fiebre global por los recursos, impulsada por discursos negacionistas del cambio climático, está empujando a las industrias extractivas hacia territorios previamente inaccesibles, como las zonas de deshielo glaciar y la [minería en aguas profundas](#).

A quince años del nuevo constitucionalismo latinoamericano sobre los Derechos de la Madre Tierra, la configuración de un movimiento por una «jurisprudencia de la Tierra» no

implica que la política global haya comenzado a responder de manera más efectiva a la amenaza existencial de la crisis ecológica planetaria. Por el contrario, evidencia cómo, frente a nuevas formas de violencia extractiva y a la aceleración del cambio climático, los movimientos sociales y las coaliciones de defensa cívica han desarrollado nuevas estrategias para enfrentar el neocolonialismo de los extractivismos de frontera, arraigando las luchas globales en demandas locales que hablan en nombre de un universalismo radical que cruza las divisiones entre humanos y no humanos.

Lo que sigue es una recopilación de fragmentos del proyecto *Derechos no humanos*, una serie de conversaciones realizadas en 2012 en Ecuador con actores y pensadores protagonistas del movimiento que condujo a la implementación de los Derechos de la Naturaleza en la Constitución de 2008. En un ensamblaje de diálogos, estos fragmentos profundizan en las cuestiones políticas y cosmológicas que sustentan el surgimiento de la ley sobre los derechos de la naturaleza, anclando el nacimiento del movimiento hacia una «jurisprudencia de la Tierra» en el contexto situado, territorial e histórico del proceso de descolonización que emergió en Ecuador en ese momento, cuando el «constitucionalismo ciudadano» amplió el ámbito de los derechos para incluir a otros seres más allá del humano dentro del espacio político de la polis. Mirando en retrospectiva, y considerando la condición contemporánea de expansión extractivista y erosión de los derechos humanos, estos diálogos dan testimonio de un momento que podría parecer utópico, pero cuya memoria necesitamos preservar para seguir imaginando un futuro distinto, más justo y menos violento, tanto para nuestras comunidades humanas como para la Pachamama.

Derechos no humanos¹

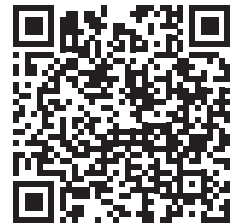
Concebimos el derecho como basado en un sujeto jurídico, cuya definición se ha ampliado progresivamente. En el pasado, no cualquiera podía alcanzar este estatus: la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano otorgó a todo hombre la posibilidad de convertirse en sujeto de derecho. Con ello, el contrato social se completó, pero se cerró sobre sí mismo, dejando al mundo al margen, reducido a una inmensa colección de cosas convertidas en objetos pasivos susceptibles de apropiación. La razón humana alcanzó la mayoría de edad; la naturaleza exterior quedó en condición de menor. El sujeto del conocimiento y la acción disfruta de todos los derechos, mientras que sus objetos no poseen ninguno. Aún no han adquirido ninguna dignidad jurídica. Por ello, desde entonces, la ciencia ha tenido todas las leyes de su lado. Así, condenamos necesariamente las cosas del mundo a su destrucción: dominadas y poseídas desde el punto de vista epistemológico, y menores ante la ley.

Michel Serres, *El contrato natural*

En 1990, año en que se destruyó físicamente el Muro de Berlín, el filósofo Michel Serres publicó *El contrato natural*, un libro en que narra la aparición de un mundo radicalmente nuevo y desconocido. Mientras la lógica bipolar que había regido el planeta durante la Guerra Fría

¹ Esta sección es una traducción realizada por Anamaría Garzón Mantilla. La versión original en inglés es parte de la antología *The Forest and The School: Where to Sit at the Dinner Table?*, editada por Pedro Neves Marques y publicada por Archive Books y Akademie der Kunst der Welt-Köln, 2015.

se desvanecía, surgía un nuevo orden global de poder. Sin embargo, para Serres (1995, pp. 16, 18), las transformaciones más significativas de aquel momento no eran tanto geopolíticas como geológicas. Ese mundo venidero sería completamente distinto debido a que la humanidad se había convertido en una «fuerza geológica» capaz de moldear la historia futura de la Tierra: «De ahora en adelante habrá lagos de humanidad, actores físicos en los sistemas físicos de la Tierra», describía Serres, «enormes y densas placas tectónicas humanas». Estas imágenes no eran metáforas. La interferencia antropogénica en las dinámicas ecológicas globales había adquirido tal magnitud que, colectivamente, comenzamos a comportarnos como los mares. Así como los vientos soplan y modifican el clima, la humanidad había asumido el poder de alterar el sistema climático global.



Video. *Derechos no humanos*, Paulo Tavares (2012)

Figura 1. Fotograma de «Chapter One: Emancipation» de *Derechos no humanos* de Paulo Tavares.

Dado el carácter intrínsecamente violento y el potencial destructivo que implica tal poder, Serres sostenía que era necesario imaginar nuevas formas en que las sociedades modernas pudieran conceptualizar el «mundo-objeto». Las transformaciones requeridas eran, al mismo tiempo, filosóficas y jurídicas, epistémicas y políticas. La naturaleza ya no debía ser entendida como un objeto inerte disponible para una apropiación ilimitada, sino como un sujeto que participa en una forma de «contrato social» que incluya todas aquellas entidades que hemos dejado fuera de nuestras definiciones de sociedad. Así como la historia ha equiparado a los humanos con fuerzas naturales, Serres argumenta, a la inversa, que la naturaleza debería ser dotada de derechos similares a los conquistados por la humanidad a lo largo del tiempo.

Michel Serres comienza su análisis con *Duelo a garrotazos*, una pintura de Francisco de Goya realizada entre 1820 y 1823. En la imagen, dos figuras colosales aparecen en medio de un paisaje abierto, enzarzadas en un «duelo a garrotazos». Mientras se atacan, están hundidos hasta las rodillas en un pantano de fango, en el que se siguen sumergiendo. Serres toma esta imagen como una alegoría para desarrollar su crítica sobre la relación entre los humanos y su entorno: la lucha simboliza la guerra y, por extensión, el contrato social. Mientras la guerra o la política se dirime, los combatientes parecen ajenos a su entorno. Sin embargo, están completamente sujetos a él, y el lodo terminará por devorarlos, llevándolos al borde de una muerte colectiva, sin importar quién resulte vencedor o vencido.



Figura 2. Fotograma de *Duelo a garrotazos*, Francisco de Goya (1820 - 1823), incluida en el video de la entrevista con el filósofo Michel Serres, *Derechos no humanos* de Paulo Tavares.

Junto con la imagen de Goya, el prefacio del libro de Serres bien podría haber estado ilustrado por dos desastres ambientales paradigmáticos de finales de la década de 1980. En el bloque comunista, el accidente en la central nuclear de Chernóbil en 1986, que, como señaló el propio Mijaíl Gorbachov, «fue quizás la verdadera causa del colapso de la Unión Soviética cinco años después». En el lado capitalista del mapa, el derrame de petróleo del Exxon Valdez en 1989 —el mayor desastre petrolero en la historia de Estados Unidos antes del derrame de BP en el Golfo de México en 2010—, cuyos efectos catastróficos sobre las costas vírgenes de Alaska se convirtieron en un evento de gran cobertura mediática y resultaron fundamentales en la cristalización de una sensibilidad pública en torno a la emergencia de la crisis ambiental.

Si la globalización se ha convertido cada vez más en una realidad objetiva y la humanidad en una conciencia subjetiva, no es solo porque nuestros sistemas nerviosos hayan sido extendidos electrónicamente hasta alcanzar un «abrazo global», como escribió Marshall McLuhan en 1964, sino también, y quizás aun más importante,, debido a las posibles consecuencias de lo que el ecologista Wolfgang Sachs ha llamado una «internacionalización accidental masiva». La emergente «naturaleza global» y su contraparte subjetiva, la «humanidad», fueron dos resultados entrelazados de un futuro distópico: el potencial de un desastre total y la consecuente imposibilidad de la vida humana en el planeta nos une nos une objetiva y subjetivamente de manera forzada: moralmente, como una comunidad transnacional que asume la responsabilidad de preservar la vida en el planeta; físicamente, como una especie que habita una misma tierra de la cual depende su existencia.

Más que el desenlace natural del progreso y la acumulación material iniciados con la modernidad/colonialidad, la «globalización» denota una configuración espacial completamente nueva que, si bien surgió de la anterior, la interpela de manera crítica. En los términos de Serres, la «naturaleza global» es, ante todo, un nuevo terreno epistémico donde las divisiones entre humanidad y medio ambiente, cultura y naturaleza, lo antropológico y lo geológico se han desdibujado. Estos desplazamientos espaciales no fueron solo tecnológicos, sino también relacionales, y por ello exigían una nueva geopolítica; una que, en última instancia, reclamaba el establecimiento de una nueva Constitución —como escribe Serres, un nuevo contrato social— en la cual la naturaleza se sitúe en un plano común con los humanos y asuma el estatus de sujeto con derechos.

Si trazamos un paralelo con la crítica seminal de la modernidad formulada por Bruno Latour en *Nunca fuimos modernos* —libro publicado apenas un año después del de Serres— podríamos decir que el «contrato natural» es un mecanismo que interrumpe el régimen de fronteras que



Figuras 3 y 4. Instalación de video *Non-Human Rights*, 2012.



estructura lo que Latour denominó la Constitución moderna. Esta «ley fundacional» se instituye al dividir la realidad en dos grandes polos separados: el mundo de los objetos y el mundo de los sujetos, naturaleza y cultura, realizando un corte decisivo que se despliega en una serie de otros dualismos con los que enmarcamos el mundo (cuerpo y mente, instinto y razón, físico y social, hecho y valor, realidad e ideología, etc.).

Las historias coloniales y poscoloniales del proceso mediante el cual la ley constitucional de la modernidad se convirtió en hegemónica a escala global han sido criticadas principalmente en relación con su violencia estructural y cultural. Es decir, la difusión de la modernización ha estado guiada en gran medida por la intención destructiva de modelar y homogeneizar otras formaciones culturales bajo paradigmas de civilización occidentalocéntricos. *El contrato natural* de Michel Serres, al igual que las entrevistas que presento a continuación, pueden permitirnos enmarcar ese proceso desde una perspectiva diferente pero complementaria, según la cual no solo es políticamente relevante la cuestión de la hegemonía cultural, sino también la imposición de una «naturaleza hegemónica», una que no tolera otros términos más allá de los de objeto y propiedad. Mientras la Constitución moderna ha mostrado una creciente tolerancia con respecto al polo cultural —al punto de que el multiculturalismo se ha convertido en un elemento central de la gobernanza neoliberal—, se ha mantenido firmemente anclada en la perpetuación del «mononaturalismo».

Non-Human Rights, un proyecto de investigación concebido originalmente como una instalación de video para la exposición *Animism* en la Haus der Kulturen der Welt en Berlín (2012), parte de la intuición de que los conflictos políticos más acuciantes de la actualidad están directa o indirectamente relacionados con la conservación o transformación de lo que podría describirse como uno de los más poderosos aparatos ideológicos producidos por la modernidad/colonialidad: la propia idea de naturaleza. Quizás en ningún lugar como en Ecuador se han demarcado con tanta claridad las líneas de este conflicto. En 2008, tras diez años de sucesivas convulsiones políticas, Ecuador aprobó una nueva Constitución en que la naturaleza, al igual que los seres humanos, fue incluida como sujeto de derecho. La concepción «animista» de este texto legal, que otorga derechos fundamentales a elementos como rocas, montañas, deltas fluviales y mares, introduce un giro epistémico radical que desafía las rígidas fronteras entre el mundo de los objetos y el de los sujetos, entre lo natural y lo social, proyectando así un nuevo universalismo entre humanos y no humanos.

Cinco años después de la implementación de esta nueva ley constitucional, la situación en Ecuador ha cambiado drásticamente. El gobierno en funciones ha promovido de manera implacable una agresiva política neoextractivista, legitimada por antiguas ideologías del desarrollo, abriendo vastas extensiones de la Amazonía a la explotación petrolera y minera a gran escala, a expensas de los derechos colectivos de los pueblos indígenas y los derechos de la naturaleza. En este contexto, el discurso sobre los «derechos de los no humanos» ha dejado de ser un concepto jurídico abstracto para convertirse en una herramienta efectiva de movilización política, trasladándose de los tribunales a las calles de Quito.

Hoy, un momento en que los geólogos hablan del «Antropoceno» —una nueva era geológica definida por el papel central de la humanidad en la configuración de los procesos naturales globales—, considero crucial volver a las reflexiones filosóficas y éticas que Michel Serres introdujo en *El contrato natural*. Mientras presenciamos una nueva ola expansionista promovida por el capital corporativo para saquear los últimos rincones del planeta, a pesar de los sombríos pronósticos del caos climático, creo que es igualmente importante aprender

de los fundamentos históricos que llevaron a la institución de los Derechos de la Naturaleza en Ecuador. Tal vez no sea una simple coincidencia que las raíces políticas de esta ley constitucional surgieran precisamente en el momento en que Serres escribía *El contrato natural*, en el año 1990, cuando un levantamiento indígena sin precedentes transformó radicalmente la política nacional ecuatoriana. La tarea de redactar este nuevo contrato natural-social, dice Serres, fue, ante todo, una cuestión de recuperar las memorias profundas de una cosmopolítica ancestral. Cito a Serres:

Hemos perdido el mundo. Hemos transformado las cosas en fetiches o mercancías, en meros objetos de nuestras estrategias y de nuestras filosofías a-cósmicas. Es como si los poderes contemporáneos hubieran erradicado la memoria a largo plazo, las tradiciones milenarias, la experiencia acumulada por culturas que han desaparecido o que estos mismos poderes están destruyendo.

Ante nosotros se presenta una pregunta angustiante, cuyo componente principal es el tiempo, especialmente un tiempo de larga duración, que se extiende aún más cuando el sistema se considera en su totalidad. La mezcla de las aguas de los océanos requiere un ciclo estimado en cinco mil años. Si existe una contaminación material, tecnológica e industrial, que expone el clima a riesgos previsibles, también existe una segunda contaminación, invisible, que pone en peligro el tiempo: una contaminación cultural que hemos infligido a los pensamientos de largo aliento, aquellos que han sido los guardianes de la Tierra, de la humanidad y de las cosas mismas.

Si no luchamos contra esta segunda contaminación, perderemos la batalla contra la primera. En memoria de aquellos que han guardado silencio para siempre, concedamos entonces la palabra a los hombres del tiempo profundo. Escuchémoslos por un momento, antes de trazar el retrato del nuevo líder político.

—Diciembre de 2012.

Alberto Acosta. Socialismo biocéntrico

Fragmentos de una entrevista con Alberto Acosta, economista, escritor, político y expresidente de la Asamblea Constituyente de Montecristi, Ecuador. Quito, febrero de 2012.

Los derechos de la naturaleza deben entenderse dentro de un proceso histórico más amplio de emancipación de la humanidad, un proceso de expansión permanente de derechos. Recordemos que los pueblos indígenas no tenían derechos. Al inicio de la conquista, ni siquiera se les reconocía alma; se creía que eran una extensión del mundo animal. Los esclavos no tenían derechos, las mujeres no tenían derechos, los niños no tenían derechos. Y estos derechos fueron conquistados gradualmente, enfrentando una gran resistencia en cada etapa.

Hoy en día, algunas personas cuestionan cómo es posible que la naturaleza tenga derechos. Pero esas mismas voces, con las mismas lógicas y discursos, se opusieron en su momento a los derechos de los esclavos y de las mujeres. Es fundamental comprender que estos procesos son parte de la emancipación y la expansión de derechos. En términos estrictos, los derechos de la naturaleza garantizan un derecho fundamental para el ser humano: el derecho a existir. Si no garantizamos los derechos de la naturaleza, el planeta podría volverse inhabitable para

la humanidad. Al proteger los derechos de la naturaleza, estamos asegurando el derecho a la existencia del ser humano, pues este es parte de la naturaleza. Somos todos diferentes, pero precisamente porque compartimos la existencia, tenemos los mismos derechos.

El origen inmediato de la actual Constitución ecuatoriana se remonta a una demanda del movimiento indígena en 1990. Es en ese momento cuando el movimiento indígena irrumpió en la política nacional y abre una nueva era, proclamando: «Estamos presentes en la vida de este país... hasta ahora hemos sido permanentemente marginados, tratados como objetos dentro de la esfera política nacional, pero somos sujetos y exigimos un nuevo pacto nacional, una Constitución que reformule estas cuestiones». La actual Constitución tiene su origen en esa demanda.



Figura 5. Fotograma de «Chapter One: Emancipation» de *Derechos no humanos*, Paulo Tavares, 2012.

Paralelamente, las preocupaciones ambientales, que ya estaban presentes desde el Club de Roma en 1971, 1972 y 1973, se volvían cada vez más evidentes. Es en tal contexto donde comienzan estas reflexiones. Y, por supuesto, en cierto sentido, muchos pueblos indígenas son ecologistas —no todos, pero muchos sí lo son—, lo que facilitó el encuentro entre el creciente movimiento ecologista y el mundo indígena que emergía con fuerza en la vida política del país.

¿Cómo surgen los derechos de la naturaleza? Una de las razones es que, como señalaste, desde la lógica de la cultura en la perspectiva de las civilizaciones indígenas, la naturaleza no es algo distante. No es que los seres humanos estén aquí y la naturaleza en otro lado. Desde la lógica del capitalismo, la naturaleza existe para ser explotada, privatizada y subordinada a las demandas humanas... No, ¡falso! No a las demandas de los seres humanos, sino a las del capital. Esto es importante señalarlo.

En el mundo indígena, esta separación no existe. Los pueblos indígenas son parte de la naturaleza; no están en un lado mientras la naturaleza está en otro, sino que están íntimamente vinculados. Desde esa perspectiva, cuando hablamos de un Estado plurinacional, del respeto a la Pachamama, del «buen vivir» o *sumak kawsay* (en kichwa), y de los derechos colectivos, estamos recuperando elementos fundamentales de civilización, aquellos que fueron diezmados, colonizados y explotados durante la conquista, la colonia y el periodo republicano. Por ello, se vuelve necesario otorgarle a la naturaleza un lugar preponderante en el fundamento jurídico del Estado, reconociéndola con derechos propios.

Es importante insistir en que, dentro del pensamiento indígena, la naturaleza nunca necesitó derechos, precisamente porque siempre fue parte de un todo más amplio y nunca estuvo al margen. Sin embargo, desde nuestra lógica occidental, se hizo necesario incorporar estos derechos.

En términos estrictos, los derechos de la naturaleza están relacionados con una cosmología moderna, pues es la humanidad la que otorga derechos al mundo animal y a todos los seres vivos en general. Hay, en ese sentido, una forma de modernidad detrás de este reconocimiento... aunque, una vez concedidos, estos derechos se vuelven inherentes, es decir, propios de la naturaleza misma. Por lo tanto, son derechos que no pueden ser negados ni restringidos. Este es precisamente el núcleo del debate. Es una discusión jurídica compleja, pero fundamental.

Los derechos de la naturaleza son eminentemente biocéntricos, no antropocéntricos. No encajan dentro de la lógica del socialismo tradicional, que también es antropocéntrico. En cuanto al capitalismo, este es esencialmente antropocéntrico... Hoy en día, el capitalismo es el modo de civilización dominante; es un sistema de valores, una civilización en sí misma: la civilización de la desigualdad, como ha señalado Joseph Schumpeter. Esta es la realidad.

El socialismo, a su vez, necesita reinventarse a través de reflexiones sociobiocéntricas. Por supuesto, la explotación del trabajo es una lucha fundamental, pero no es la única. Debemos reencontrarnos con la naturaleza. Por ello, quizá debamos hablar de un socialismo biocéntrico, un socialismo del *sumak kawsay*.

Luis Macas. La comunidad

Extractos de una entrevista con Luis Macas, político Kichwa y miembro fundador de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE). Quito, febrero de 2012.

Cuando hablamos de comunidad, hablamos tanto de la comunidad humana como de la comunidad natural. Nunca están separadas y esto es el *Pacha*, la Pachamama. Dentro de la Pachamama, los seres humanos son apenas elementos minúsculos. Se rigen por ciertos principios, uno de ellos es la «relacionalidad». Creemos que todo está interrelacionado. Nada está desconectado, nada está separado. Para nosotros, todo, absolutamente todo, tiene vida.

Esta concepción nos ha llevado a entender que la comunidad es de todos y para todos. La experiencia de nuestras comunidades dice, por ejemplo, que los medios de producción no pueden ser propiedad de una sola persona. La introducción de la idea de *sumak kawsay* en la Constitución proviene de esta «matriz comunitaria».



Figura 6. Fotograma de «Chapter 02: Land Rights» de *Derechos no humanos*, Paulo Tavares, 2012.

En el mundo actual, ¿cómo podemos reconstruir este modo de vida si no pensamos en la Madre Naturaleza? Desde la perspectiva del mundo occidental, siempre se pueden hacer esfuerzos, intentar arreglos y reparaciones... pero sabemos que esto no está funcionando. Como han dicho algunos compañeros de Bolivia, el pecado original de la civilización occidental es precisamente haberse apropiado de la naturaleza, haberse apropiado de los «medios de producción» o, como ellos dicen, los «recursos naturales», porque estos son parte misma de la vida, son fundamentales tanto para la comunidad humana como para la natural.

Para nosotros —los seres humanos en relación particular con la gente y la cultura—, la naturaleza no es un objeto sino un sujeto. Por eso nuestros mayores traen piedras a la mesa, para que las piedras nos hablen, para que podamos hablar con ellas... para decir «estas piedras, que tienen tantos años, son de la misma edad que nuestros ancestros y son parte de nuestra vida en común». Eso es lo que llamamos comunidad.

Es importante señalar que el sistema actual es muy violento con nuestras comunidades. El modelo de vida de hoy nos resulta muy agresivo. Y muchas personas en nuestras comunidades están empezando a adaptarse a este modelo, abandonando la noción de lo comunal y lo colectivo en favor de valores relacionados con la mercantilización, la privatización y, sobre todo, diría yo, con la «individualización». Me resulta extraño cuando la gente dice que esto es libertad... que abandonar las reglas fundamentales de lo colectivo, de la comunidad, y entrar como un individuo más en el mundo del consumismo es lo que llaman libertad. Estas formas son muy dañinas para nuestras comunidades y, últimamente, están cada vez más presentes entre nosotros.

Nuestra lucha comienza en la defensa de nuestros territorios; defender este entorno vital es una parte fundamental de la vida que es el territorio. Cuando hablamos de territorio, no estamos diciendo «el territorio de los Kichwas» o «el territorio de los Achar». Hablamos de la naturaleza. Lamentablemente, cuando hablamos de territorio, comúnmente se entiende como «démolos un pedazo de tierra para que la comunidad pueda vivir. Démolos títulos de propiedad para que estas personas puedan sobrevivir». Estas luchas fueron etiquetadas por los antropólogos como «luchas de reivindicación»: lucha por la tierra, por la identidad, por el idioma, y eso es todo. Sin embargo, estas formas de percibir a los pueblos indígenas están cambiando, precisamente porque creemos que los movimientos indígenas no luchan por reclamar algo que es exclusivamente nuestro: estamos luchando por algo que tiene que ver con la vida misma.

Las décadas de 1970 y 1980 fueron increíblemente ricas porque hubo un debate interno entre nosotros. Tuvimos que mirarnos y preguntarnos ¿quiénes éramos? ¿Qué debemos hacer como pueblos indígenas? Discusiones muy fuertes. Estoy recordando a los Terena en Brasil y a otros compañeros de Bolivia y Perú... antes, las luchas eran muy aisladas, muy localizadas. El momento de encuentro entre nuestros pueblos empieza en los años 70, sigue durante los 80, y, por supuesto, en los 90 explota. Si no fuera por las movilizaciones de los años 90, quizás la gente en Ecuador seguiría diciendo que no hay pueblos indígenas en este país. Estas movilizaciones, estas marchas, esta presencia masiva de los pueblos indígenas, fueron una forma de «lenguaje» para hacernos entender. No sé... tal vez porque hablamos otro idioma nunca nos entienden, así que tuvimos que utilizar el lenguaje del otro, que precisamente es el acto de movilización. En los años 90 se introduce un aspecto muy importante al debate sobre el Estado. Nos manifestamos —aunque semánticamente no se nos entendió— diciendo que ya no queríamos ese Estado. Este es el momento en que emerge el proyecto, es decir, cuando se hace visible; porque ha sido un largo proceso iniciado por nuestros mayores: este proyecto sostiene que somos una pluralidad de pueblos, no somos una sola sociedad y cultura, sino culturas

diferentes, pueblos diferentes, identidades diferentes. Así que en los años 90 presentamos esta propuesta al gobierno diciendo que esta diversidad debe ser reconocida mediante la formación de un Estado plurinacional. Pero este proyecto va más allá del simple reconocimiento de la diversidad. No queremos ser reconocidos de manera descriptiva —«Ok, aquí hay tantas nacionalidades, que hablan esos diferentes idiomas, etc.»— como si eso fuera el Estado plurinacional. No. Tenemos que cuestionar la misma estructura del Estado-nación.

El proyecto del movimiento indígena no es exclusivo de los pueblos indígenas; es un proyecto popular. Debemos ser absolutamente claros al decir que este no proviene exclusivamente de los pueblos indígenas, es un proyecto que surge gradualmente al cuestionar la realidad de los pueblos indígenas, de los afrodescendientes, de los mestizos. No podemos decir que todos los mestizos estén del otro lado de los indígenas, esto es absolutamente imposible. No somos excluyentes. En las décadas de 1970 y 1960, e incluso podríamos remontarnos hasta la década de 1940, por ejemplo, hubo una mujer que luchó incansablemente por recuperar nuestras tierras: Dolores Cacuango; fue una madre de nuestro pueblo, y mantenía muchas relaciones con partidos de izquierda. Lamentablemente... como dicen, somos del «mundo oral», ¿verdad?, nadie tomó notas de nuestras reuniones, asambleas, congresos. Yo era joven, pero recuerdo que había una presencia creciente de... ¿cómo se llamaba?, la izquierda cristiana. No estoy seguro de dónde nació ese movimiento. Eran jóvenes, no de la comunidad, pero estaban presentes en las discusiones. A través de este proceso reunimos a intelectuales de izquierda, sociólogos, antropólogos y ecologistas; personas que han estado cerca de nosotros. Hemos crecido juntos. Puedo mencionar, por ejemplo, a Acción Ecológica, que nace casi al mismo tiempo que la CONAIE.

¿Pero cuándo nos entendió la izquierda? Durante mucho tiempo trató de... ¿cómo decirlo?, trató de aplicar el marxismo de manera literal. Por ejemplo, «proletarizar al indio». Realizamos muchos talleres aquí, en este lugar. Un día, con otros amigos, discutíamos cómo si se toma el marxismo de forma adecuada, a veces parece complementario a nuestro pensamiento. Incluso Marx habla de las comunidades primitivas, ¿verdad? Supuestamente, Marx no quería volver a lo primitivo... sin embargo, dice que en el comunismo los medios de producción deben ser comunales. Pero debemos interpretarlo; a mí me sirve mucho, me ayuda a mirar la realidad. Pero debemos dejar de pensar en estos modelos que, lamentablemente, priorizan únicamente al ser humano, y eso es lo que dice el marxismo, habla de «liberar al hombre». Pero, ¿y el otro? ¿Y la naturaleza?

Las luchas de los indígenas, los campesinos, los trabajadores urbanos, han ido convergiendo, lentamente reuniéndose... Aún queda mucho diálogo por construir, diálogo en el sentido de intercambio de conocimientos, que es lo que nosotros llamamos «interculturalidad». Por lo tanto, creemos que las recientes incorporaciones a la Constitución son elementos clave para descolonizar los esquemas intelectuales de... no sé cómo llamarlo, «el sistema occidental» o «el sistema eurocéntrico», como quieras llamarlo.

Esperanza Martínez. Jurisdicción universal

Extractos de una entrevista con Esperanza Martínez, ecologista y autora, integrante de la ONG Acción Ecológica. Quito, febrero de 2012.

En ese momento, uno de los temas más tensos entre el desarrollo y el medio ambiente era la cuestión de los derechos territoriales de los pueblos indígenas, porque sus demandas

de territorio iban paralelas a la crisis ambiental. En la década de 1990 se vivieron esas grandes marchas, que en su mayoría se centraban en el reconocimiento territorial. Pero que también sirvieron para visibilizar al sujeto... el sujeto de la demanda política, que eran los pueblos indígenas. Y luego hubo ciertos avances en el ámbito del derecho internacional... y razones como los desastres y otros sucesos, algunos más visibles que otros, nuevas enfermedades, alertas de pesticidas, etc., que empezaron a salir a la luz. Pero lo que creo que es importante es la aparición de un nuevo actor social. Para América Latina esto es muy importante. América Latina heredó las visiones revolucionarias del marxismo europeo, y la idea de que el sujeto social del cambio era el proletariado. Pero luego llegamos aquí y decimos: «¿Dónde está el proletariado si no tenemos fábricas?». Los únicos trabajadores que calificarían como proletarios son los trabajadores de la industria petrolera, que tienen muy buenos salarios, entonces... es una paradoja. Cuando los indígenas empezaron a emerger, originalmente lo hicieron como trabajadores rurales, pero en realidad no son trabajadores rurales y de hecho, emergen como un paradigma distinto. Fue difícil para la izquierda no asumir que los indígenas eran trabajadores rurales porque esto desafiaba las bases de algunas nociones clásicas de emancipación. Creo que las historias han sido saldadas con el tiempo y ahora hay mucha menos «tortura», y creo que América Latina fue fundamental para formar esta nueva comprensión de los pueblos indígenas como actores de procesos de emancipación.

Cuando aprobamos los Derechos de la Naturaleza en la Constitución, este proceso implicó una reflexión sobre ¿qué es exactamente la naturaleza? Porque para la ciencia es una cosa, para los pueblos indígenas es otra, para el derecho es otra, y para el capitalismo otra. Para el capitalismo, la naturaleza es el medio ambiente: un lugar de donde se extraen recursos dentro de ciertos límites. Los pueblos indígenas tienen una noción distinta: la naturaleza no es solo otras especies, no solo el ecosistema, sino también seres espirituales. Entonces no estamos hablando de lo mismo. En el caso de las ciencias biológicas, depende del paradigma científico del que partas: ¿los seres humanos están incluidos dentro de la naturaleza o no? ¿Hay jerarquía en la naturaleza según la cual algunos seres son menos o más importantes que otros?



Figura 7. Fotograma de Esperanza Martínez en «Chapter 03: The Problem of The Indian» de *Derechos no humanos*, Paulo Tavares 2012.

Cuando decidimos adoptar el término «Pachamama», fue ante todo un acto de reconocer la sabiduría de quienes están tan estrechamente ligados a la tierra. También fue un acto crítico en relación con las nociones clásicas de medio ambiente y naturaleza. Fue un acto

de apertura, de apertura a la diversidad, es decir, de saber que debe haber un esfuerzo de interpretación sobre lo que entendemos por naturaleza. Si la modernidad ha adoptado un solo paradigma, una única racionalidad, un solo modelo de naturaleza, lo que estamos diciendo es que no hay solo uno. Hay muchos, y todos tienen principios generales que debemos ser capaces de alcanzar.

Paulo Tavares: Se dice que la modernidad tiene una naturaleza y diversas culturas, ¿verdad? Pero lo que tú dices es diferente, tú dices que no hay solo una, sino muchas naturalezas.

Esperanza Martínez: Precisamente. Tantísimas como hay culturas.

Con el reconocimiento de los Derechos de la Naturaleza, establecimos a la naturaleza en un nivel superior. Adquiere una posición que va más allá de una condición funcional. Su propósito ya no es satisfacer el desarrollo, sino que adquiere derechos de existencia en sí misma. Los Derechos de la Naturaleza también plantean la cuestión de quién está en su defensa. Por ejemplo, no se trata de que catorce familias defiendan su interés particular en un lugar particular, sino de defender el medio ambiente como un sujeto.

Tanto en el contexto ecuatoriano como en el global, los casos de defensa de la naturaleza como sujeto se convertirán en una arena cada vez más disputada, porque no se trata de personas defendiendo un territorio en particular, sino de un derecho fundamental. En este sentido, es una herramienta política interesante. El Estado de Ecuador terminó otorgando amnistía a las personas que luchaban en nombre de la naturaleza. No solo se trataba de defender su territorio, sino de algo mucho más grande. Es beneficioso para todos. Es una forma de elevar los problemas locales a un interés nacional e incluso global.

Después del desastroso derrame en el Golfo de México, comenzamos a pensar qué podría ser un instrumento para educar a la sociedad en relación con los límites impuestos por los desastres naturales extremos como el caso de BP, y cómo comenzar a construir una base formativa sobre esos temas. Y al mismo tiempo, la preocupación era desarrollar los Derechos de la Naturaleza, que ya habíamos establecido en Ecuador. Entonces, propusimos a algunos activistas clave nacionales e internacionales que presentáramos una demanda legal. Invitamos a personas como Vandana Shiva, Nnimmo Bassey, y los principales líderes indígenas de Ecuador, el presidente de CONAIE, ECUARUNARI, y miembros de otras organizaciones locales. Inicialmente, presentamos la demanda bajo el principio de Jurisdicción Universal, basándonos en la idea de que los propios Derechos de la Naturaleza no serían protegidos por nadie si no comenzáramos a sacarlos a la luz.

Cuando decimos que hay una diferencia con los Derechos de la Naturaleza, lo hacemos porque en los EE. UU. hubo muchas demandas relacionadas con los efectos en las comunidades costeras y pesqueras, así que los abogados llaman la «pérdida de ganancias» del mar. Pero nadie pensaba en el mar mismo. Y el mar es algo mágico, ¿no? Si hay un símbolo de la vida misma, es el mar. Entonces, era un poco perverso pensar que la única solución para este caso sería definida con base en la «pérdida de ganancias» del mar.

Así que propusimos definir la demanda según algunas condiciones básicas. Primero, no se trataba de buscar una compensación económica. Obviamente, las indemnizaciones y compensaciones dadas a los afectados son justas, pero esto no resuelve el problema. La demanda fue diseñada para introducir los tres derechos básicos que se reconocen a la

naturaleza en Ecuador. El primer derecho —que está por encima de los otros— es el reconocimiento de que la naturaleza existe. Una vez que hay este reconocimiento de que la naturaleza existe, la Constitución ecuatoriana otorga a la naturaleza básicamente tres derechos: precaución, reparación y protección.

En cuanto al derecho a la precaución, demostramos que ya existían advertencias sobre el peligro de explotar petróleo a esa profundidad. Había mucha evidencia que demostraba que no debieron haber operado bajo esas condiciones.

En cuanto a la reparación, la Constitución ecuatoriana reconoce el principio de «reparación integral», que tiene varios componentes desarrollados a través de las convenciones internacionales de Derechos Humanos. Así que existe un paralelo. En este caso, lo que pedimos a BP fue la debida reparación de la zona. Uno de los elementos de la reparación es la compensación. Pero dado que nuestra demanda no buscaba compensación económica, propusimos una idea de compensación relacionada con lo que ha causado el daño en sí, por ejemplo: si BP ha derramado cinco millones de barriles de petróleo en el mar, entonces BP debe comprometerse a dejar cinco millones de barriles de petróleo en la tierra en otra parte del planeta. Este es un mecanismo de compensación, y la compensación es parte del derecho a la reparación.

Y en cuanto al tercer derecho, el derecho a la protección, la idea era construir una red internacional, y desde Ecuador asumir una posición de «ciudadanos internacionales», de «ciudadanos del planeta», por decirlo así... Por eso pensamos que necesitábamos a alguien como Nnimmo Bassey, de África, o Vandana Shiva, de India, porque el derrame de petróleo también afectó esas áreas... Así que la idea era crear no una representación de cada región, sino la noción de que la defensa de los derechos de la naturaleza está distribuida por todo el planeta, y que, dado que no existen otros tribunales que puedan aceptar tal demanda, este caso debería ser aceptado en la Corte Constitucional de Ecuador bajo el principio de Jurisdicción Universal. Cuando hablamos del derrame de petróleo como una violación de los derechos de Pachamama, lo que estamos diciendo es que el principio de la naturaleza que reconoce la Constitución ecuatoriana no está limitado a las fronteras geográficas de Ecuador y sus árboles y plantas, sino que es de Pachamama. No es exactamente lo mismo que la idea de Jurisdicción Universal, que fue formulada en relación con los crímenes de lesa humanidad, pero también permite reflexionar críticamente sobre esos crímenes que afectan no solo a toda la humanidad, sino a la existencia misma; al planeta entero.

Mario Melo. Más allá de lo humano

Extractos de una entrevista con Mario Melo, abogado y escritor, miembro de la ONG Fundación Pachamama. Quito, febrero de 2012.

Hacia finales de la década de 1990, se hizo evidente que el enfoque del desarrollo sostenible se estaba convirtiendo en una crisis. La «sostenibilidad» surgió de la necesidad que tenían las naciones dominantes del mundo de garantizar el acceso a los recursos naturales para las generaciones futuras, al menos en la misma medida que la generación anterior. Sin embargo, este enfoque/paradigma no se ha realizado.

El año 2007 es clave para el «ambientalismo». En primer lugar, los efectos del cambio climático se hacían cada vez más evidentes, y por otro lado, hubo una gran reacción pública y mediática en torno al documental de Al Gore. Esto coincidió con un momento cuando el cambio social y político estaba en la agenda principal en Ecuador. El gobierno que había estado en el poder desde 1987 demostró ser incapaz de garantizar ni los derechos de sus ciudadanos ni la continuidad de la democracia. Así que hubo una fuerte demanda de cambio en las esferas jurídica y política, y tal vez la proposición más revolucionaria en su momento se presentó en el escenario de la Asamblea Constituyente de Montecristi: el reconocimiento de la naturaleza como sujeto de derechos.

Tuvimos varias inspiraciones para la formulación de una propuesta para el reconocimiento de los Derechos de la Naturaleza. Desde un punto de vista jurídico, quizás una de las más interesantes fue un caso famoso que ocurrió en los EE. UU. en la década de 1970, conocido como «SIERRA CLUB v. MORTON». La compañía Disney había propuesto desarrollar un parque de aventuras en una zona que es particularmente importante desde el punto de vista natural, especialmente debido a la presencia de las secuoyas, esos enormes árboles que representan y simbolizan la identidad californiana y que son muy importantes desde una perspectiva biológica. La ONG estadounidense Sierra Club emprendió acciones legales para impedir la realización del proyecto. Al final, la Corte Suprema de EE. UU. falló en contra de Sierra Club, argumentando que sin reclamaciones patrimoniales sobre el bosque, no podían impedir el desarrollo. Como Sierra Club no era propietario del bosque ni de ninguno de los árboles, no podían presentar la reclamación jurídica ya que no sufrirían perjuicio. Pero uno de los jueces, William O. Douglas, hizo una intervención significativa al cuestionar por qué los propios árboles no podían reclamar justicia de acuerdo con sus propios intereses y sus propios derechos.



Imagen 8. Fotograma de “Chapter 04: The Natural Contract” de *Derechos no humanos*, Paulo Tavares 2012.

Sierra Club v. Morton
U.S. Supreme Court
405U.S 727 (1972). Discutido el 17 de noviembre de 1971.

William O. Douglas: *La cuestión crítica de la «legitimación activa» se simplificaría y quedaría claramente definida si estableciéramos una norma federal que permitiera litigar asuntos ambientales ante agencias y tribunales federales en nombre del objeto inanimado que está a punto de ser degradado, dañado o invadido por carreteras y excavadoras, y cuya afectación genera indignación pública. La preocupación contemporánea por la protección del equilibrio ecológico de la naturaleza debería conducir al reconocimiento de legitimación activa a los objetos ambientales para que puedan defender su propia preservación.*

En ocasiones, los objetos inanimados son parte de litigios. Un barco tiene personalidad jurídica, una ficción útil en el ámbito marítimo. La corporación unipersonal —una figura del derecho eclesiástico— es un adversario legítimo en juicios donde están en juego grandes fortunas. Una corporación ordinaria es considerada una «persona» en los procesos jurídicos, ya sea que represente intereses patrimoniales, espirituales, estéticos o caritativos. Lo mismo debería aplicarse a los valles, praderas alpinas, ríos, lagos, estuarios, playas, cordilleras, bosques, humedales e incluso al aire, que sufren las presiones destructivas de la tecnología y la vida moderna.

El río, por ejemplo, es un símbolo viviente de toda la vida que sustenta o nutre: peces, insectos acuáticos, mirlos acuáticos, nutrias, martas, ciervos, alces, osos y todos los demás seres, incluido el ser humano, que dependen de él o que lo disfrutan por su vista, su sonido o su vitalidad. El río, en su calidad de demandante, habla en nombre de la unidad ecológica de la que forma parte.

Aquellas personas que mantienen una relación significativa con ese cuerpo de agua —ya sea un pescador, un canoísta, un zoólogo o un leñador— deben poder defender los valores que el río representa y que están amenazados de destrucción.

Desde una perspectiva jurídica, para muchos abogados y colegas resultaba impensable que un ser no humano pudiera tener derechos, lo que generó un intenso debate legal. Sin embargo, en nuestro sistema occidental existen entidades que no son humanas, que ni siquiera tienen una existencia real, pero que poseen derechos, como es el caso de las personas jurídicas. Las corporaciones tienen ciertos derechos; la ley las define como «personas ficticias», aunque en realidad no sean más que una acumulación de capital. Si estas entidades ficticias pueden tener derechos, ¿por qué no podría tenerlos la naturaleza, cuya existencia es indiscutible?

Más allá del debate jurídico, hubo también una discusión política. Considerar a la naturaleza como un ser, como una persona, como un sujeto digno de protección, implica cuestionar un sistema económico-político basado en la extracción. La extracción no es otra cosa que apostar el desarrollo de un país a la explotación de sus recursos naturales con la mayor rapidez posible, en la mayor extensión posible y al menor costo posible. Este modelo ha provocado desastres ambientales en todo el mundo. En Ecuador, un caso emblemático es el desastre en la Amazonía causado por la exploración petrolera de Texaco entre las décadas de 1960 y 1990. Por ello, era necesario dismantelar esta visión del país. El reconocimiento de los Derechos de la Naturaleza contribuye a la construcción de una nueva manera de concebir la economía y las políticas públicas.

Muchos individuos y colectivos han colaborado en esta investigación, que sigue siendo un proyecto en curso. Quisiera agradecer el gran apoyo y aprendizaje brindado por los miembros de la CONAIE —Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador—, así como a Alberto Acosta, Luis Macas, Esperanza Martínez y Mario Melo, con quienes he realizado entrevistas para este proyecto. También expreso mi agradecimiento a Anselm Franke, Irene Albers y Haus der Kulturen der Welt, por su apoyo inicial a esta investigación.

Referencias

- Armstrong, K. (2025). New Zealand mountain gets same legal rights as a person. *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/articles/czep8gg5lx4o>
- Barkham, P. (2021). Should rivers have the same rights as people? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/environment/2021/jul/25/rivers-around-the-world-rivers-are-gaining-the-same-legal-rights-as-people>
- Bryner, N. (2028). Colombian Supreme Court Recognizes Rights of the Amazon River Ecosystem. IUCN. <https://iucn.org/news/world-commission-environmental-law/201804/colombian-supreme-court-recognizes-rights-amazon-river-ecosystem>
- Center of Democratic and Environmental Rights. (s.f.). *Rights of Nature Law Library*. <https://www.centerforenvironmentalrights.org/rights-of-nature-law-library>
- Colombia law on the rights of the Ranchiera River. (2024). *Eco Jurisprudence Monitor*. <https://ecojurisprudence.org/initiatives/colombia-law-on-the-rights-of-the-rancheria-river/>
- Gold mining river and violence in the Amazon Rainforest. (s.f.). *Forensic Architecture*. <https://forensic-architecture.org/investigation/gold-mining-and-violence-in-the-amazon-rainforest>
- River Atrato First River in Colombia to be Awarded Rights. (2023). *ABColumbia*. <https://www.abcolombia.org.uk/constitutional-court-sets-global-precedent/>
- Serres, M. (1995). *The Natural Contract*. University of Michigan Press.

AUTHORITARIANISM, CENSORSHIP, AND CUIRNESS IN (POST)COUP CHILE

aliwen muñoz

aliwen muñoz , curadorx e investigadorx chilensex-italianx no binarix, actualmente radicadex en Tokio. Correo electrónico: aliwen@fuji.waseda.jp

- Candidatx a doctoradex en Filosofía, con especialización en Estudios Culturales en el Departamento de Estudios Internacionales de Cultura y Comunicación de la Universidad de Waseda, Japón, con el apoyo de la Beca Internacional Honjo.

Abstract

This essay examines how censorship and biopolitical exploits of imaginary “children” in Chile’s contemporary history have influenced the reception of contemporary cuir art, focusing on how the works *Casa Particular* and *Ideology* challenge the state’s repression of non-normative identities. It analyzes how childhood has been weaponized in political discourse and critiques the censorship of these works, emphasizing the tension between state control and artistic expression.

Keywords

chilean dictatorship, contemporary art, censorship, cuir, democratic transition, socialism

Autoritarismo, censura y lo cuir en el Chile (pos)golpe

Resumen

Este ensayo examina cómo la censura y la explotación biopolítica de los “niños” imaginarios en la historia contemporánea de Chile han influido en la recepción del arte cuir, centrando cómo las obras *Casa Particular* e *Ideología* desafían la represión estatal de identidades no normativas. Analiza cómo la infancia ha sido instrumentalizada en el discurso político y critica la censura de estas obras, destacando la tensión entre el control estatal y la expresión artística.

Palabras clave

dictadura chilena, arte contemporáneo, censura, cuir, transición democrática, socialismo

Fecha de envío: 16/02/2025

Fecha de aceptación: 27/06/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.3808>

Cómo citar: muñoz, a. (2025). Authoritarianism, Censorship, and Cuirness in (Post)Coup Chile. En *post(s)*, volumen 12 (pp. 170-195). USFQ PRESS.



The history of visual practices and freedom of expression during Chile's last dictatorship provides a critical framework for understanding how repressive apparatuses silence dissenting voices through censorship. Under the Unidad Popular (UP) coalition, Salvador Allende's democratic socialist government (1970-1973) established the Quimantú National Publishing House in 1971. Its aim was to democratize access to literature by publishing international and local classics for as little as 12 escudos—the cost of a pack of the popular Hilton cigarettes at the time¹—making written culture widely accessible to workers and students. (Bravo Vargas 2013, 63-64) Quimantú also printed progressive magazines such as *Ahora* and *Ramona*, extending its coverage into photo reportage, civic education, and cultural critique. After the September 11th, 1973 military coup d'état, it was dismantled and replaced by Gabriela Mistral National Publishing House—a stripped-down propaganda organ of the regime.

Among its most infamous releases was *Chile Yesterday Today* (1975), a photo-pamphlet that employed a binary visual layout to “discredit Marxism and the UP.”² (Jara Hinojosa 2015, 523) Cherry-picked photos of social unrest during Allende's presidency appeared on black backgrounds to the left; those aligned with the regime's vision of order and neoliberal consumerism were on white to the right. The captions were trilingual—Spanish, English, and French—revealing the regime's agenda to promote the neoliberal experiment and justify its atrocities with the international community. One diptych pairs youths waving flags with the caption, “Activists took advantage of idealist youth to promote chaos,” against an all-male classroom scene labeled “Through study and hard work a new country is born.” (Editora Nacional Gabriela Mistral 1975, n.p.) The “youths,” for this binary visual device, are not innate political subjects—as they have been presumably “taken advantage” of due to their “idealism”—and become redeemed by the docile state of depoliticized education.

This is only the first of ten such diptychs representing the merits of education for the youth, always depicted as male students and never co-ed, against a series of perils found in political activity: “violence,” “Communist [muralist] brigades,” “demonstrations,” “Communist activities,” “extremist brigades,” “propaganda techniques,” “MIR (Revolutionary Leftist Movement),” “communist rally,” and “a country paralyzed by the negative forces of communism,” in said order respectively.

A clear example of institutional complicity—both before and after the coup—can be found in the media empire of businessman Agustín Edwards, which included *El Mercurio*, *La Segunda*, and *Últimas Noticias*. These outlets systematically concealed state terrorism perpetrated by the coup, covering political assassinations by fabricating reports of crimes of passion or internal disputes—at times outright glorifying the regime's violence. In contrast, alternative magazines were “publications that fell outside the sphere of official media (such as *El Mercurio*) and, therefore, are in most cases recognized as opposing the dictatorship.” (Urtubia 2015 [2016], 74) These independent platforms were committed to critical reporting and were systematically targeted.

1 Calculating the exact value of 12 escudos today becomes difficult as the currency was changed by the Military Junta back to Chilean Pesos in the year 1975. However, historian Viviana Bravo Vargas calculates this as less than \$ 1 USD as of 2013. (64)

2 Translations from Spanish are mine.



Figure 1. MIR. 1974. *El Rebelde* 102 (December), cover.

Censorship operated through multiple mechanisms: direct military orders under the state of constitutional emergency, judicial mandates rooted in authoritarian imposed legal immunity, and repression of journalistic and educational institutions. Public communications—including the national broadcaster Chile’s National Television and the University of Chile’s communications programs—were brought under strict state control. The regime also established the National Division of Social Communication (Dinacos), which from 1973 to 1992 monitored, edited, and controlled all media content. Despite this surveillance apparatus, resistance endured. Underground leftist groups circulated counter-information through samizdat-style publications, such as MIR’s *El Rebelde*, which defied the dictatorship’s monopoly on the media.

The regime’s “invisible” tactics included harassment, threats, kidnappings, enforced disappearances, and assassinations of media professionals. One emblematic case was that of journalist and MIR member José Humberto “Pepone” Carrasco Tapia. Carrasco, a contributor

to the alternative magazines *Análisis* and *Punto Final*, was detained in concentration camps like Cuatro Álamos and Puchuncaví between 1974 and 1976 for documenting state crimes. He was murdered on September 8th, 1986, in retaliation for the failed assassination attempt on the dictator Pinochet by the Patriotic Front Manuel Rodríguez the day before. (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación 1991, 83)

Disenfranchized from the Adult-Centric Nuclear Family: *Cuir* Subjects, Infant Subjects

While the dictatorship's censorship targeted all dissent, the repression of *cuir* existence and culture demands particular attention. Before discussing this point any further, I should address the choice of utilizing the concept *cuir*. I shall utilize *cuir* as opposed to *queer*—a misappropriated, hispanicized phonetic reading of the Anglo concept—when referring to the LGBTQIA+, *travesti*, sex worker, and sexual dissident subjectivities that inhabit the Southern positionality of Hispanic America—in this case, Chile. This is a means to apply the critical potentialities of global queer activism and scholarship while maintaining awareness of the risks of conceptual coloniality inherent in applying theories produced in metropolitan centers of gendered and queer knowledge production from the Global North in a diffusionist model. In this sense, *cuir* is not merely a lexical variant but a deliberately deviant re-signification. Emerging from Latin American contexts shaped by syncretic languages, colonial violence, and insurgent cultural traditions, *cuir* reflects a desire to make language *strange* again—what transfeminist Sayak Valencia calls estranging the hegemonic readability of *queer* in order to make room for other forms of feel-thinking and surviving.

The *cuir* turn unsettles inherited structures of meaning by proposing a radically situated form of epistemic disobedience. Its inflection is not only linguistic but also decolonial, challenging the hierarchies of North-South knowledge transmission and reimagining political agency from the margins. It insists that the articulation of sexual dissent cannot be severed from the racialized, economic, and geopolitical conditions that breed them—and that neither the state nor academia has the authority to name or represent them fully. *Cuir*, then, becomes a mode of speaking otherwise: a refusal to play by the rules of imperial language, and a gesture toward new alliances and imaginaries grounded in the excess, hybridity, and insurgency of the postcolonial experience.

Returning to the argument of the essay, the coup's censorship of sexual minorities was not merely an attack on freedom of expression, but a deliberate effort to delegitimize *cuir* art by sanctifying the figure of the Child—a rhetorical tool that conceals state violence and systemic neglect. The age-old myth of homosexual pederasty—embedded in the Western heterosexual imaginary since at least the Oedipal tragedy—is revived to stigmatize gender and sexual non-conformity. This despite overwhelming evidence that child sexual abuse in Chile is perpetrated primarily by men within heteronormative family structures towards young girls.³ This phenomenon echoes American queer theorist Lee Edelman's critique of the weaponization of the "Imaginary Child" in order to curtail adult freedoms:

3 "There is consensus that child sexual abuse is a highly prevalent phenomenon in Chile, that the perpetrator is usually a man known to the victim—often a family member—and that the victims are more likely to be girls." (Murillo et al. 2021, 4)

For the cult of the Child permits no shrines to the queerness of boys and girls, since queerness (...) is understood as bringing children and childhood to an end. (...) We encounter this image on every side as the lives, the speech, and the freedoms of adults face constant threat of legal curtailment out of deference to imaginary Children whose futures (...) are construed as endangered by the social disease as which queer sexualities register. (Edelman 2004, 19)

From the positionality of the Global South, we can extend Edelman's argument by noting that this reactionary posture is neither a critique of adult-centrism nor a sincere concern for children's well-being. Rather, heterosexual hegemony mobilizes children's elusive futurity against sexual minorities to erase the sexual realities embedded in everyday life; *cuir* or otherwise. This tactic upholds a fantasy of projective purity that obstructs comprehensive sexual education, while neoliberal patriarchy's assignment of caregiving to women as the sole righteous and often times even legal guardians fragments the social contract and privatizes care.

The Christian Marian archetype frames motherhood as a sacred two-sided bond, even as care has long been a communal responsibility. As Black feminist bell hooks reminds us:

The idea of an individual having sole responsibility for child rearing is the most unusual pattern of parenting in the world, one that has proved to be unsuccessful because it isolates children and parents from society. (...) Ideally, small, community-based, public child care centers would be the best way to overcome this isolation. (...) Community-based public child care centers would give small children great control over their lives. (hooks 1984 [2000], 143-144)

What enables abuse in children's lives is not sexual or gender divergence, but the isolation of caregiving and the denial of children's bodily autonomy. We must create safe, communal spaces—supported by trained educators and counselors—where children can explore their identities and sexualities amongst peers and with dignity, free from both abuse at the hand of adults and state neglect. Yet the Chilean state has systematically obstructed such education, even as it has hollowed out its own Child Protection Services (SENAME) through privatization and hostile abandonment.

What follows is a closer look at how the figure of the Child—and the rhetoric of their supposed protection—has been mobilized across pivotal moments in Chilean contemporary history. First, we examine the UP's anti-capitalist initiatives to address child poverty and mortality. Second, we reflect on how even under the UP, *cuir* lives were excluded from public discourse, as seen in the protest of *Las Locas del 73*. Third, we explore how the dictatorship's neoliberal model dismantled child welfare and criminalized poverty through actions like *Operación Pelusa*. Fourth, we turn to state violence against sexually dissenting bodies, including the murder of trans women, travestis, sex workers, and lesbian individuals. Finally, we analyze two contemporary cases of censorship targeting *cuir* art. Each of these moments reveals how the supposed innocence of children has been invoked not to protect them, but to preserve the moral order of heterosexual domination—and to silence those most marginalized by it.



Figure 2. Communist Youth of Chile. 1972. *Ramona* 43 (August), cover.

Childhood, Socialism, Fascist Takeover, and Cuir Persecution

Before examining specific cases of censorship against cuir artistic practices, it is necessary to understand how the figure of the Child—affectionate, symbolic, and politically mutable—has operated as a constitutional proxy in contemporary Chilean history. Across shifting ideological landscapes, children have functioned as avatars of the nation's future: their bodies disciplined, protected, or sacrificed in the name of progress, stability, or moral order. Whether framed as victims to be shielded or threats to be neutralized, children are often deployed as instruments of biopolitical control.

During the UP, Allende implemented a transformative vision of social care, with children's wellbeing at its core. Far from symbolic gestures, these reforms were grounded in an anti-capitalist framework that understood health and nutrition as collective rights. The emblematic *vaso de leche* (glass of milk) program provided a guaranteed half-liter of milk daily to all children and pregnant people, directly combating malnutrition and food insecurity. These efforts were supported by the expansion of free pediatric and maternal healthcare,

community-based clinics, and grassroots educational campaigns on hygiene and nutrition, often in collaboration with neighborhood organizations and health workers. (Chávez Zúñiga and Brangier Peñailillo 2023)

The UP's approach to child welfare was not only redistributive but also grounded in a belief that children were present political subjects, not just future citizens. This ethos of collective care challenged privatized domestic labor and patriarchal family norms, positioning the state—and society at large—as guarantors of children's rights. It is in this context that the UP-aligned Communist Youth of Chile (J.J.C.C., or "La Jota") published the youth oriented *Ramona* magazine between 1971 and 1973. (Fernández-Niño 2014) In a special issue released in August of 1972, the magazine's editorial pondered on the social issue of orphaned and homeless children, known in Chile by the colloquial slang "pelusas," the cover headline "who cares for the pelusas?" accompanied by a candid portrait of a young boy, presumably living on the streets while donning a baggy sweater and pants torn at the knee. The boy smokes a cigarette and stares bluntly at the camera, confronting the viewer with his precarious subjectivity. (Communist Youth of Chile 1972)



Figure 3. Clarín. 1973. "Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los marcos en la Plaza de Armas." *Clarín* 6777 (April): cover and p. 24.

However, even within this expansive vision that did not idealize children or brush off the issues they faced under the rug, the UP was not immune to the imagined subject of revolutionary reproductive futurity and remained tethered to normative ideas about the family. While radical in its material scope, the UP's child-centered social policy did not extend its transformative reach to include young cuir or trans lives, which continued to be marginalized in both public discourse and institutional frameworks. Even as the UP government sought to transform society from the ground up, it retained a narrow sense of whose lives merited protection—reinscribing, rather than dismantling, the heterosexual norms underlying their national redistribution project.

On April 22nd, 1973, only a few months before the first *Tanquetazo* coup attempt in June, a band of approximately twenty five cuir and travesti individuals and sex workers staged Chile's first cuir public protest in Santiago's Plaza de Armas Square. Known by their chosen names "La Gitana," "La Raquel," and "Fresia Soto," alongside others like José Ortiz, it is important to recognize that most of these cuir folks were adolescents barely 18 years of age if not minors, victims of cuir truancy and either ostracized or runaways from their families due to their sexual identities. By day, the group would often meet downtown to beg for change to buy cheap meals available at the UP's UNCTAD⁴ building's social kitchen. During the night, they would "turn tricks" and also go rollerskating in public spaces uptown. That afternoon, fed up with arbitrary arrests for "offenses against morality," being humiliated by armed forces through battering, sexual assault, and forced haircuts denying their chosen gender presentation, they marched and climbed on the equestrian monument of colonizer Pedro de Valdivia while chanting "We want freedom!"—demanding an end to police brutality. This incident came to be popularly known as *Las Locas*⁵ del 73. (Robles 2008, 11-17)

Coverage by media outlets from both sides of the political aisle pushed sensationalistic headlines and homophobic ridicule, describing the protesting cuir youths with degrading and dehumanizing slurs. The right-leaning yellow paper *Últimas Noticias* described the adolescents as "weirdos," (*Últimas Noticias* 1973) while the equally conservative magazine *VEA* added the descriptor of "homosexual rebellion," (*VEA* 1973) although both outlets found particular outrage against the notion of marriage equality and of the *Locas* wanting to live as women: two points which were definitely not the primary agenda of the protesters whatsoever, who demanded freedom from police brutalization. The centrist daily *Clarín* described them as *colipatos* and *yeguas*, derogatory homophobic aviary and equine slurs respectively, mocking their demands and editorializing the paper's anger towards the lack of policing in order to stop this protest. (*Clarín* 1973) The Communist sympathizing *Paloma* magazine, edited by Quimantú, called the protestors "abnormal" and linked this spontaneous protest from the proletariat and homeless cuir and travesti youths as part of the American imperialist agenda of "Gay Power." (*Paloma* 1973) This is not only a common strategy used to delegitimize grassroots gender rights advocacy in the Global South, equivocating these

4 The UNCTAD III building was commissioned by President Salvador Allende to host the Third United Nations Conference on Trade and Development which took place between April and May of 1972, a major international summit aimed at promoting more equitable global trade relations between developed and developing countries. Designed by a collective of progressive architects and completed in a record 275 days with the help of unionized labor, student volunteers, and artists, the project embodied the Unidad Popular's commitment to participatory, socially oriented architecture. After the conference, the complex was renamed the Metropolitan Cultural Center Gabriela Mistral, offering free or low-cost cultural programming, postal services, a public cafeteria, and educational spaces. Following the 1973 coup, however, the building was seized, militarized, and renamed Diego Portales Building—serving as government headquarters, a Defense Ministry site, and, reportedly, a center of political repression. The building's layered history stands as a testament to both Chile's radical democratic aspirations and the violence of authoritarian rollback. (Schlack and Varas 2019, 93-95)

5 In several dialects of Spanish, the word "loca"—roughly "crazy" gendered as feminine—is a derogatory term used to describe cuir people: especially effeminate men, trans and travesti, or gender non conforming individuals.

initiatives as foreign plants, but dangerous and irresponsible misinformation at a time when real American interventionism was pushing economic chaos and military uprising against the UP. Though the Unidad Popular had enshrined collective rights, it offered no such institutional recourse for these cuir homeless adolescents. *Las Locas del 73* thus stand as both pioneers of cuir visibility and early examples of how the state's commitment to "the people" excluded anyone who challenged heteronormative futurity—even before the coup's full patriarchal takeover took hold.



Figure 4. VEA. 1973. "Rebelión homosexual." VEA 1765 (April): cover.

After the successful takeover of the Military Junta that followed the September 11th, 1973 coup, the dictatorship's swift dismantling of welfare structures went hand in hand with the criminalization of poverty and youth. Operation *Pelusa*, carried out in January of 1974, targeted street children—particularly in urban centers of Santiago, including the Central Vega Market—with mass kidnappings, incarceration of infants, institutionalized, and extrajudicial violence. The regime led a public relations campaign to depict the operation as a benevolent intervention, framed as a humanitarian effort to resolve the "problem" of children living on the streets, conveniently omitting that many had been orphaned or displaced due to the disappearance or murder of their parents by the hands of the regime, or rendered homeless by the rapid return and intensification of poverty under Pinochet.

Photographic documentation from the Dutch photojournalist Chas Gerretsen captured during the raids shows male police officers in civilian clothes, rounding up children as they wandered the city—lingering by shop windows, working as shoeshine boys, or emerging from the cardboard boxes they gathered to sell and where they also slept. Passersby watched but did not intervene. The kids were loaded into vans and taken to state child services homes scattered throughout Santiago. For some, this may have offered temporary respite: meals, running water, haircuts, a bed. But this brief relief was often followed by neglect, isolation, and, in many cases, abuse. (Gerretsen 2023)

In recent historiographic literature, growing attention has been given to how the patriarchal military regime systematically violated the human rights of cuir subjects due to their gender and sexuality—an issue long omitted from transitional justice narratives and early post-dictatorship human rights advocacy. Travesti subjects, particularly those from working-class neighborhoods like San Camilo or San Gregorio, were hypervisible to the regime's gaze, and their survival often hinged on quick flight, solidarity networks, and sheer chance. Tomás Rivera González, known as "La Doctora," recalls the terror of the days following the 1973 coup. La Doctora describes being caught in a military raid near Plaza Brasil Square while presenting as openly queer—wearing platform shoes, bell-bottom pants, rings, and plucked eyebrows—and the dread of being detained, singled out, and humiliated. She also testified that two of her travesti comrades, Lety and La Chela, were captured during a raid in San Gregorio. Soldiers forced them to run through an abandoned field, unleashing hungry dogs to tear them apart, and finally executed them. Their murders, like so many others perpetrated against sexual minorities, never entered official records of the regime's atrocities. (Robles 2008, 17-18)

On July 9th, 1984, Mónica Briones Puccio—an out lesbian visual artist—was brutally murdered near Plaza Italia Square. Her killing, often mischaracterized as an isolated event, in fact forms part of a broader system of state-sanctioned terror, targeting cuir lives through surveillance, policing, and social "cleansing." The dictatorship's vision of constitutional order was inseparable from a moral project of compulsory heterosexuality, national reproduction, and militarized gender norms. (Montecinos 2024) Cuir lives under the dictatorship were rendered illegible to the state—not simply censored, but actively erased through symbolic and physical annihilation. Yet the traces from those cuir (and those infant) casualties of the dictatorship create a counter-narrative, an insurgent memory about a plurality of the constitution of the Chilean people that stands against the moral purging of non-normative lives.



Figure 5 and 6. Gloria Camiruaga. *San Martín-San Pablo Performance*, still from art video, 8:54, 1986. Courtesy of Rocío Ramos Camiruaga.

Was the End of the Dictatorship Also the End of Censorship?

Once the dictatorial period was about to come to a close through the National Plebiscite of 1988-1989, the issue of artistic censorship could be revisited through the controversial case of the experimental video *Casa Particular*. Directed by Gloria Camiruaga in 1989, this artistic project draws on certain elements from another video by the same artist, *San Martín-San Pablo Performance* (1986).

In the earlier work, Camiruaga visited the marginalized neighborhoods of San Martín and San Pablo to interview cisgender women engaging in sex work. The video also documents various shots of peripheral urban landscapes, landmarks of violent public order under the dictatorship, such as a prison with a barbed perimeter being guarded by an armed guard making rounds from the watchtowers. These images are then contrasted with the protective bars in the first story windows of the aforementioned brothels, as sex workers who appear to be middle aged peer back at the camera smiling with a friendly demeanor. Later, in an interview segment with an older woman that we find out is running the brothel, she speaks out about the social ostracization of prostitutes by Chilean society at the time, while defending their role as physical and psychological caregivers for their clients.

The madam then discloses that after another brothel madam, and friend, was murdered by a client who was part of the dictatorship's military servicemen, she and her husband decided to adopt the son left orphaned by the assassination. This interview is segmented with shots of a spontaneous performance by some of the sex workers, who partially exhibit their naked bodies from a brothel's second story window. They begin covering and uncovering their nude bodies with a slightly campy and vulgar painting depicting intercourse between a man and a woman in missionary position. The closing shots of the video show the women sitting outside in the street, alongside many children playing, and a young girl in a school uniform who innocently sings a folk song, "La Trastrasera." The images and testimonies of the video not only archive the adverse conditions and hedonistic playfulness experienced by female sex workers during the dictatorship, but also their comfortable and protective stand towards the neighborhood children can also lead us to question whether these marginalized individuals are more adept and caring for the youths of their community than the hostile precarity brought forth by the coup.



Figure 7 and 8. Gloria Camiruaga. *Casa particular*, stills from art video, 9:29 m, 1990. Courtesy of Rocío Ramos Camiruaga.

For *Casa Particular*, the artist shifted her focus towards the San Camilo Street of Santiago, a well-known enclave where travesti women lived and worked in the sex trade, frequently exposed to violence and entrenched poverty. The video includes documentary footage of these travesti women's daily lives in the homonymous Casa Particular brothel: day shots with many scantily clad and impoverished "pelusa" homeless kids roaming in the streets, night shots of the brothel's dancefloor hosting hedonistic inebriated parties, and the behind the scenes of the queens backstage putting on their makeup. This video-documentation of the daily life inside Casa Particular is infused with a playful, baroque fictionalization when the performance collective Yeguas del Apocalipsis (Pedro Lemebel and Francisco "Pancho" Casas) join them on screen. The collaboration included celebratory scenes, a performance of the tango "Malena" sung by Pancho, and the staging of *The Last Supper of San Camilo*, a performance inspired by a kitschy tapestry hanging on a wall of the brothel that reproduced Leonardo da Vinci's mural *The Last Supper* (1495–1498). In this vein, the transgender women collaborated with the Yeguas—in drag—to reenact the biblical scene, with the respected madam known as La Doctora, whose testimony was previously cited—madam, charismatic leader, and protector of the younger trans women working at the establishment—taking on the role of a messianic figure, breaking bread and sharing wine with the travestis. Camiruaga documented this performance and incorporated it into her video.



Figure 9. Museo Nacional de Bellas Artes. 1990. Museo Abierto. Santiago, RM: Museo Nacional de Bellas Artes, cover.

The controversy surrounding this video art piece arose during its public exhibition at *Museo Abierto*, an exhibition held from September 6th to 30th, 1990, which was an initiative of Nemesio Antúnez, director of the National Museum of Fine Arts (MNBA). Antúnez had resigned from his position after the 1973 coup, a role he had held since 1970, closely aligned with Salvador Allende and the Unidad Popular. After the coup, he went into exile in Catalonia, returning to Chile in 1984. The concept behind *Museo Abierto* was an open call for artists across disciplines, with minimal curatorial oversight, aiming to reflect the artistic exuberance of the promised joy brought by Chile's democratic restoration. The exhibition included a section for "Video Art," which featured Camiruaga's aforementioned artwork selected by curators Juan Enrique Forch and Justo Pastor Mellado, as noted in the exhibition catalog.

Pedro Lemebel chronicled the scandal of the *Casa Particular* screening at *Museo Abierto*. (1996, 34–37) One of the video's sequences featured La Madonna, a transgender woman who worked at the Casa Particular brothel, demonstrating a technique known as the "Chinese lock"—a way of tucking the penis and testicles back into the pelvic cavity to create the appearance of a smooth, feminine silhouette. The screening, which had gone uncensored due to the exhibition's open nature, took an unexpected turn when a scout troop on a museum field trip entered the video room. As the footage unfolded, the children erupted into laughter and applause. However, when La Madonna's tuck is released in the video, revealing her genitalia, the reaction turned into an uproar. The scout leader, outraged, demanded the video be stopped, denouncing what he saw was an obscene exposure to minors. Hearing the commotion, Antúnez arrived at the screening room. Confronted with the scene for the first time, he immediately ordered the video to be stopped, publicly apologizing and conceding that censorship was, in this case, justified. While the presence of children in the audience undeniably complicated the situation, it would be misguided to attribute fault to La Madonna or the videographer. Instead, the responsibility falls on the curatorial oversight that failed to anticipate the context in which the work would be exhibited. However incredible it may seem, curators must familiarize themselves with the works they present—especially when those works engage with the visibility of marginalized bodies in institutional spaces.

By now, we have understood how heterosexual hegemony limits the rights of sexually diverse communities and minorities invoking the abstract image of "the children" while public policies reflect an entrenched hostility toward the actual well-being and education of children. What future does a child have without education or access to lines of social mobility that might allow to potentially break free from the chains of class apartheid? It seems highly unlikely that the scout troop experienced genuine harm from viewing the brief sequence featuring La Madonna's displaced genitals in that exhibition room. By the early 1990s, the hypersexualization of popular culture—particularly in advertising and broadcast across mass media—exposed the youth to sexually charged images in their daily lives. This phenomenon, part of what philosopher Martín Hopenhayn referred to as the *destape* of the media during the transition, defined much of the decade's zeitgeist. One emblematic example is *La Bomba 4*, a Friday feature in the pro-government tabloid *La Cuarta*, which began in 1985 as beach snapshots of women in swimsuits of dubious consent. By the time democracy returned, this feature had evolved into fully topless photoshoots of local and international female models. This kind of softcore erotica became a pop-cultural staple, proudly displayed in tire repair shops and cherished as masturbatory materials for pubescent children and young adults across Chile. (Hopenhayn 2004) Such media products expose the double standard of Chilean society before and during the democratic transition: on one

hand, the artistic field pushed the boundaries of what was socially permissible, seeking to make visible the lives and desires of non-normative minorities. On the other hand, the dominance of heterosexual desire clung to its Victorian reservations about the arts, while simultaneously distributing politically correct softcore pornography at every newsstand.

After the censorship of *Casa Particular*, the Yeguas del Apocalipsis staged an artistic protest titled *Estrellada II* at the front of the MNBA. In an article in *La Nación* newspaper on September 30th, 1990, the Yeguas commented on their embodied art and their homosexual political principles, inviting readers to witness a performance to take place that evening at 8:00 PM. (La Nación 1990, 36) For this action, the duo arrived at the museum premises dressed in second-hand clothing that alluded to Hollywood glamour divas. Casas wore make-up, a styled wig, a shiny, translucent light-colored dress with a pencil skirt, and heels. Lemebel, on the other hand, donned a feather boa, a head turban, makeup, a dark-colored dress with dark fishnet stockings, and heels.

Years later, in his novel *Yo, yegua*, Casas recalled that he may have embodied Rita Hayworth, a famous American Hollywood star of the 1940s remembered for her glamorous beauty which intentionally erased her hispanic features, while Lemebel may have taken inspiration from Dolores del Río, a glamorous Mexican actress who triumphed in Hollywood during the 1920s and 1930s and was one of the first Latin American actresses to reach such prominence in said industry. (2004) As Lemebel recalled in a 1992 chronicle and as seen in some photographic records of the action, the duo stamped star shapes onto the pavement outside the museum using pink paint and lumpy neoprene adhesive, which they set ablaze while posing with exaggerated feminine gestures for the cameras:

Another expelled group (Yeguas del Apocalipsis) burned their left hand with flammable neoprene on stars stamped on the sidewalk, performing a drag parody of Chinese Theatre with the tension of a barricade. This gesture refers the art institution to the burlesque frivolity of commercial cinematography, feminizes the registration of art in Hollywood-style iconography. Stamping the fingerprint with neoprene on the stars parodies the inscription of the margins in the cultural history of the country. And then, by burning it, reveals the return to anonymity, mocks the cataloging of identity and surveillance codes. This act of flaming a handful of pink stars pays tribute to homosexual bodies devastated by AIDS. Appearing in drag as revival symbols trivializes the cremation of their remnants in the Third World. (Lemebel 1992, 33)

The patriotic iconography of the star found in the Chilean flag is subverted by the duo, referencing the tourist attraction of the Hollywood Walk of Fame in California, where stars dedicated to famous actors are embedded into the pavement. However, this reference is "Third-Worlded" with the garish pink color of "poor taste" and the immolated neoprene, a common intoxicating substance often inhaled by Chilean marginalized and homeless communities, tied to the scraps of glamour denied by the fashion system that trickle down into the fantasies of travesti cultures in peripheral societies through the remnants of second-hand clothing from North America. It is worth mentioning that N. Antúnez also censored the installation titled *Gina*, presented in *Museo Abierto* by the Lúger de Luxe collective (then composed of Jorge Aceituno, Dinka Dujisin, Iván Godoy, Hernán Meschi, and Paola Meschi), in which the group explored domestic violence against women.



Figure 10. Gloria Camiruaga. *Yeguas del Apocalipsis en Performance (Mares of the Apocalypse in Performance)*, stills from art video, 6:16 m, 1989. Courtesy of Rocío Ramos Camiruaga.

It is worth mentioning that this artistic protest action was conceived as a continuation of the *Estrellada San Camilo* action, which took place on November 25th, 1989, during which the Yeguas stenciled stars in positive and negative forms with white spray paint on San Camilo Street (again alluding to the Hollywood Walk of Fame). This time, they were characterized by white body paint in the style of Japanese Butō dance with black accents, alluding to the articulated construction of a robotic body. The performance was also captured on video by Camiruaga. The date chosen for this action, carried out on the emblematic street of travesti sex commerce, coincided with the birthday of dictator Augusto Pinochet, when the FPMR (Manuel Rodríguez Patriotic Front) orchestrated a major blackout in Santiago as a form of protest. As a result, cinematic lighting had to be set up in the area to illuminate the performance which otherwise took place in pitch darkness.

Blackouts or power cuts caused by radical opposition groups were pressure mechanisms that also allowed mobilized protesters to evade military forces, particularly in the city's peripheral areas:

Partial blackouts occurred frequently; sometimes, the blackouts affected several regions for long periods. To provoke them, high-tension towers were blown up, or chains were thrown onto power lines. According to statements made to this Commission by a member of the Manuel Rodríguez Patriotic Front, power cuts were intended to assist protesters and protect residents: "The blackouts aimed to make repression in the neighborhoods more difficult." However, in reality, the darkness facilitated both violent public disorder and excesses by State agents. (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación 1991, 704)

According to the *Yeguas del Apocalipsis Archive*, slides of the photographic performance session *What AIDS Took Away* (1989), captured by photographer Mario Vivado, were also projected during the performance from the window of a brothel in San Camilo street. (D21 Proyectos de Arte, n.d.)

This video artwork also includes a record of an individual performance by Lemebel at the Ochagavía Workers' Hospital, popularly known as the "White Elephant" abandoned hospital. Its construction, initiated during the UP, was halted, leaving the urban colossus abandoned during the dictatorship and later subjected to the misfortunes of privatization and real estate speculation during the democratic transition. For an artistic intervention in that space on December 2nd, 1989, (where artist Lotty Rosenfeld also activated a video installation titled *Cautivos* that same year), Lemebel arranged shoes abandoned in the site in a row—evoking the disappeared bodies of political prisoners and the necropolitics of the dictatorship—before lying barefoot, dressed all

in black on the bare floor, covering himself with brick fragments. He then poured neoprene adhesive from a can over the bricks and set them alight with matches. At that moment, the precarious light installed in the building went out, revealing a fiery silhouette as if marking the scene of a hideous crime. (Moreno 1989, 30)



Figure 11. Felipe Rivas. "3. CUM SHOT". *Ideología (Ideology)*, still from video-performance, 00:02:23, 2010. Courtesy of Felipe Rivas.

The End of Censorship? II

The artwork *Ideology* by Felipe Rivas San Martín, a visual artist and activist who was a former member of the University Coordinator for Sexual Dissidence (CUDS), caused public controversy when it was presented at the *Pink Dildo* Festival, a post-pornographic video art competition whose first edition took place at the Capri porno cinema in downtown Santiago in 2011. The primary critic of Rivas' work on that occasion was the late writer, activist, and performer Pedro Lemebel. This is recounted by Josecarlo Henríquez, a cuir sex worker and CUDS activist, in his book:

Pedro Lemebel was part of the jury—or was supposed to be, in fact—until he encountered this video by Rivas. Upon seeing it, he flew into a rage and demanded the material be censored "for being disrespectful to the figure of the former president, for being iconoclastic, and for being fascist." If the video wasn't withdrawn, Lemebel would leave the festival—and that's what happened. (Henríquez Silva 2016, 106-107)

The writer's complaint stemmed from the artistic action that threads the narrative of the video: it focuses on the artist's masturbation, culminating in ejaculation over the photographic image of Allende.



Figure 12. Felipe Rivas. "Ideología" (Ideology), *Garçon*, photo-performance text, 2010. Courtesy of Felipe Rivas.

The work dates back to 2010, initially published as a photo-performative series in the fourth issue of *Garçons* magazine and later developed into a video performance the following year as part of the workshop *El recorte del plano*, co-produced by Cristeva Cabello, before competing in the aforementioned contest. While the artist does not record having considered the reference, there is a parallel with Bruce LaBruce's film *Skin Flick* (1999) in which a young neo-Nazi masturbates while reading *Mein Kampf*, eventually ejaculating onto the cover of the volume, which shows a reproduction of Adolf Hitler's portrait. Of course, Nazifascism (whose National Socialist Party designation has no relation to any leftist policies, neither social nor economic) has nothing to do with Allende's socialist legacy through democratic means—far more so with the fascist dictator Augusto Pinochet. Yet there remains an intertextual visual parallel in the corporeality of iconoclastic self-pleasure in relation to the black-and-white photographic effigies of 20th-century historical figures: in LaBruce's case, upon the cover of an edition of that book featuring the dictator's image; in Rivas' case, upon a printed photograph of Allende.

A blog entry by CUDS describes the video performance in question as follows:

The video interweaves archival political documentary footage from the period leading up to the 1973 coup d'état with BDSM homosexual pornography and a declamatory reading by Rivas himself. The text read aloud corresponds to a poetic and autobiographical essay linking leftist militancy with homosexual desire, resonating with contemporary theoretical thought on aesthetics and politics. Additionally, it documents the action of a *cum shot* (ejaculation) onto the photograph of former socialist president Salvador Allende. (CUDS 2016)

Rut : 60.901.002-9 Demandante : CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES
 Dirección : Plaza Sotomayor 233 Unidad de Compra : Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
 Teléfono : 56-32-2326448 Fecha Envío OC. : 24-06-2016 16:39:50
 Fax : Estado : Enviada a Proveedor

ORDEN DE COMPRA N°: 1725-1529-SE16

| | | | | | |
|---|--|-----------------|----------------------------------|------------|-------------------------|
| SEÑOR (ES) : | Felipe Rivas San Martín | | | A Sr (a) : | Felipe Rivas San Martín |
| DIRECCIÓN : | Alameda 580, depto 807 | Santiago Centro | Región Metropolitana de Santiago | FONO : | 56-2-26390625 |
| RUT : | 15.294.710-0 | | | FAX : | - |
| NOMBRE ORDEN DE COMPRA : TRATO DIRECTO / PRESENTACION DE LA OBRA DE ARTE CONCEPTUAL "IDEOLOGIA" EN EL MARCO DEL SEGUNDO CICLO PROGRAMÁTICO "INVISIBLE" DEL CENTRO DE EXTENSIÓN | | | | | |
| FECHA ENTREGA PRODUCTOS : | | | | | |
| DIRECCION DE ENVIO FACTURA : | Plaza Sotomayor 233 | Valparaíso | Región de Valparaíso | | |
| DIRECCION DE DESPACHO : | Plaza Sotomayor 233 | Valparaíso | Región de Valparaíso | | |
| METODO DE DESPACHO : | Despachar a Dirección de envío | | | | |
| FORMA DE PAGO : | 30 días contra la recepción conforme de la factura | | | | |
| CONTACTO OC : | Irma Pino | 56-32-2326448 | irma.pino@cultura.gob.cl | | |

Figure 13. Purchase order issued by the National Council of Culture and the Arts (CNCA) to Felipe Rivas, visual artist, on Tuesday, June 24th, 2016, at 4:30 PM. Courtesy of Felipe Rivas.



Figure 14. Letter sent by Moira Délano Urrutia, Head of the Department of Cultural Citizenship of the National Council of Culture and the Arts (CNCA), to Felipe Rivas, visual artist, on July 6th, 2016. Courtesy of Felipe Rivas.

The work *Ideology* was selected and included in the exhibition *In-visible*, focused on gender and inclusion, which was set to open to the public on Monday, July 11th 2016, at CENTEX art center in the city of Valparaíso. On July 5th, via email—followed by an official letter the next day—the artist was informed that the work had been censored by the state’s artistic council. This was not only an attack on the artistic subjectivity of Rivas, who also had been preparing a special multimedia installation for the event. The artist publicly revealed the communications prohibiting the exhibition of the work, which exposed inconsistencies. In the first message received from Moira Délano Urrutia, Head of the Department of Cultural Citizenship of the National Council of Culture and the Arts (CNCA), the justification was a “difficulty with the exhibition’s logistics.” However, the next day, the reason shifted to the claim that the exhibition space would be “visited by minors.” This was later confirmed by the Cultural Minister Ernesto Ottone himself in an interview with *The Clinic*:

This is a space open to the general public, and an independent curator selected a work that cannot be exhibited for all audiences. I saw the piece, and I find it very legitimate, but in this space—which is specifically intended to cultivate new audiences, including families and school groups—it cannot be shown. (Hopenhayn 2016)

Reactionary morality, rooted in the double standard of centralizing punitive violence while erasing historical mass murder—only to then criminalize minority identity groups as a means of asserting hegemony—here yet again employs the pseudo-argument of childhood and youth corruption to dehumanize and segregate non-heterosexual cuir subjectivities.

A 2017 report by the Investigative Police (PDI), commissioned by the National Prosecutor’s Office following the death of 11-year-old Lissette Villa on April 11th, 2016—who died of asphyxiation while institutionalized in a Sename home—had damning findings. The report, delivered to the Prosecutor’s Office and ultra-right president Sebastián Piñera’s government in December 2018, but kept hidden until July 2019, revealed that 88% of privately managed children’s homes and 100% of state-run Sename homes had engaged in severe abuse and mistreatment. Cases of sexual abuse were documented in at least 50% of all homes nationwide. Furthermore, the report confirmed that 1,313 children had died in Sename institutions between 2005 and 2016. (Sepúlveda, Guzmán, and Villa 2019) Could any reader classify this as anything other than systematic child abuse to the degree of genocide? This does not even take into account the abhorrent violations committed against indigenous children. In 2017, the National Institute of Human Rights (INDH) published a report detailing 133 severe assaults against Mapuche children and youths by the Chilean Carabineros (police force) since 2011, most commonly in the form of reckless gun fire. The report itself acknowledges that “there is an undetermined number of cases that never come to light and are lost in the fields and forests of southern Chile.” (Mussa and Silva Balcazar 2017)

The iconoclastic seminal residue of the HIV-positive artist Rivas upon the image of the socialist leader is not, in any way, intended as sexual education for minors—something the political establishment itself should be striving to incorporate into the educational system. It is a work of video art for adults (indicated by the video file uploaded to the streaming platform Vimeo, as Cultural Citizenship Department Head Moira Délano reminded the artist in a letter dated July 6th, 2016). The piece offers a critique of the history of homophobia and prevailing sexism not only within the country’s fascist right wing but also within the more free-thinking segments of the left. It draws from the artist’s autobiographical experience of militancy within

the Communist Youth when he was a student at the emblematic General José Miguel Carrera National Institute, where Allende also briefly studied. *Ideology* mobilizes a series of connections between discrimination, labor, pleasure, and socialist utopias, made visible through the reinterpretation of transgressive pornographic imagery from an artistic lens.



Figure 15. Javier Ledezma Barraza (digital photograph). Protest after the artist was denied entry to install his work. Digital photograph, Extension Center (CENTEX) of the National Council for Culture and the Arts (CNCA), Plaza Sotomayor 233, Valparaíso, Thursday, July 7th, 2016. Courtesy of Felipe Rivas.

Sexual dissidence activism⁶ became fervently engaged from the outset in direct action to condemn the censorship of Rivas—whether through public demonstrations, such as the one held outside CENTEX in Valparaíso on July 7th, 2016, or through written statements and reflections on the gravity of this censorship in relation to Chile’s contemporary political history. The artist had established networks within activist circles that enabled him to consult with the Public Interest and Human Rights Legal Clinic at Diego Portales University. This was one of the legal clinics that, in 2004, brought a case against the Chilean state for the lesbophobic custody loss

6 The term “sexual dissidence” began to be used by cuir activists in Chile during the post-transition period—after the 2010 election of Sebastián Piñera, the first right-wing president since the dictatorship, representing the National Renewal party. These activists favored the term over outdated, pathologizing labels like “homosexual”; the euphemisms promoted by civil society organizations during the Concertación governments’ transition period, such as “diversity” or “equality,” which often pushed assimilationist politics; and even over imported frameworks like “queer theory.” As Rivas states: “Sexual Dissidence emerges in post-transition Chile as a response to the institutionalization of the gay movement and the co-optation of social movements by the Concertación governments. (...) Sexual Dissidence has conceptualized the contemporary regime of sexual power through the notion of ‘heteronormativity.’ Its political efforts focus on denouncing and resisting the mechanisms and effects of the heteronormative system (moving beyond merely superficial issues such as homophobia or discrimination).” (Rivas San Martín 2011)

suffered by judge Karen Atala, a case that was successfully ruled in her favor in 2012—though by then, the irreparable damage to the mother-daughter relationship had already been done. Together with this clinic (including lawyers Juan Pablo Delgado and Cristián Riego), who took Rivas's case pro bono, a constitutional protection appeal was filed against Minister of Culture Ernesto Ottone in the Valparaíso Court of Appeals on August 4th of that year.

The main legal argument of this appeal is the violation of the artist's constitutional right to freedom of expression without prior censorship, as well as his right to freely disseminate the arts and his right to equality before the law. (Centro de Derechos Humanos 2016)

This argument referenced not only Articles 19.2 (equality before the law), 19.12 (freedom of expression without prior censorship), and 19.25 (freedom to disseminate the arts) of the Chilean Constitution, but also the American Convention on Human Rights (Pact of San José, Costa Rica), whose Article 13 guarantees freedom of artistic expression without prior censorship.

To the surprise of many who are intimately familiar with Chile's history of judicial irresponsibility and bias, the Court of Appeals ultimately ruled in favor of the protection appeal on September 16th of that year. The State Defense Council, representing Minister Ottone, did not challenge the ruling, though the CNCA issued a cowardly statement claiming that:

The CNCA reiterates that censorship has never guided its actions or those of its authorities. (El Mostrador 2016)

This claim stood in stark contrast to the well-documented censorship upheld even by Chile's notoriously conservative judiciary.

Closing Remarks: On Cuir Children's Futurity

The cases analyzed throughout this essay illustrate how censorship in Chile has historically functioned as a mechanism for controlling dissent, regulating bodies, and reinforcing hegemonic narratives. From the brutal repression of the dictatorship to the more insidious cultural and institutional constraints of the post-dictatorship era, the limitations placed on artistic expression reveal a persistent discomfort with radical sexual dissidence. The works examined here challenge these boundaries—exposing the contradictions within Chile's democratic transition and post-transition, foregrounding the violence of state-sanctioned norms.

The intersections of sexuality, politics, and censorship are particularly evident in the ideological anxieties surrounding cuir artistic expression. As demonstrated in the censorship of artists like Camiruaga and Rivas, appeals to "public morality" and "child protection" often mask deeper discomforts with non-normative embodiments and desire. These moral panics, which selectively target cuir art, stand in stark contrast to the state's ongoing failure to protect the most vulnerable—especially the children subjected to systemic abuse within SENAME institutions. This stark contradiction reveals that censorship is not, and has never been, about safeguarding collective well-being. Rather, it is a tool of power: a strategy for maintaining adult-centric, heteropatriarchal, and classist structures by erasing dissident voices and alternative ways of imagining the world.

Rivas' *Ideology* provides a stark and subtle commentary on this dynamic, particularly in its

use of semen as an artistic symbol. The white excretion, linked to sexual reproduction and the creation of life, resonates with the imagery that once accompanied the half-liter of milk under Allende's government—an iconic symbol of the socialist dream, representing the promise of a future society nourished by collective care. Where Allende's milk embodied a vision of national solidarity, Rivas' semen takes on a more complex role: it represents not just reproductive excretion, but the construction of a society from a contested, seropositive, and cuir perspective.

Legal victories—such as the overturning of the censorship against *Ideology*—suggest the potential for institutional redress, but they remain fragile and contingent. The broader struggle against censorship in Chile is not confined to isolated cases; it requires a dismantling of the mechanisms of exclusion embedded in both law and culture. Censorship, as this essay has shown, is an enduring tactic of control—one that must be continually resisted through artistic creation, legal challenge, and collective action.

In this context, we must also question the dominant frameworks that deny the possibility of cuir infancy and adolescence. The adult-centric logic that hypersexualizes cuir existence while simultaneously denying cuir children's visibility reinforces a cultural fantasy of the "Imaginary Child"—an abstract figure used to justify the suppression of real, living cuir youth. Against this conservative imaginary, I propose a reorientation: toward a politics of *cuir futurity* rooted in care, community, and intergenerational solidarity. Rather than policing who children are allowed to become, we must center the experiences and lives of those cuir children and adolescents who are doubly marginalized—materially abandoned by neoliberal capitalism, and erased from historical and artistic narratives alike.

To speak of "queer futurity," as theorist José Esteban Muñoz defines it, is to refuse the present as a closed totality. In his work *Cruising Utopia*, Muñoz argues that the present is not enough; that what we name as reality is merely the consolidation of heteronormative and capitalist structures that naturalize themselves as inevitable. Queerness, for him, is not something that fully exists in this flattened now. It is something glimpsed, something approaching, something on the horizon. This horizon is not a distant utopia in the naïve sense, but a structuring potential, something that reorients us against the present's supposed completeness.

Drawing on the Marxist philosopher Ernst Bloch, Muñoz explains that this sense of potentiality—what Bloch called the "not-yet-conscious"—is central to any critical imagination of the future. Queer futurity is a way of thinking temporality differently: not as linear progress, but as an opening toward what has not yet been realized. It resists what Muñoz calls the "stultifying temporal logic of a broken-down present." (Muñoz 2009, 12) As he writes:

Queerness is primarily about futurity and hope. That is to say that queerness is always in the horizon. I contend that if queerness is to have any value whatsoever, it must be viewed as being visible only in the horizon. My argument is therefore interested in critiquing the ontological certitude that I understand to be partnered with the politics of presentist and pragmatic contemporary gay identity. (Muñoz 2009, 11)

This horizon is neither a false promise nor a static destination. It is what allows queerness to remain a project in motion, something we reach toward rather than something we possess. Hope, in this framework, is not vacuous optimism but what Bloch would call a critical disposition: a refusal to let the present define what counts as possible. Hope can and will be disappointed, but as Muñoz reminds us, that risk of disappointment is essential to the political imagination.

Without it, we cede the future to the forces that claim to own it already—capital, the state, heteronormative reproduction.

Against this, Muñoz positions his critique of a particular strand of queer theory that emerged in the late 20th century, what he names the “anti-relational thesis.” This mode of thought, most famously associated with theorists like Leo Bersani and Lee Edelman, defines queerness not by futurity but by rupture, negativity, and the refusal of social bonds. For Edelman in particular, the future is held hostage by what he calls the aforementioned “Imaginary Child,” a figure that symbolizes the reproductive logic of heteronormativity. In his polemic *No Future*, Edelman argues that queerness must reject the future altogether, because that future has been constructed as the exclusive domain of heterosexual reproduction and political normalization.

Edelman’s critique is sharp and useful, but for Muñoz, its refusal is too final, too closed. Where Edelman sees only the oppressive figure of the Child, Muñoz sees a horizon still open to queer reimagining. The future, for him, is not owned by the state, nor by heteronormative reproduction—it is a field of potentiality waiting to be seized. Queer futurity is not a simple affirmation of positivity, but a shared, collective reaching toward what could be otherwise. As Muñoz writes, “queerness is not yet here,” but we can feel it, if only fleetingly, as “the warm illumination of a horizon imbued with potentiality.” (Muñoz 2009, 1) In this sense, queer futurity is an affective and political commitment to imagining transformation, even when such imagining feels impossible. It is not about arriving at some perfect future, but about refusing to collapse the field of possibility into what is already here. As Muñoz puts it, “we have never been queer,” but the task is to keep reaching, to keep feeling for what queerness might still become.

In a world where fascist tides rise under the banner of disinformation and the silencing of dissent, the defense of cuir expression in the South—especially when it concerns childhood, education, and futurity—is more urgent than ever. The fight is not simply against censorship; it is a battle to reclaim and amplify the lives and stories of those the state seeks to disappear—those whose past and whose futures are yet to be written. To “defend” cuir children’s futurity is to come to the realization that although we have a communal obligation to steward their safety and their wellbeing, denying their agency and human rights as autonomous subjects in formation will inexorably create the adverse conditions that permit their exploitation and abandonment in the first place. Cuir children’s lives are not provisional, not hypothetical, not deferred to some distant adulthood where cuirness might finally be permitted to exist more safely. It is to recognize their present-tense as cuir subjects from the South, as Chilean children. Their visibility is already political, already relational, already capable of imagining and creating worlds beyond the brittle confines of state-sanctioned innocence. In their silences, but also in their defiance, we glimpse the horizon Muñoz describes: not a utopia postponed, but a collective commitment to living otherwise, here and now, in the ruins and the rubble of the present. If censorship imagines itself as the gatekeeper of the future, our task is then to open the gates, to keep living, to keep creating art, and to leave no child—cuir or otherwise—behind. **post(s)**

References

- Bravo Vargas, V. (2013). "Quimantú: Palabras impresas para la Unidad Popular." *Istor: revista de historia internacional* 54 (Fall): 47-76.
- Casas, F. (2004). *Yo, yegua*. Santiago, RM: Editorial Planeta Chilena.
- Centro de Derechos Humanos. (2016). "Clínica Jurídica UDP presenta recurso de protección contra Ministro de Cultura por censura a artista Felipe Rivas." Centro de Derechos Humanos UDP. <http://www.derechoshumanos.udp.cl/derechoshumanos/index.php/dummy-category-3/item/273-clinica-juridica-udp-presenta-recurso-de-proteccion-contra-ministro-de-cultura-por-censura-a-artista-felipe-rivas>.
- Chávez Zúñiga, P., and Víctor Brangier Peñailillo. (2023). "La Mortalidad Infantil durante el Gobierno de la Unidad Popular (Santiago de Chile, 1970-1973)." *Revista Brasileira de História* 43 (92): 234-266.
- Clarín. (1973). "Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los maracos en la Plaza de Armas." *Clarín* 6777 (April): 24.
- Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. (1991). *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación Tomo 2 y 3*. Santiago, RM: Andros.
- Communist Youth of Chile. 1972. *Ramona* 43 (August).
- CUDS. 2016. "Consejo de la cultura censura obra 'ideología' en centex de Valparaíso". *Disidencia sexual: revista virtual de arte y política de la CUDS*. <https://disidenciasexualcuds.wordpress.com/2016/07/06/consejo-de-la-cultura-censura-obra-en-centex-de-valparaiso/>.
- D21 Proyectos de Arte. n.d. "1989 / Estrellada san camilo." Archivo Yeguas del Apocalipsis. Accessed May 22, 2025. <https://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-estrellada-san-camilo/>.
- Davis, F., and Miguel A. López. (2020). "Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur." *Ramona* 99 (April): 8-9.
- Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham and London, NC and GL: Duke University Press.
- Editora Nacional Gabriela Mistral. (1975). *Chile ayer y hoy*. Santiago, RM: Editora Nacional Gabriela Mistral.
- El Mostrador. (2016). "Corte de Apelaciones propina derrota a ministro Ottone y respalda recurso a favor de obra que utiliza imagen de Salvador Allende." El Mostrador. <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2016/09/16/corte-de-apelaciones-propina-derrota-a-ministro-ottone-y-respalda-recurso-de-proteccion-de-obra-ideologia-que-utiliza-imagen-de-salvador-allende/>.
- Fernández-Niño, C. (2014). "Revista Ramona (1971 - 1973): 'Una revista lola que tomará los temas políticos tangencialmente.'" In *Un trébol de cuatro hojas: las juventudes comunistas de Chile en el siglo XX*, edited by Rolando Álvarez Vallejos and Manuel Loyola T., 126-143. Santiago, RM: Ariadna.
- Gerretsen, Chas. (2023). *Chile: Archivo Fotográfico 1973-74*. Barcelona and Mexico City, Catalonia and Mexico City: RM.
- Henríquez Silva, Josecarlo. (2016). "La antidisidencia de Lemebel." In *#SoyPuto*, 105-114. Santiago, RM: Editorial Cuarto Propio.
- hooks, bell. 1984 [2000]. "Revolutionary Parenting." In *Feminist Theory: From Margin to Center*, 133-147. Cambridge, MA: South End Press.
- Hopenhayn, D. (2016). "Ministro Ottone sale al paso de las críticas: 'Si alguien está siempre viendo el vaso medio vacío, bueno, no hay nada que hacer.'" *The Clinic* (Santiago), July 08, 2016. <https://www.theclinic.cl/2016/07/08/ministro-ottone-sale-al-paso-de-las-criticas-si-alguien-esta-siempre-viendo-el-vaso-medio-vacio-bueno-no-hay-nada-que-hacer/>.
- Hopenhayn, Martín. (2004). "Destape y destete; el discurso público de la moral sexual en Chile." In *Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, edited by Nelly Richard, 261-270. Santiago, RM: Universidad ARCIS, Departamento de Extensión Académica y Cultural.
- Jara Hinojosa, I. (2015). "Editora Nacional Gabriela Mistral y clases sociales: indicio del neoliberalismo en la retórica de la dictadura chilena." *Historia* 48 (July-December): 505-535.

- La Nación. (1990). "Yeguas del Apocalipsis' frente al Museo de Bellas Artes." *La Nación* (Santiago), September 30, 1990, 36.
- Lemebel, Pedro. (1992). "Ojo con el under." *Página abierta* 62 (March): 33.
- Lemebel, P. (1996). "La muerte de Madonna." In *Loco afán. Crónicas del sidario*, 31-39. Santiago, RM: LOM.
- MIR. (1974). *El Rebelde* 102 (December).
- Montecinos, E. (2024). *Con mi recuerdo encendí el fuego*. Santiago, RM: Ariel Chile.
- Moreno, Marco A. (1989). "Sobre yeguas, abandonos y el apocalipsis chileno." *Fortín Mapocho* 5 (December): 30.
- Muñoz, J. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York, NY: NYU Press.
- Murillo, José A., Andrés Mendiburo-Seguel, María P. Santelices, Paulina Araya, Silvia Narváez, Catalina Piraino, Josefina Martínez, and James Hamilton. (2021). "Abuso sexual temprano y su impacto en el bienestar actual del adulto." *Psicoperspectivas* 20, no. 1 (January): 1-13. <https://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/view/2043/1356>.
- Museo Nacional de Bellas Artes. 1990. *Museo Abierto*. Santiago, RM: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Mussa, Yasna, and Sebastián Silva Balcazar. (2017). "La niñez marcada: historias de violencia policial contra la infancia mapuche." El desconcierto. <https://eldesconcierto.cl/especiales/la-ninez-marcada/>.
- Paloma. 1973. "Póngase al día: Homosexuales a la ofensiva." *Paloma* 9 (May).
- Rivas San Martín, Felipe. (2011). "DIEZ TESIS SOBRE DISIDENCIA SEXUAL EN CHILE." *The Clinic* (Santiago), January 20, 2011.
- Robles, Víctor H. (2008). *Bandera hueca: historia del movimiento homosexual de Chile*. Santiago, RM: Editorial Arcis.
- Schlack, Elke, and Paulina Varas. (2019). "Peripheral urbanization and the UNCTAD III building in Santiago, Chile: continuity and disruption in grassroots engagement." *DIE ERDE: Journal of the Geographical Society of Berlin* 150, no. 2 (July): 86-100.
- Sepúlveda, Nicolás, Juan A. Guzmán, and Lissette Villa. 2019. "El brutal informe de la PDI sobre abusos en el Sename que permaneció oculto desde diciembre." CIPER Chile. <https://www.ciperchile.cl/2019/07/02/el-brutal-informe-de-la-pdi-sobre-abusos-en-el-sename-que-permanecio-oculto-desde-diciembre/>.
- Últimas Noticias. (1973). "Mitin de 'Raros' en Plaza de Armas." *Últimas Noticias* (Santiago), April 23, 1973.
- Urtubia, C. (2015) [2016]. "Apuntes sobre la relación entre acción callejera y medios alternativos chilenos durante la dictadura." In *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*, edited by Ignacio Szmulewicz R., 72-87. Santiago, RM: Metales Pesados.
- Valencia, S. (2015) [2025]. "Del Queer al Cuir." *ReCIA – Revista del Centro de Investigación en Artes* 1 (February): 9-26.
- VEA. (1973). "La rebelión de los 'raros.'" *VEA* 1765 (April): 14-17.

REVELANDO LAS LUCHAS INDÍGENAS POR LA TIERRA EN EL CINE PERUANO: EL LEGADO DE *RUNAN CAYCU* (1973)

Nora de Izcue y Florencia Portocarrero en conversación

Nora de Izcue, primera mujer cineasta profesional en Perú y pionera del documental político y social. Su obra, centrada en la realidad nacional, recorre la Costa, los Andes y la Amazonía, y fue clave en el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano. Correo electrónico: nora_izcue@yahoo.com

Florencia Portocarrero, curadora. Docente en la Maestría de Historia del Arte y Curaduría de la PUCP. Coeditora de *Unmaking to Make: Art as Decolonizing practice in Latin America, Future, Past and Present*. Correo electrónico: florenciportocarrero@gmail.com

- Estudiante del doctorado en Historia de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Máster en Teoría del Arte Contemporáneo en la Universidad de Goldsmiths, Londres.
- Programa Curatorial de Appel, Ámsterdam.

Resumen

Esta conversación entre la cineasta Nora de Izcue y la curadora Florencia Portocarrero revisita *Runan Caycu* (1973), documental que marcó un hito en el cine político latinoamericano al representar la subjetividad indígena desde una perspectiva revolucionaria. A través del diálogo, se reconstruyen los orígenes del proyecto, la censura estatal de que fue objeto, su dimensión colaborativa y el rol de De Izcue como pionera en un campo históricamente masculino.

Palabras clave

Nora de Izcue, Nuevo Cine Latinoamericano, documental testimonial y colaborativo, subjetividad indígena

Revealing Indigenous Land Struggles in Peruvian Cinema: The Legacy of *Runan Caycu* (1973) A conversation between Nora de Izcue and Florencia Portocarrero

Abstract

This conversation between filmmaker Nora de Izcue and curator Florencia Portocarrero revisits *Runan Caycu* (1973), a documentary that became a landmark in Latin American political cinema for its revolutionary approach to representing Indigenous subjectivity. Through their dialogue, they reconstruct the origins of the project, the state censorship it faced, its collaborative dimension, and De Izcue's role as a pioneer in a historically male-dominated field.

Keyword

Nora de Izcue, The New Latinamerican Cinema, Testimonial and Collaborative Documentary, indigenous subjectivity

Fecha de envío: 16/07/2025

Fecha de aceptación: 04/08/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.3832>

Cómo citar: Izcue, N., y Portocarrero, F. (2025). Revelando las luchas indígenas por la tierra en el cine peruano: el legado de *Runan Caycu* (1973). En *post(s)*, volumen 12 (pp. 196-215). USFQ PRESS.



I

En esta entrevista, la cineasta Nora de Izcue (Lima, 1934), la primera mujer en dirigir cine de forma profesional en Perú,¹ reflexiona sobre *Runan Caycu* (1973), un documental fundamental pero a menudo relegado en la historia del cine peruano. Traducida como *Somos humanos*, *Runan Caycu* no solo marcó el debut cinematográfico de De Izcue² sino que también constituye la primera película peruana protagonizada por el líder indígena Saturnino Huillca (hacienda Chhuru, Paucartambo, Cusco, 1893 – Ninamarca, provincia de Paucartambo, Cusco, 1987).³

No obstante, la relevancia de *Runan Caycu* va mucho más allá de estos hitos. A diferencia de gran parte del cine que la precedió —que, influenciado por el indigenismo, solía representar a los campesinos indígenas como objetos de estudio etnológico o como sujetos abatidos, herederos de una cultura ancestral detenida en el pasado—, la película de corte testimonial presentó a Huillca como un líder político contemporáneo y multifacético. De este modo, el documental ofrece una plataforma a Huillca, quien narra en primera persona y en quechua cómo su vida estuvo atravesada por la explotación de los hacendados, a quienes denuncia como aliados del imperialismo «yanqui». Alternando este testimonio con material de prensa, *Runan Caycu* constituye una crónica fílmica emblemática de las luchas indígenas por la recuperación de la tierra que precedieron a la Reforma Agraria de 1969, impulsada por el régimen de Velasco, también conocido como «Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas» (GRFA).

Ahora bien, la imagen revolucionaria que De Izcue construyó sobre Huillca —y que implicó una clara ruptura con los estereotipos indigenistas dominantes— no fue accidental. Por el contrario, fue posible gracias a una serie de alianzas —intelectuales, políticas, institucionales— que acompañaron el proceso de realización de la película. En primer lugar, la estrecha relación entre De Izcue y Huillca, basada en una metodología de trabajo colaborativa. En segundo lugar, los vínculos de la directora con el SINAMOS, el Sindicato Nacional para la Movilización Social, una entidad estatal de orientación progresista que buscó acercarse al campesinado durante el GRFA. En particular, fue clave el periodista Hugo Neira, quien acompañó e impulsó el proyecto desde su concepción. Y finalmente, el trabajo de posproducción realizado en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), en La Habana, que permitió incorporar una perspectiva formal influida por los ideales del Nuevo Cine Latinoamericano. Estas alianzas confluyeron para hacer posible un verdadero «cambio de encuadre» que, reforzado por la decisión de abrir la película con un primer plano del rostro de Huillca, logró capturar la evolución de la conciencia política y de la organización indígena que se gestaba en el Cusco al menos desde comienzos de los años sesenta.

1 La participación de las mujeres en el cine peruano se remonta a la segunda década del siglo XX, cuando María Isabel Sánchez Concha de Pinilla escribió el guion de *Del manicomio al matrimonio*, considerada la primera contribución femenina al cine nacional. Posteriormente, cineastas como Nora de Izcue, María Barea, Mónica Brown, Ana María Pomareda, Marianne Eyde, Ana María Pérez, Marcela Robles, María Ruiz, Bertha Saldaña y Chiara Varese conformaron la primera generación de mujeres que incursionó activamente en la producción cinematográfica bajo el amparo de la Ley N.º 19327.

2 Antes de *Runan Caycu*, De Izcue dirigió tres filmes: *Monedas Malditas* (1967) y *Encuentro* (1968), ejercicios audiovisuales realizados en el contexto de sus estudios en el Taller de Cine de Armando Robles Godoy; y *Filmación* (1970), cortometraje que registró el «detrás de cámaras» de *La muralla verde*, película de Robles Godoy en la cual De Izcue trabajó como asistente de dirección.

3 Después de *Runan Caycu*, Saturnino Huillca actuó en otras tres películas: *Jatun Auk'a*, dirigida por Jorge Sanjinés en 1974; *Si esas puertas no se abren*, dirigida por Mario Arrieta y María Barea en 1975; y *Kuntur Wachana*, dirigida por Federico García en 1977.



Figura 1. Saturnino Huillca en la producción de *Runan Caycu*, 1973. Archivo de Nora de Izcue.



Figura 2. Fotograma de *Runan Caycu*, 1973.

II

Nora de Izcue formó parte de una generación de cineastas que se vieron beneficiados por la Ley del Cine 19327, emitida en 1972 durante el GRFA. El principal mecanismo de apoyo de esta ley fue la obligatoriedad de exhibición de películas peruanas en las salas nacionales, tradicionalmente dominadas por el cine de Hollywood. Dado que las oportunidades para el financiamiento y la recuperación de la inversión en largometrajes permanecieron siendo muy limitadas, muchos cineastas optaron por dedicarse al género documental, poniendo en circulación nuevas miradas sobre la realidad nacional.⁴ En el marco de este clima de apoyo al cine peruano, el Estado restableció relaciones diplomáticas con Cuba y durante un encuentro entre De Izcue, el director del SINAMOS Carlos Delgado y el nuevo embajador cubano, se acordó que el ICAIC co-produciría la película. Así, tras concluir la filmación de *Runan Caycu*, la directora se trasladó a La Habana durante tres meses para llevar a cabo la posproducción. Allí trabajó junto a Mirita Lores y Pepín Rodríguez, editores clave de la generación que sentó las bases estéticas y formales del cine político latinoamericano. Una vez finalizada la posproducción, el ICAIC animó a De Izcue a presentar la película en dos de los festivales de cine documental más prestigiosos de Europa: el Festival dei Popoli, en Florencia; y el Festival Internacional de Cine Documental y de Animación de Leipzig, en Alemania del Este.

De regreso en Perú, De Izcue viajó a Ninamarca para proyectar a Huilca una versión de la película en 16 milímetros y enteramente en quechua. Este gesto de devolución, celebrado por la comunidad, contrastó con la tajante desaprobación que provocó la versión final del documental entre los miembros del SINAMOS al descubrir que incluía una crítica explícita al rol represivo que las Fuerzas Armadas habían desempeñado durante los años previos a la Reforma Agraria. Aunque el régimen militar de Velasco se había aliado con el campesinado y veía en Huilca a un héroe de la revolución, no tenía ningún interés en hacer públicos los abusos cometidos por el Ejército en el pasado reciente. Como consecuencia, la película fue confiscada y censurada. Pese a ello, poco después *Runan Caycu* ganó la Paloma de Plata en el Festival de Leipzig, en su XVI edición, y continuó exhibiéndose a lo largo de los años, aunque de manera clandestina, en el circuito alternativo de sindicatos y cineclubes.

III

A pesar de la censura, *Runan Caycu* fue fundamental para la carrera cinematográfica de De Izcue. Tras una proyección del documental en México en 1976, fue invitada a unirse al Comité de Cineastas de América Latina, un grupo de directores comprometidos con el desarrollo del cine en la región, especialmente en contextos marcados por dictaduras. En 1985, con el apoyo de Fidel Castro, los miembros del Comité crearon la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y, al año siguiente, la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), dirigida por Gabriel García Márquez. De Izcue fue una de las pocas mujeres entre sus miembros fundadores.⁵

4 Ver más en: Núñez Gorriti, Violeta. (2017). *El cortometraje documental peruano 1972–1980*. España: Universidad de La Laguna. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7263194>

5 El interés por fomentar la organización gremial se evidenció también en Lima, donde De Izcue ocupó posiciones directivas en importantes instituciones del sector cinematográfico, como la presidencia de la Asociación de Cineastas del Perú, y la vicepresidencia y presidencia interina del Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE). Además, ha sido una figura clave en la formación de nuevas generaciones de cineastas peruanos, gracias a sus veinticinco años de docencia en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Lima.

Pero quizás lo más importante de *Runan Caycu* es que permitió a De Izcue establecer una metodología de trabajo —basada en un profundo compromiso ético— que ha sostenido a lo largo de toda su trayectoria: «ser el medio a través del cual grupos humanos históricamente invisibilizados y sin acceso a los medios de comunicación pudieran expresarse».⁶ En sintonía con el enfoque de la cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha —quien propone «hablar cerca de» en lugar de «hablar acerca de» los otros—,⁷ De Izcue priorizó una conexión íntima con los sujetos y comunidades que retrató.⁸ Más aun, su comprensión del cine como herramienta política y emancipadora la llevó a distanciarse del «cine de autor» para adoptar una práctica colaborativa que se plasmó en una producción heterogénea —mayormente compuesta por mediometrajes— donde el documental alterna con la ficción, interpelando los «criterios de calidad» que dieron forma al canon cinematográfico en Perú.⁹



Figura 3. Carnet de la Asociación de Cineastas del Perú. Archivo de Nora de Izcue.

- 6 Esta es una afirmación recurrente en las declaraciones de De Izcue al momento de reflexionar acerca de su trabajo. De hecho, aparece también en esta entrevista
- 7 Trinh T. Minh-ha. (1985). «Speaking Nearby». En R. Stam y T. Miller (eds.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. Nueva York: Routledge, pp. 108–117.
- 8 En esta línea de argumentación, resulta pertinente revisar el trabajo pionero de Isabel Seguí, historiadora del cine feminista y profesora del Departamento de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Saint Andrews (Escocia), quien, a través de sus investigaciones, ha promovido una revisión crítica y feminista de la manera en que se ha narrado la historia del cine político latinoamericano. Su investigación busca visibilizar la participación de las mujeres cineastas andinas y poner en valor la amplitud de sus aportes en los distintos ámbitos de la producción cinematográfica más allá de la dirección. Asimismo, Seguí ha reflexionado sobre la mediación de la voz de los sujetos subalternos por parte de cineastas de clase media. Para conocer más acerca de sus ideas sobre el cine de Nora de Izcue, recomiendo especialmente leer su texto en E. Balsom y H. Peleg (eds.), (2022, septiembre 27). *Feminist worldmaking and the moving image*. Cambridge, MA: The MIT Press, pp. 91-110.
- 9 Ver más en: Middents, Jeffrey. (2009). *Writing National Cinema: Film Journals and Film Culture in Peru*. Hanover: Dartmouth College Press.



Figura 4. Nora de Izcue participó en la creación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, auspiciada por Fidel Castro en 1985. Archivo de Nora de Izcue.



Figura 5. Nora de Izcue junto a Gabriel García Márquez, quien fue director de La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Archivo de Nora de Izcue.

Transcurridos más de cincuenta años de su estreno, *Runan Caycu* está recibiendo un largamente postergado y merecido reconocimiento. Recientemente, la copia original de la película fue ubicada en la Cinemateca de Caracas por la antropóloga y documentalista norteamericana Christine Mladic, quien además ha impulsado su remasterización y subtitulación al inglés para facilitar su circulación internacional. Hoy el documental está disponible en el [canal de YouTube de De Izcue](#) y cuenta con miles de visualizaciones. Además, se presenta con cierta regularidad en festivales de cine en todo el país. Desde el presente, puede afirmarse que la película no solo dignificó a Huillica al subvertir estereotipos hegemónicos y dañinos históricamente asociados a las comunidades indígenas, sino que también marcó un punto de inflexión en los imaginarios sobre la subjetividad indígena. Por ello, se revela como una obra fundamental para pensar los procesos de transformación social que han definido al Perú en el siglo XX. A través de esta entrevista, Nora de Izcue —quien en 2025 cumplió 92 años y que, como directora, guionista y productora ejecutiva, es autora de veinte filmes—¹⁰ ofrece un testimonio invaluable sobre la realización de la película, su metodología de trabajo y su contribución pionera al cine latinoamericano.

IV

Florencia Portocarrero: Me interesa situar tu trabajo inicial en el marco de los años sesenta a nivel global. Hoy en día se habla del concepto de los *global sixties*, refiriéndose a una época de intensa efervescencia política, social y artística: desde Mayo del 68 en Francia hasta los ecos de la Revolución cubana en Latinoamérica, el auge del feminismo de la segunda ola, la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, los procesos de independencia de los países africanos, entre otros movimientos que marcaron ese período. En el caso del Perú, este contexto coincidió con el régimen de Velasco, que reinterpreto este clima de época, cambiando para siempre el panorama social del país a través de medidas como la Reforma Agraria (1969) y la Reforma Educativa (1972). Lo primero que quisiera preguntarte es: ¿cómo digerías toda esta corriente de cambios y transformaciones? Luego, me interesa preguntarte ¿cuál fue tu vinculación con el gobierno de Velasco y específicamente con el SINAMOS?

Nora de Izcue: Para serte honesta, a comienzos de los años sesenta yo no tenía una posición política definida. Lo que sí tenía era una profunda implicación con el cine, lo cual, en sí mismo, ya era bastante revolucionario para la época; pues cuando comencé a estudiar cine, tenía treinta y dos años, era ama de casa y criaba cuatro hijos. El cine, para mí, lo cambió todo.

La época de Velasco fue muy emocionante. Claro, era militar, pero no se parecía en nada a las dictaduras que gobernaban en ese entonces buena parte de América Latina. Había una voluntad genuina de transformar el Perú a través de reformas orientadas a la justicia social. Yo me sumé, en cierta forma, a ese movimiento efervescente a través de mi cine. De hecho, trabajé con personas vinculadas directamente al régimen a través del SINAMOS. Eran intelectuales de primera línea, quienes se convirtieron en interlocutores de varias películas. Así nacieron *Runan Caycu* (1973), *Guitarras sin cuerdas* (1974) y *Te invito a jugar* (1976), tres obras que se inscriben plenamente en el espíritu transformador del velasquismo. Mi colaboración nació de

¹⁰ La obra cinematográfica de De Izcue está compuesta por tres largometrajes, once medimetrajes y seis cortometrajes

una convicción personal, desde el deseo de contribuir a ese proceso de cambio social a través de mi oficio cinematográfico.

Preparándome para nuestra conversación, estuve repasando fechas y haciendo memoria. Estudié cine en el Taller de Cine de Armando Robles Godoy entre 1967 y 1969, durante dos años. Luego, me asocié con Armando y juntos formamos una empresa en la que se filmaron los largometrajes *La muralla verde* (1970) y *Espejismo* (1972). Fui asistente de dirección en ambas películas.

Armando hacía «cine de autor», y yo había estudiado con él y trabajado tan de cerca que, en teoría, debería haber absorbido esa visión del cine. Pero no fue así. Desde el inicio, lo que realmente me interesó fue el documental, el retratar las distintas realidades del país.

Ese interés comenzó cuando el doctor Óscar Ríos, un psiquiatra peruano que enseñaba en una universidad en Canadá, me contrató para documentar los rituales de ayahuasca. Esto fue en 1971. Es decir, al intermedio de las películas que filmé con Armando. Perdón, me voy un poco por las ramas.



Figura 6. Registro del Taller de Cine de Armando Robles Godoy, 1967-1969.

Portocarrero: No te preocupes, entiendo que la experiencia con el doctor Óscar Ríos fue fundamental para tu trayectoria posterior.

De Izcue: Exactamente. Cuando el doctor Óscar Ríos me contrató, yo no lo conocía. Me pidió que filmara en Iquitos los rituales de ayahuasca, lo cual me llamó mucho la atención porque, en ese

momento, yo aún no era una cineasta profesional. Acababa de terminar mis estudios y apoyaba a Armando en sus proyectos. Me sorprendió recibir esa oferta desde Canadá, pero luego supe que un profesor de la academia, al ver que era una alumna destacada, me había recomendado.

Ese fue, se podría decir, mi primer trabajo profesional. Fui, filmé y documenté los rituales. Aunque el proyecto nunca llegó a completarse, esa experiencia marcó mi primer contacto con la Amazonía y me deslumbró todo lo relacionado con ella: su gente, sus rituales y sus mitologías. La cultura amazónica me atrapó por completo. A partir de ahí, me di cuenta de que el Perú contenía muchas realidades que yo desconocía por completo, y el cine sería mi medio para explorarlas más a fondo y darlas a conocer.

Portocarrero: ¿Y cómo surge la idea de hacer *Runan Caycu*?

De Izcue: Antes de involucrarme en el cine, cuando aún estaba casada y me dedicaba a ser ama de casa, asistí al Art Center en Miraflores junto a un grupo de señoras de la sociedad limeña. Íbamos a tomar cursos. Fue allí donde conocí al periodista Hugo Neira, quien nos daba clases —ya ni recuerdo exactamente de qué—. El Art Center tenía un excelente programa de estudios. Entre el grupo de profesores también estaban los escritores Enrique Solares y Manuel Scorza.

Tiempo después, Hugo Neira publicó *Cusco: Tierra y Muerte*. Cuando deshicé mi sociedad con Armando Robles Godoy, Hugo me buscó con su libro bajo el brazo y me habló, por primera vez, del líder indígena Saturnino Huilca. En el libro había varias menciones a su labor como dirigente campesino, que me impactaron mucho cuando las leí.

Poco después, Saturnino vino a Lima para gestionar asuntos relacionados con su comunidad. Al enterarnos, pensamos que sería increíble hacer una película sobre él. Hugo se encargó de investigar más. No pasó mucho tiempo antes de que Hugo regresara, entusiasmado, a mi casa con Saturnino. Tuvimos una conversación, con la ayuda de un traductor de quechua, y finalmente Saturnino aceptó formar parte del proyecto.

Portocarrero: ¿Saturnino no hablaba español?

De Izcue: Yo sospecho que Saturnino entendía todo lo que decíamos, e incluso que podría haber hablado español, pero se negaba a hacerlo como parte de una postura política. En todo caso, oficialmente él solo hablaba quechua. Felizmente, en ese entonces Hugo trabajaba en el SINAMOS y tenía los contactos y recursos para facilitar un traductor.

Una vez que Saturnino aceptó participar en la película, regresó a Ninamarca, su comunidad, que queda muy cerca de Paucartambo (Cusco). Mientras tanto, yo empecé a gestionar cómo financiar, organizar y llevar adelante el proyecto. Casi sin darme cuenta, comenzó el trabajo de producción de la película. Lo primero que hice fue viajar a Ninamarca, para conocer mejor la situación de Saturnino. Estuve con él allí y, luego, regresé a Lima. Al principio, me costaba los viajes yo misma, porque aún no tenía financiamiento.

Más adelante, me acompañó el camarógrafo Jorge Suárez, quien había sido mi compañero en el taller de Armando Robles Godoy. Después de varios viajes a Ninamarca, cuando ya teníamos más confianza, invité a Saturnino a venir a Lima y alojarse en mi casa. Estuvo aquí cerca de dos meses. Fue durante esa estancia que comenzamos a grabarlo. Hugo me enviaba al traductor, y durante horas conversábamos. Yo le hacía preguntas sobre toda su vida y registrábamos sus relatos. Estas conversaciones fueron la base sobre la cual se construyó la película.

Portocarrero: Qué interesante lo que me cuentas, porque me permite preguntarte sobre uno de los rasgos más distintivos de tu obra cinematográfica: su carácter testimonial. A lo largo de tu trayectoria, has logrado amplificar las voces de diversos individuos y colectivos históricamente invisibilizados en el país, como los campesinos indígenas, las mujeres afrodescendientes, las infancias migrantes. Quisiera preguntarte: ¿cómo funciona este proceso en tu trabajo y de qué manera complejiza la noción de autoría?

De Izcue: Es verdad que el testimonio les ha dado forma a muchas de mis películas, y que a lo largo de toda mi carrera me ha interesado ser un medio a través del cual otros grupos humanos, sin acceso a los medios de comunicación, pudieran expresarse. Pero dicho esto, siempre he partido de un guion muy trabajado. En el caso de *Runan Caycu*, el testimonio de Saturnino fue grabado con bastante anterioridad. Luego, para la película, fui seleccionando fragmentos para construir la línea dramática, eligiendo las partes que más me interpellaron. Incluso, más adelante, con base en el material que no se llegó a usar en el documental, Hugo Neira publicó *Habla un campesino*, libro que ganó el premio Casa de las Américas en la categoría de testimonio. No recuerdo exactamente si fue dos o tres años después que Hugo publicó el libro, pero sí sé que se hizo a partir de aquellas entrevistas largas a Saturnino en las que nos relató toda su vida.



Figura 7. Junto a Hugo Neira. Archivo de Nora de Izcue.

Portocarrero: ¿Y qué sentiste cuando Saturnino te contaba su vida?

De Izcue: Una mezcla de indignación por el sistema de las haciendas que mantenía a los campesinos en situación de semi esclavitud, y admiración por la resiliencia y lucha incansable de Saturnino. Ahora bien, te confieso que en ese entonces yo no conocía a profundidad el mundo andino. Paradójicamente, sí había explorado la Amazonía a través de las películas que había filmado allí, pero los Andes los descubrí con Saturnino. El mundo andino tiene una fuerza impresionante. No sé, es algo muy especial, muy difícil de poner en palabras... pero creo que, de alguna manera, logré transmitirlo en la película.

Saturnino había vivido una vida muy dura, pero tenía el corazón de un luchador. Recuerdo algo muy bonito: cuando fui a conocer Ninamarca, antes de filmar, coincidió con la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo. Fuimos juntos —Saturnino, Jorge Suárez y yo— y allí estaba también el director boliviano Jorge Sanjinés. Le presenté a Saturnino y, tiempo después, Jorge trabajó con él en una de sus películas. En ella, Saturnino dice unas palabras hermosas que siempre recuerdo: «La vida no es la cantidad de días que uno viva, sino la calidad de los días que uno vive». Esa frase me parece profundamente sabia. Es cierto, lo que realmente importa es la calidad de nuestros días. Y eso era Saturnino: cada día que vivía tenía intensidad, a pesar de todas las adversidades que había tenido que enfrentar.



Figura 8. Con Saturnino Huillca en Ninamarca. Archivo de Nora de Izcue.

Portocarrero: Personalmente creo que uno de los elementos más impactantes de *Runan Caycu* es el primer plano del rostro de Saturnino con el que se da inicio a la película. El primer plano es una técnica cinematográfica tradicionalmente asociada al estrellato, reservada para actores y actrices en el cine comercial o de autor. Sin embargo, como ha afirmado el crítico cultural José Chavarry,¹¹ en *Runan Caycu* se resignifica al ser utilizado para colocar el rostro racializado de un líder indígena como Saturnino en el centro del relato.

De Izcue: El inicio de la película con ese primer plano es hermoso, ¿no te parece? Yo creo además que el debate que inició *Runan Caycu* está vigente en el Perú contemporáneo, ¿no?

Portocarrero: Sí, coincido. Creo que se trata de una imagen que es, a la vez, profundamente política y dignificante. En ese sentido, creo que *Runan Caycu* es un parteaguas en la historia del arte local. A diferencia de muchas representaciones previas de personas indígenas —tanto en las artes visuales como en el cine— que los retrataban como «objetos de estudio», la película presenta a Saturnino como un sujeto político dinámico y contemporáneo. Este enfoque se refuerza no solo con tu decisión de usar un primer plano, sino también con la manera en que Saturnino cuenta su historia de vida y reivindica sus derechos de forma categórica. ¿Hubo una intención deliberada de darle a Saturnino este lugar dentro del lenguaje cinematográfico o fue una decisión que surgió de manera más intuitiva?

De Izcue: Mira, es bien curioso, porque la verdad es que ese primer plano se hizo después. Como te decía, había una cercanía muy grande con Saturnino: él había vivido en mi casa y yo había pasado tiempo en su comunidad. Pero terminamos el rodaje sin haber grabado ese primer plano. Tiempo después, vino a Perú Darcy Ribeiro, fundador de la universidad de Brasilia, a asesorar en la Reforma Educativa del gobierno. Yo le mostré el copión de la película y quedé fascinado. Me dijo: «Qué maravilla, pero ¿sabes lo que te falta? Un primer plano del rostro de Saturnino». Le di la razón de inmediato, pero justo en esos días yo tenía que viajar a Cuba, al ICAIC, para hacer la edición de la película, así que le encargué a Jorge Suárez que volviera a Ninamarca para que filmara distintos enfoques de la cara de Saturnino. Así que Jorge viajó a Ninamarca mientras yo iba a Cuba. Luego, él me envió el material y cuando lo recibí, revisé todos los primeros planos y escogí el que ha quedado inmortalizado en la película. Así que no puedo negar que la idea del primer plano fue también intuición de Darcy Ribeiro y la capacidad de Jorge, que era un camarógrafo excepcional.

Portocarrero: *Runan Caycu* se construye a partir de distintos materiales: el testimonio de Saturnino en quechua, subtítulo al castellano; imágenes en movimiento filmadas en Cusco; y finalmente, recortes de prensa y material de archivo televisivo que documentan los años de lucha por la «recuperación de tierras» en el Cusco y sus comunidades aledañas, así como el proceso político en los círculos de poder en la capital. Me interesa conocer más sobre este trabajo de montaje. ¿Cómo fue el proceso de investigación en Perú y la posproducción en Cuba? ¿Cómo se tomaron las decisiones sobre la estructura narrativa y la integración de estos materiales?

11 Ver más en: Chavarry, José R. (2019). *Working Lives: Artistic Solidarity in Revolutionary Peru (1960–1980)*. Tesis doctoral, City University of New York, CUNY Academic Works. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3253.

De Izcue: Yo siempre he investigado mucho para mis películas, y *Runan Caycu* no fue la excepción. Como bien dices, en el filme hay mucho material de archivo. En esa época, Liliana Sunic era mi asistente, mi brazo derecho. Se pasó dos o tres meses en la Biblioteca Nacional, revisando titulares y noticias sobre las invasiones de tierras y los movimientos campesinos de los sesenta. Hizo una investigación exhaustiva y, gracias a su trabajo, recopilamos todas las noticias y titulares que aparecen en la película.

Además, fuimos al Canal 5 y buscamos en sus archivos. Ellos ni siquiera sabían lo que tenían guardado. Entre el material que encontramos, había escenas filmadas en la Federación de Campesinos del Cusco, que finalmente incluimos en la película. También recuperamos una entrevista con el alcalde, donde hablaba sobre las invasiones de tierras. Y luego estaban todas las fotos de las represiones, que fueron un material de archivo muy valioso. Pero conseguir todo esto fue un trabajo largo, de un año aproximadamente.

La edición en Cuba la trabajé con Milita Lores, que era una editora excepcional, con experiencia en grandes documentales e incluso largometrajes. Hizo un trabajo fantástico. También trabajé con Pepín Rodríguez en el equipo de animación y efectos especiales. El laboratorio de edición estaba en las afueras de La Habana, así que pedí una reunión con quienes iban a trabajar en la película para contarles de qué trataba. Quería que se involucraran de lleno en el proyecto, y lo logramos. Recuerdo que, cuando editábamos ciertas escenas, Pepín me decía: «Estoy escuchando los tambores, escucho los tambores de las invasiones». Fue un proceso muy intenso y enriquecedor.

Pero hay un detalle más que se relaciona con tu pregunta anterior y del que recién me acuerdo. A Cuba viajé con Eulogio Nishiyama, uno de los fundadores de la Escuela de Cine de Cusco (1955-1966), para que nos ayudara con la traducción del texto de Saturnino que estaba en quechua. Recuerdo que Eulogio llevó *Kukuli* (1961), su propia película, para mostrarla en el ICAIC. Allí tenían una costumbre muy bonita: cuando una película llegaba a su primera edición, reunían a los mejores directores para verla y dar su opinión. En esa sesión, primero proyectaron *Kukuli* y luego *Runan Caycu*. Eran dos películas completamente distintas en su representación del mundo indígena. Cuando terminó *Runan Caycu*, Jorge Fraga, uno de los grandes directores cubanos, se puso de pie y dijo: «Bueno, sobre la primera película, no tengo mucho que comentar... Pero después de ver la segunda, me pregunto: si esta es la primera película de Nora, ¿cómo serán las siguientes?».

Portocarrero: ¡Qué emocionante, Nora! ¿Y cómo se establece el vínculo con el ICAIC? Tengo entendido que, durante el gobierno de Velasco, se retomaron las relaciones diplomáticas con Cuba...

De Izcue: Mira, cuando comenzamos a hacer la película no logramos conseguir financiamiento externo, pero Hugo me dijo: «No importa, comencemos igual». Entonces, él me daba la cámara y los rollos, y Jorge Suárez y yo nos pagábamos nosotros mismos el pasaje a Ninamarca. Allí nos alojábamos donde podíamos, donde gente amiga, llevábamos bolsas de dormir y qué sé yo. Filmábamos, regresábamos a Lima, le dábamos el material a Hugo para que lo mandara a revelar, y así íbamos avanzando poquito a poquito. Pero llegó un punto en que le dije a Hugo que no podía ser que siguiéramos trabajando con las cámaras del SINAMOS y que ellos no supieran nada. Entonces, Hugo decidió contarle sobre el proyecto a Carlos Delgado, que estaba en una posición de poder ahí.

Cuando Hugo habló con Carlos, casi se muere y me mandó a llamar. «¿Cómo es posible que hayan comenzado a hacer esto y no hayan dicho nada?». O sea, estaba bastante molesto. Pero

más pronto que tarde se le fue la molestia, se entusiasmó con el asunto y comenzó a apoyarnos. Al final, él nos compraba los pasajes, nos conseguía el alojamiento en la villa militar del Cusco... es decir, se involucró totalmente con la película. Un buen día nos invitó a una cena con el embajador de Cuba y tan solo en una conversación acordamos la cooperación con el ICAIC. Era una cosa muy relevante para el Perú, porque era la primera coproducción oficial peruana-cubana.

Para mí, tomar contacto con el mundo del cine cubano fue una experiencia fundamental. Sin embargo, lo que realmente marcó un punto de inflexión ocurrió después, cuando *Runan Caycu* ya estaba terminada y me invitaron a un encuentro de cine latinoamericano en México (1976): fue ahí donde conocí a gran parte del Comité de Cineastas de América Latina. No a todos, pero sí a muchos de sus integrantes. Ese encuentro significó un acercamiento más profundo al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y consolidó mi vínculo con el cine de la región.

Portocarrero: Es impresionante que con tanta expectativa, esfuerzo y coincidencias tan promisorias, *Runan Caycu* terminara siendo censurada por el mismo SINAMOS. ¿Me cuentas más acerca de la censura? Me pregunto si al menos contaron con el apoyo de Carlos Delgado...

De Izcue: Carlos Delgado apoyó la película mientras estaba en proceso de filmación, pero ya no cuando estuvo terminada. Gracias a dios tuve la suerte de que la edición se realizara en Cuba, lo que me permitió trabajar con absoluta libertad y estructurarla como creía que debía ser. Sin embargo, la película incluía material de archivo muy fuerte, imágenes de matanzas y represión militar que resultaban impactantes. Cuando regresé a Lima, hubo una proyección en una pequeña sala de SINAMOS. Asistieron los directivos y altos cargos de la institución.

Portocarrero: ¿Tú estabas ahí?

De Izcue: Sí, estaba presente. Recuerdo que, al terminar la proyección, se quedaron en silencio, completamente rígidos. Se les erizó la piel. Lo primero que me dijo Carlos Delgado fue: «Nadie te pidió que hicieras una película sobre la represión». Lo que no les gustó fue que se mostrara a militares reprimiendo.

Portocarrero: ¿Te esperabas la censura?

De Izcue: No, para nada. Pensé que, aunque la película mostraba militares reprimiendo, los de ahora eran distintos, porque eran revolucionarios, entonces habían cambiado... Pero parece que no era tan así.

Como fuere, prohibieron *Runan Caycu* y bloquearon su circulación. Felizmente, antes de volver a Perú, no sé cómo pero me atreví a mandar la película a dos festivales: uno en Florencia, el Festival dei Popoli, que no era competitivo pero seleccionaba filmes de interés; y al Festival Internacional de Cine Documental de Leipzig. Pronto, la prensa hizo eco de su presentación en los festivales.

Primero apareció en el festival en Florencia, donde se publicó una nota sobre la presencia de una película peruana. Poco después, Carlos Delgado me llamó indignado: «¿Cómo es posible que la hayas presentado en festivales?». Le respondí que no solo estaba en uno, sino en otro más. Me exigió que la retirara, pero le dije: «Si la saco, será un escándalo aun mayor. Si quieres más escándalo, la retiro; si no, mejor lo dejamos así».

Pocos días después, salió la noticia: «Película peruana gana premio en Leipzig». A partir de ese momento, ya no pudieron hacer nada. Pero la censura sí impidió su circulación en el país. Desde entonces, la película solo pudo proyectarse en cineclubs de manera clandestina, y en sindicatos y asociaciones campesinas.

La verdad es que no hubo mucha difusión del documental dentro del circuito cinematográfico, sino más bien en espacios populares y sindicales. En esa época, había muy poca gente haciendo cine en el Perú. Era la era de los noticieros, y los largometrajes eran escasos.

Además, SINAMOS se quedó con las copias de la película. Había una versión íntegra en quechua, filmada en 16 mm, que se quedó en Cusco. Nunca supe qué pasó con ella, porque la manejaba el SINAMOS de Cusco. Por otro lado, cuando el SINAMOS cerró, Nelson Coronel, que había trabajado en el proyecto, me trajo una copia en 35 mm y me dijo: «Creo que esto debes tenerlo tú». Esa es la copia que terminé vendiendo a la Cinemateca de Venezuela, pensando que ahí estaría más segura.

Portocarrero: ¿Esa es la copia que encontró Christine Mladic, la directora que está haciendo una película sobre tu vida, y que es la base de la versión remasterizada de *Runan Caycu*?

De Izcue: Sí, esa misma. Pero lo que más satisfacción me dio fue que, antes de que prohibieran la película, logré llevarla a Ninamarca para que la vieran Saturnino y su comunidad. Hicimos el viaje con un proyector y un grupo electrógeno para hacerla funcionar. Armamos la pantalla y pasamos la versión íntegra en quechua. Fue una proyección muy especial. Y fue en ese viaje cuando ocurrió algo terrible, lo de los cuadros. ¿Te conté?

Portocarrero: No.

De Izcue: Cuando fuimos a proyectar la película en Ninamarca, pasamos por una situación muy tensa. Ninamarca estaba en la cima de un cerro, y para llegar había que dejar el carro en otro cerro, donde había una hacienda —creo que se llamaba Wata—. Allí había una casa hacienda donde estacionamos el vehículo, y desde ahí se tenía que bajar a pie un cerro y luego subir otro hasta llegar a Ninamarca.

En esa ocasión llevé a mi hija mayor, que tenía unos doce o trece años. Todo transcurrió bien hasta la proyección, pero al regresar a la hacienda, nos encontramos con un enorme árbol caído que bloqueaba completamente el camino. Nos preguntamos qué había pasado, por qué nos impedían el paso.

Entonces nos enteramos de la razón: mientras habíamos estado filmando en la zona, habían desaparecido unos cuadros coloniales de la capilla de la Hacienda Wata. Al parecer, alguien había corrido el rumor de que nosotros éramos los responsables del robo.

Nos explicaron que, tras la Reforma Agraria, la hacienda había sido expropiada junto con la capilla y sus cuadros. Sin embargo, el antiguo dueño había hecho un trato con el antiguo mayordomo para recuperar las pinturas, aprovechando que había gente «extraña» en la zona —es decir, nosotros filmando en Ninamarca— para que el robo pasara desapercibido y nos echaran la culpa.

Lo peor fue que incluso arrestaron a Saturnino y lo metieron preso en Paucartambo. Jorge Suárez y yo estábamos atrapados en el camino con el árbol bloqueando la salida, sin saber qué hacer. Recuerdo que en ese momento pensé que nos iban a linchar, y yo estaba con mi hija, que era solo una niña.

Afortunadamente, logramos avisarle a Saturnino, quien, desde la cárcel, mandó a sus amigos de Ninamarca a auxiliarnos. Toda la comunidad vino a ayudarnos, retiraron el tronco y nos escoltaron para que pudiéramos salir. Fue una experiencia realmente angustiante. Pero no terminó ahí. Más adelante, Jorge Suárez y yo fuimos llamados a declarar en el juzgado de Paucartambo para rendir cuentas por la supuesta desaparición de los cuadros. Hasta allá tuvimos que ir por esa acusación absurda. Creo que te estoy mezclando muchas cosas...

Tabla1. Filmografía completa de Nora de Izcue.

| | |
|------|---|
| 1968 | <i>Encuentro</i> , cortometraje de ficción. |
| 1970 | <i>Filmación</i> , cortometraje documental. |
| 1973 | <i>Runan Caycu</i> , medimetraje documental. |
| 1974 | <i>Guitarra sin Cuerdas</i> , medimetraje de ficción. |
| 1976 | <i>Te invito a jugar</i> , cortometraje documental. |
| 1978 | <i>Canción al viejo Fisga que acecha en los lagos amazónicos</i> , cortometraje documental. |
| | <i>El Juansito</i> , cortometraje de ficción. |
| 1979 | <i>Las Pirañas</i> , medimetraje documental. |
| 1982 | <i>El viento del Ayahuasca</i> , largometraje de ficción. |
| 1986 | <i>Pobladoras de cerros y arenales</i> , medimetraje documental. |
| 1987 | <i>Como una sola mano</i> , medimetraje documental. |
| 1990 | <i>Color de Mujer</i> , medimetraje documental. |
| 1991 | <i>Para vivir mañana todavía</i> , medimetraje documental. |
| 1993 | <i>Como si naciera un niño nuevo</i> , cortometraje documental. |
| 1995 | <i>Niña o Mujer</i> , medimetraje documental para UNICEF. |
| | <i>Educadores de calle</i> , medimetraje documental para UNICEF. |
| 1998 | <i>Elena Izcue, la armonía silenciosa</i> , medimetraje documental. |
| 2004 | <i>El viento de todas partes</i> , largometraje documental. |
| 2007 | <i>Edgar Morin en el Perú</i> , medimetraje documental. |
| 2013 | <i>Responso para un abrazo. Tras la huella de un poeta</i> , largometraje documental. |

Portocarrero: No, para nada, Nora, es interesantísimo escucharte. Ahora, quería preguntarte ¿qué caminos sientes que *Runan Caycu* abrió en tu trabajo posterior?

De Izcue: *Runan Caycu* fue fundamental porque, por un lado, me integró al movimiento cinematográfico latinoamericano, y eso marcó profundamente la línea de mi trabajo posterior. En aquel tiempo, las personas que integraban el comité de cineastas eran de primera línea, gente muy vinculada con la realidad de sus países y con los movimientos sociales. Muchos venían de contextos de dictaduras, como en Brasil o Argentina. En ese momento, gran parte del trabajo

del comité era defender a los cineastas perseguidos por esos regímenes.

Nosotros en Perú no vivíamos una dictadura como las de esos países —aunque Velasco fue militar, no ejerció un gobierno represivo en el mismo sentido—. Pero formar parte de ese entorno me acercó más a la dimensión política y social del cine.

Hasta hoy, considero que uno de los aspectos más valiosos de mi vida es ese vínculo con mis colegas del comité. De hecho, la próxima semana tengo una reunión por Zoom con los miembros que aún quedamos del consejo de fundadores.

Cuando terminaron las dictaduras, el comité se replanteó su misión. Ya no se trataba solo de la defensa política de los cineastas perseguidos, sino de ampliar su trabajo hacia la formación y promoción de nuevos realizadores. Fue entonces cuando decidimos transformarlo en una fundación, que justo ahora está cumpliendo 39 años.



Figura 9. Florencia Portocarrero junto a Nora de Izcue. Fotografía de Melissa Zapata.

En síntesis, *Runan Caycu* fue la película que me abrió las puertas al cine latinoamericano. Ahora, en cuanto a la cultura andina, en cierto modo no volví a ella porque ya había otros cineastas trabajando en torno a ella. Por eso, terminada la película decidí dirigir mi mirada hacia la Amazonía, un territorio que, en ese momento, permanecía prácticamente inexplorado en el cine.

Portocarrero: Quisiera plantearte una pregunta de carácter más personal. ¿Consideras que los temas socialmente «polémicos» que abordaste en tus películas, así como la perspectiva crítica desde la que los trataste, acarrearón alguna forma de sanción social que haya tenido repercusiones en tu vida personal o en tus relaciones interpersonales?

De Izcue: Sí, por lo menos durante las primeras dos décadas de mi carrera perdí contacto con toda mi vida anterior. Sin embargo, en cuanto se hizo evidente que lo de la dirección de cine iba en serio y se reflejaba en cargos importantes y reconocimientos, comencé a recuperar ciertas amistades.



Figura 10. Archivo de Nora de Izcue.

Portocarrero: Finalmente, durante mucho tiempo fuiste la única mujer en el cine peruano, ¿verdad? ¿Crees que el hecho de ser mujer marcó tu trayectoria y tu cine de alguna manera? Lo pregunto porque tengo la impresión de que nunca te has reivindicado como feminista.

De Izcue: No, nunca fui militante feminista. Trabajé en proyectos sobre mujeres cuando hice películas para UNICEF y colaboré con grupos de ciudadanas autoorganizadas en ONG e incluso con autoridades mujeres, pero nunca formé parte de un movimiento feminista. Es cierto que durante muchos años fui la única mujer haciendo cine en el Perú, pero desde el taller de Armando Robles Godoy me tocó asumir la dirección del grupo en la película que hicimos como tesis, y nunca sentí discriminación por mi género. En realidad, había tan pocos cineastas que para todos era igual de difícil hacer cine, hombres o mujeres.

Mira, *Runan Caycu*, por ejemplo, es una película que bien podría haber sido hecha por un hombre también. ¿Dónde encuentras tú eso que podríamos llamar una mirada femenina?

Portocarrero: Yo tampoco creo que exista una mirada esencial o inherentemente femenina pero, por lo que me has contado y lo que he leído sobre tu trabajo, sí creo que se distingue por su dimensión colaborativa con los sujetos que representa. Tú misma lo mencionabas al inicio de esta conversación, cuando comparabas tu interés en el documental con el enfoque más autoral de Armando Roble Godoy, quien fue tu mentor.

De Izcue: Sí, eso es cierto. Creo que mi manera de acercarme a las personas, a mis protagonistas, era distinta. Con cada uno de ellos establecí una relación muy cercana, basada en el afecto y la confianza. Para retratar a los personajes de mis películas, siempre pasé por largos procesos de investigación. Con Saturnino, por ejemplo, los momentos que compartimos en Ninamarca y las veces que se quedó en mi casa sin duda forjaron una conexión especial.

Y así ha sido con cada una de mis películas. Antes solía bromear diciendo que con cada proyecto adoptaba una nueva familia. He construido lazos muy estrechos con las personas que he filmado. Siempre he intentado acercarme a la dimensión más humana y emocional de cada uno de ellos. Además, sentía un profundo respeto y admiración por su historia y su lucha. Saturnino, con su resistencia incansable, era una figura de enorme fuerza. Cecilia Cartagena, en el Guayabo, sacó adelante a todos sus hijos sola. Incluso los maestros de ayahuasca, con su visión de la sanación, tenían un compromiso profundo con sus comunidades.


Recuerdo que cuando me hicieron un homenaje en la cuarta edición del Festival de Cine Peruano CINESUYU (Cusco), el mismo año en que también reconocieron a Jorge Vignati y Gianfranco Annichini, ocurrió algo que me conmovió mucho. La persona que me entregó el premio dijo en su discurso que yo tenía los ojos en el corazón. Y creo que esa frase, que pone el foco en el afecto, resume perfectamente mi manera de aproximarme al cine y a las personas con las que he trabajado. **post(s)**

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

• 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 movilizadada 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 movilizadado 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.⁴ 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».⁵ 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.⁶

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?⁷ 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.⁸ 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.⁹ 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».¹⁰ 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.¹¹ Porque un mundo en *Relación* «permanece para siempre conjetural y no presupone ninguna estabilidad ideológica»,¹² un mundo donde el caos es ritmo y representa una secuencia de «trayectorias espirales y redundantes».¹³ 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».¹⁴ 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».¹⁵

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.¹⁶

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-tahrîr il-falastîniyy (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 1961.¹⁷ 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, Hourî 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».¹⁸ 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.¹⁹ 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—. ²⁰ 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.²¹ 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».²² 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.²³ 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–).²⁴ 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».²⁵ 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,²⁶ 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».²⁷ 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.²⁸

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».²⁹ 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».³⁰ 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».³¹ 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.³² 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.³³ 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.³⁴

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.³⁵

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».³⁶

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.

VIDERE

Galería

ÑUKA SHUTI MAN

Tawna

Imágenes de Colectivo Tawna, 2023.

Tawna, colectivo de cine amazónico integrado por Sani Montahuano , Lucía Villaruel, Mukutsawa Montahuano, Tatiana López, Boloh Miranda  y Enoc Merino. <https://tawna.org/> Correo electrónico: info@tawna.org

Ñuka shuti man es un proyecto fotográfico realizado en el marco de Eco/23 de Fundación VIST Projects. Se presentó en ECO/23 ecologías, territorios y comunidades, en una exposición de colectivos fotográficos en CCE La Paz y en Ciudad de México. El proyecto también estuvo en Americas Society, en la muestra Amazonia Açu, en Nueva York.

Resumen

Ñuka shuti man (Mi nombre es) es un proyecto que narra la memoria de las hijas de Carmelina Ushigua, una mujer de la cultura Sapara que tuvo que migrar de la selva a la ciudad de Puyo, en Ecuador, por un matrimonio forzado y para ofrecer un mejor futuro a sus hijxs. A partir de su desplazamiento, nace en ella la necesidad de reconstituir una comunidad similar a la que ella tenía en la selva, pero esta vez en la periferia de la ciudad, recreando su espacio de infancia.

Palabras clave

Amazonía, migración, comunidad, Sapara, cine amazónico

Ñuka Shutí Man (My Name is)

Abstract

Ñuka shuti man (My Name is) is a project that narrates the memories of the daughters of Carmelina Ushigua, a woman from the Sapara culture. She had to migrate from the jungle to the city of Puyo in Ecuador due to a forced marriage and in order to offer a better future for her children. After her displacement, she felt the need to rebuild a community similar to the one she had in the jungle, but this time on the outskirts of the city, recreating the space of her childhood.

Keywords

Amazon, migration, community, Sapara, Amazonian cinema

Fecha de envío: 23/02/2025

Fecha de aceptación: 23/04/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.4060>

Cómo citar: Tawna. (2025). *Ñuka shuti man (mi nombre es)*. En *post(s)*, volumen 12 (pp. 230-243). USFQ PRESS.



ITIA MAMA MINGA

Lxs Hijxs hacen el sueño realidad



Este es el relato de una experiencia familiar que honra el sueño de la madre de recrear una selva adentro. Es la memoria de un linaje femenino que conjuga los saberes Sapara y nuevas formas de habitar y convivir con la naturaleza y el mundo espiritual. El proyecto muestra la importancia de las enseñanzas familiares, lo que nos deja como legado sensible y como sabiduría Carmelina Ushigua, quien no ha dejado de transmitir a sus hijxs sus aprendizajes de la selva. Sacarse malos sueños con el agua, curarse con las plantas, pintarse el cabello con la *mujer wituk*, el cuidado mutuo de las hermanas... nos hacen recordar y pasar por el cuerpo la memoria, el sueño de comunidad de una madre desplazada que extraña su tierra.

En 2001 la UNESCO declara a lxs Saparas como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Hoy quedan menos de 600 Sapara y solo tres ancianos todavía hablan el idioma. La nación Sapara del Ecuador está ubicada al este de la provincia de Pastaza, en la Amazonía. Lxs Saparas son conocidxs por su mundo espiritual, onírico y por su práctica de la interpretación de los sueños. Políticamente, están organizados en federaciones para defender su territorio de una amenaza petrolera latente.

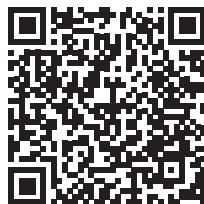
La foto es presente, recreamos escenas cotidianas del habitar el territorio, la comunidad, trayendo las enseñanzas de la madre. En la memoria material familiar queda el retrato de la abuela Mukutsawa y archivos de Whatsapp colectados por Sani, Muku y sus hermanas. En el archivo Carmelina está en tránsito, camino a Itia, un lugar donde puede convivir el anhelo de su comunidad y el compartir con lxs hijxs, porque siempre se preocupaba de dejarles mucho tiempo «afuera» cuando ella regresaba. La canción y el bordado son la memoria. Decidimos intervenir el archivo, el pasado con el bordado (símbolo de los movimientos del río y de las plantas que sanan), las hijas de Carmelina tejen el recuerdo y lo traen de vuelta. El sonido de sus canciones y su memoria oral hilan un camino-recuerdo-río entre la nostalgia del territorio y la ciudad, entre la vida y la muerte.



Canto de Indira



Canto de Sani

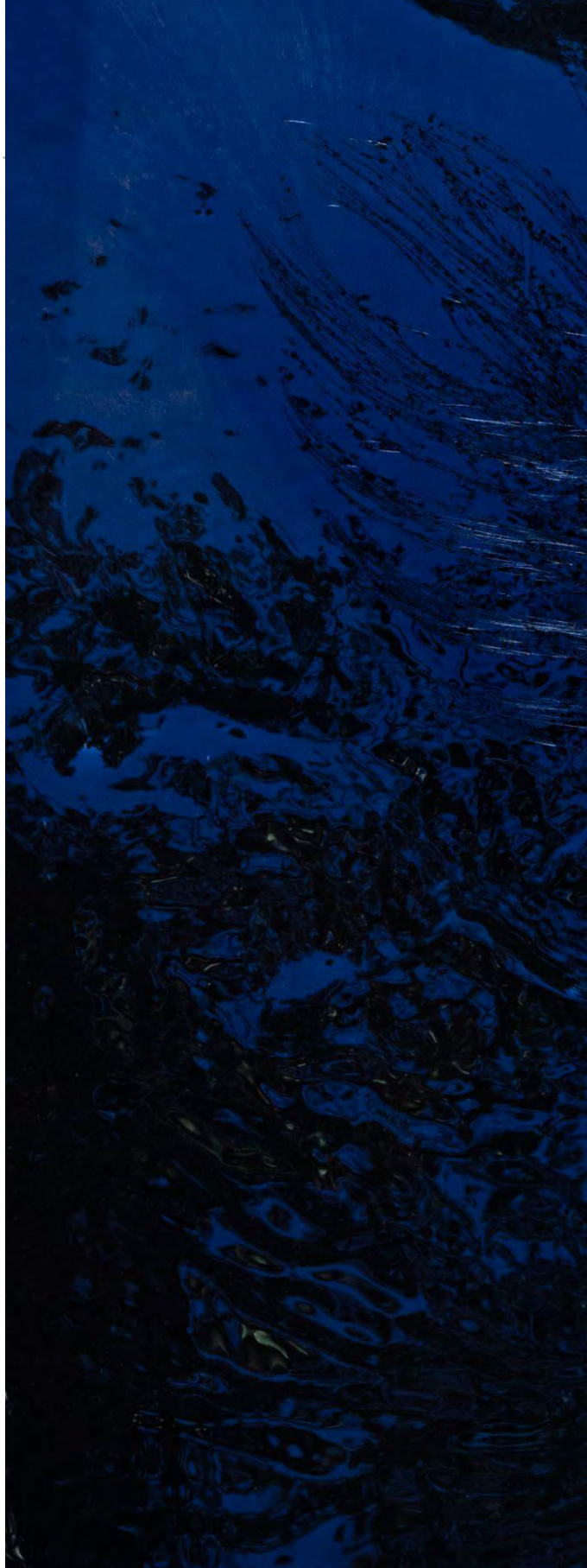


Canto de Muku



Canto de Tania









¿TAJI KU IKICHA, TAIKWA NUKIKUANU?

¿De dónde soy, que no me encuentro?



Cartografía de una matría

Técnica: Impresión, bordado y collage sobre llanchama (corteza de árbol que se usa para la vestimenta tradicional Sapara)

Se borda un hilo entre Puyo, la ciudad a donde migró Carmelina, y Llanchara, su comunidad y tierra natal. El camino representa el vaivén entre los mundos, tiempos y lugares que Carmelina transita. En la mitad de la línea imaginada por sus hijas, Itia puede ser el punto de encuentro entre dos mundos.



Los recuerdos se superponen a los territorios y sus relieves con retratos de archivos. Son las memorias afectivas de las hijas de Carmelina, que la recuerdan cortando el guineo en la choza con su machete, sonriente y viendo al horizonte; son las hermanas anhelando un día en familia entera reunida un domingo. Las hijas vuelven a la madre, a la tierra.



Video

Ficha técnica

2 transferencias de fotos sobre corteza de árbol llanchama bordadas con hilo y chaquira sobre retratos de archivo de Carmelina Ushigua.

1 transferencia de mapa sobre corteza de árbol llanchama bordada con hilo y collage con imágenes de archivo de Carmelina Ushigua.

8 fotografías análogas 1x1 de 120mm escaneadas. Tomadas en Itia, Puyo, Ecuador.

7 fotografías digitales 1x1. Tomadas en Itia, Puyo, Ecuador.


7 fotografías digitales. Tomadas en Itia, Puyo, Ecuador.

2 videos digitales 4k. Color. De 21 minutos y 5 minutos. Sonido estéreo.

COMO ES ARRIBA ES ABAJO

Ana Alenso

Las imágenes y los textos incluidos son resultado de una residencia artística realizada en Las Palmas de Gran Canaria durante el invierno de 2023, desarrollada en colaboración con el Centro de Arte La Regenta (2023) y posteriormente presentada en una exposición individual en Kunstverein Arnsberg (2024).
Todos los derechos de autor sobre las imágenes están reservados a nombre de Ana Alenso, 2025.

Ana Alenso , artista. Su trabajo se centra en esculturas e instalaciones multimedia que abordan las paradojas de las petroculturas y los mecanismos contemporáneos del extractivismo. Correo: studioalenso@gmail.com

- Magister en Arte en Contexto, Universidad de las Artes de Berlín.
- Magister en Arte Multimedia y Diseño Multimedia, Universidad Bauhaus de Weimar, Alemania.
- Licenciatura en Artes Plásticas, Instituto Universitario de Educación Superior de Artes Plásticas Armando Reverón, Caracas, Venezuela.

Resumen

La serie *Como es arriba es abajo* aborda la abrumadora y a la vez seductora sensación de enfrentarse a las plataformas marinas de extracción de petróleo. A través de una selección de fotografías, videos e instalaciones, se explora la cuestión artística de cómo se configuran los cuerpos humanos y no humanos en el campo de tensión entre la tecnología y sus materialidades. Las dimensiones, las fronteras y los dualismos entre lo humano, lo no-humano y lo tecnológico, el sujeto y el objeto, lo material y lo inmaterial parecen romperse. ¿Qué revela sobre nuestros cuerpos este deseo tecnológico que desde miles de kilómetros en la estratósfera hace posible la perforación de profundidades marinas nunca antes exploradas?

Palabras clave

offshore, petróleo, cuerpo, nuevas tecnologías, extractivismo

As Above, So Below

Abstract

The series *As Above So Below* engages with the overwhelming yet seductive experience of confronting offshore oil extraction platforms. Through a selection of photographs, videos, and installations, it explores how human and more-than-human bodies are configured within the field of tension between technology and its materialities. The dimensions, boundaries, and dualisms between human and more-than-human, subject and object, material and immaterial seem to collapse. What does this technological desire—one that enables, from thousands of kilometers above in the stratosphere, the drilling of marine depths never before explored—reveal about our bodies?

Keywords

offshore, oil, body, new technologies, extractivism

Fecha de envío: 04/08/2025

Fecha de aceptación: 25/08/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.4009>

Cómo citar: Alenso, A. (2025). Como es arriba es abajo. En *post(s)*, volumen 12 (pp. 244-263). USFQ PRESS.



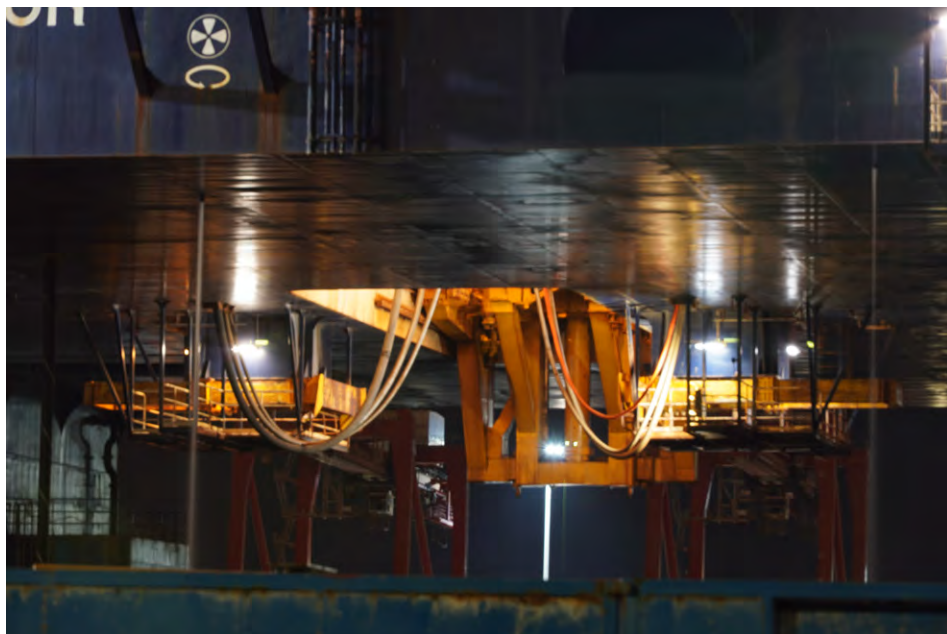


ISLAND
INN

ISLAND INNOVATOR
AALESUND
IMO 8769731



Las puertas se abren y nos dirigimos al muelle Reina Sofía en el puerto de Las Palmas, Gran Canaria. Es de noche y entramos sin pedir permiso. A medida que nos acercamos, el olor a gasoil se intensifica; allí está la plataforma Island Innovator, estacionada para mantenimiento solo por unos días en la isla, antes de continuar su trayectoria hacia Sierra Leona, donde probablemente ya se encuentra perforando el suelo marino las 24 horas del día, los 7 días de la semana, en busca de petróleo.



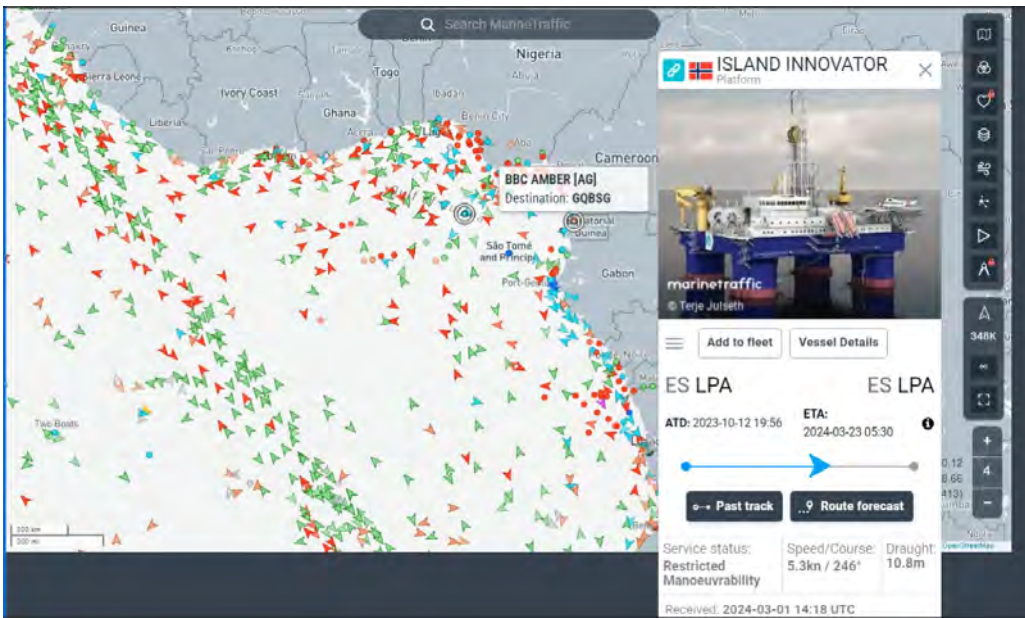
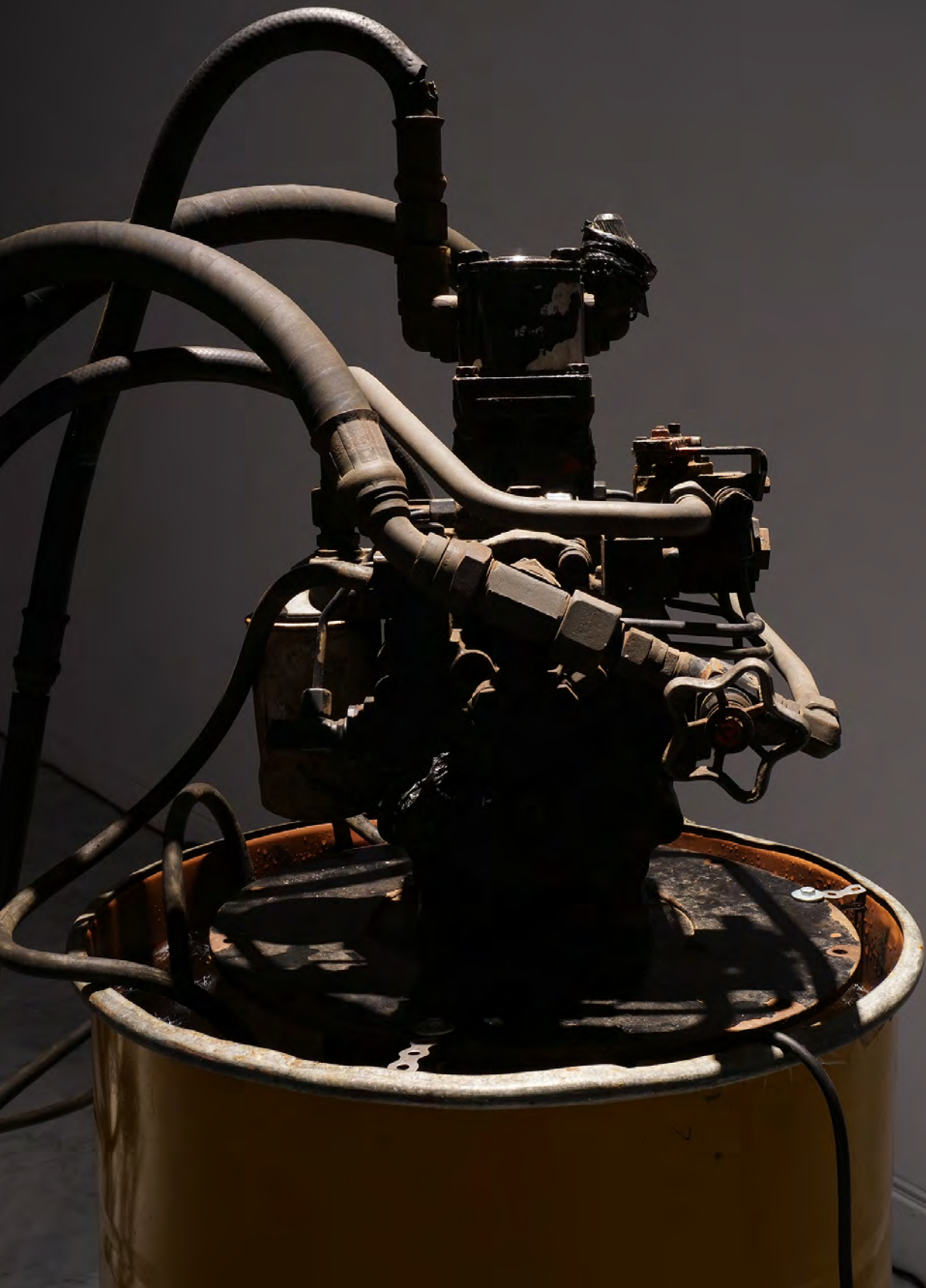


Imagen de herramienta de seguimiento satelital de la plataforma Island Innovator en diciembre de 2023, luego de su partida del muelle Reina Sofia en Gran Canaria en noviembre de 2023.

Tras varios días recorriendo el puerto, conociendo a sus habitantes, sus calles y el mar que lo rodea, me queda la sensación de que las plataformas *offshore* son como un ente vivo; sus dimensiones, el constante flujo de personas que allí trabajan, las máquinas que retumban y el olor a aceite que desprenden, te penetran el cuerpo, aunque no lo desees.



Vea video de documentación de la exposición *Como es arriba es abajo* en el Centro de Arte La Regenta, en Gran Canaria (España) en noviembre 2023, aquí: <https://anaalenso.com/como-es-arriba-es-abajo>







4.5DX
REIN-FORCE
YKKOH
MA
50
22
02802

4.5DX
9.0L

4.5DX
REIN-FORCE
YKKOH
MA
50
22
02802

Me encontré con estas boyas flotantes, de más de cuatro metros de altura, conocidas como «defensas», que se utilizan para proteger las plataformas petrolíferas marinas. Enormes y orgánicas al mismo tiempo, las boyas y sus componentes de caucho sirven a su vez de hábitat para la vida marina que habita y migra entre zonas distantes.







Estas son las brocas que se utilizan para romper el suelo marino, algunas de las cuales miden más de 15 metros de largo.



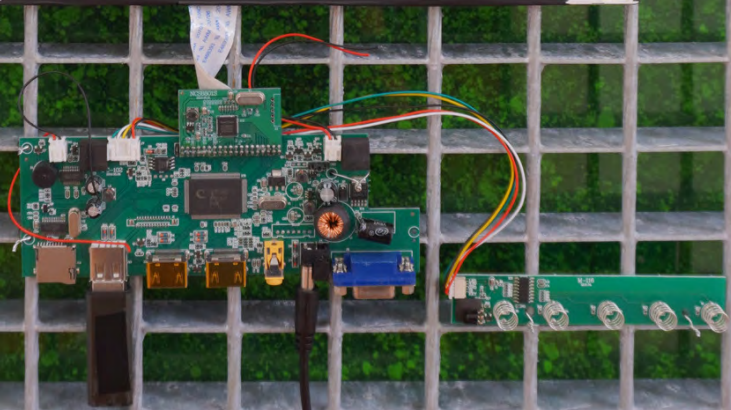
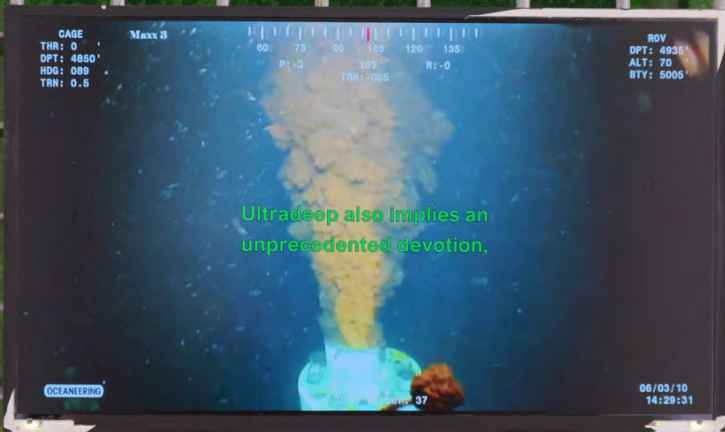


En el pasado, las navegaciones se orientaban según la posición de las estrellas.

Hoy, en cambio, se guían mediante satélites altamente especializados que orbitan desde cientos hasta miles de kilómetros sobre la Tierra, más allá de la estratósfera. Dichos satélites guían la ejecución de violentas e intensas excavaciones para extraer petróleo a profundidades nunca antes exploradas del suelo marino.

Se establece así una conexión vertical entre dos extremos del mundo: la noción *como es arriba es abajo* emerge de manera paradójica, al igual que en los conceptos esotéricos de siglos anteriores, al explorar cómo la relación entre una tecnología sofisticada y el vasto océano nos revela algo existencial: la inevitable interdependencia entre todas las cosas.





El negocio del petróleo siempre ha tenido riesgos significativos y a veces catastróficos. Sin embargo, ir ultra profundo implica un potencial de destrucción sin precedentes debido a dónde se encuentran estas últimas reservas y la violencia de los experimentos necesarios para obtenerlas. «Ultra profundo» implica un desprecio por la seguridad climática y por los océanos del mundo, fundamentos de la salud ecológica. «Ultra profundo» también implica una devoción sin precedentes, incluso amor.

The oil business always courted significant and sometimes catastrophic risk. Yet going ultradeep implies an unprecedented potential for destruction because of where these last reserves are and the violence of the experiments necessary to get them. Ultradeep implies a disregard for climate security and for the world's oceans, fundamentals of ecological health. Ultradeep also implies an unprecedented devotion, even love.

Lemenager, Stephanie. (2016). *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*. Oxford Studies in American Literary History.



Vea detalles de la video-instalación: *Como es arriba es abajo* en la Kunstverein Arnsberg (Alemania) en marzo 2024, aquí: <https://anaalenso.com/island-innovation>

Entre los intercambios y conversaciones que tuve en el muelle, conocí a Mingo. Él es historiador y extrabajador de las plataformas. Quisiera compartir la siguiente pregunta que le hice:

A: Mingo, ¿cómo entiendes la frase «como es arriba es abajo», si se piensa en relación con las plataformas petroleras, los satélites y el océano?

M: La relación con los satélites es como una simbiosis, ya que un barco petrolero de esta envergadura no puede funcionar sin los sistemas actuales de satélites. En el pasado se hizo, pero ahora mismo ya sería inviable porque los costos se dispararían. La relación con el mar ya no es tan idílica. Al fin y al cabo, toda actividad extractiva es agresiva con los entornos naturales. Independientemente de que pueda haber un derrame o no, estamos extrayendo material que lleva millones de años en el suelo marino a grandes profundidades. Sin embargo, este es a su vez el motor de esta sociedad absolutamente de consumo y desbordada en la que vivimos, con el uso abusivo de energías fósiles en detrimento de la energía renovable. Es una relación de amor-odio. Podríamos decir que la relación con los medios tecnológicos es de amor o buen entendimiento, y el odio sería esta otra parte: una relación menos romántica y menos vistosa con el medio ambiente.





Quiero expresar mi agradecimiento a Sergio Ramos Pulido y Beto, que amablemente me permitieron explorar y sumergirme en su patio, repleto de conocimientos, boyas, motores, plataformas y tuberías. También estoy muy agradecida con Cristina Maya, Acaymo S. Cuesta, Mingo Sánchez y Fernando Rivas, así como con todo el equipo del Centro de Arte La Regenta, por su generosa orientación y compañía durante mi exploración del puerto. Mi gratitud se extiende especialmente al equipo de Kunstverein Arnsberg, al de la revista *post(s)* y a la Universidad San Francisco de Quito USFQ. [post\(s\)](#)

PRAXIS

Ensayos sobre la práctica artística

ORATORIO PARA UNA CONSTITUCIÓN DE LA TIERRA

Marcelo Expósito

Resumen

El *Oratorio para una Constitución de la Tierra* se estrenó en la XVI Bienal de Cuenca (Ecuador), curada por Ferran Barenblit e inaugurada en diciembre de 2023. Es una obra de escritura legislativa experimental, realizada como un trabajo de escritura recompositiva a partir de citas de textos preexistentes. El título puede ser interpretado como carta constitucional global que desborda las fronteras de los Estados-nación, al mismo tiempo plantea el reto de cómo conceptualizar un nuevo tipo de derechos de carácter no androcéntrico, que comprenda otras formas de vida no humanas así como aquellos elementos de nuestros ecosistemas que se han considerado inanimados. La forma final de esta Constitución es la de un Oratorio que puede ser interpretado en vivo por cuatro voces de mujeres diversas.

Palabras clave

Constitución, arte, oratorio, ecofeminismo, anticolonialismo

Oratory for a Constitution of the Earth

Abstract

Oratorio para una Constitución de la Tierra premiered at the 16th Cuenca Biennial (Ecuador), curated by Ferran Barenblit and inaugurated in December 2023. It is a work of experimental legislative writing, conceived as a re-compositional writing project built from citations of preexisting texts. The title can be read as a global constitutional charter that transcends the borders of nation-states, while also posing the challenge of how to conceptualize a new kind of non-androcentric rights—ones that encompass other nonhuman forms of life as well as those elements of our ecosystems that have traditionally been regarded as inanimate. The final form of this Constitution is that of an oratorio, meant to be performed live by four diverse female voices.

Keywords

Constitution, art, oratory, eco-feminism, anti-colonialism

Fecha de envío: 17/05/2025

Fecha de aceptación: 01/07/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.3948>

Cómo citar: Expósito, M. (2025). Oratorio para una Constitución de la Tierra. En *post(s)*, volumen 12 (pp. 266-277). USFQ PRESS.



Oratorio para una Constitución de la Tierra

Escribí el *Oratorio para una Constitución de la Tierra* en 2023, con la finalidad de que fuera estrenado en la XVI Bienal de Cuenca (Ecuador), una exposición internacional de arte contemporáneo a la que fui invitado por el curador catalán-argentino Ferran Barenblit. Se trata de una pieza de escritura legislativa experimental redactada en forma de oratorio, cuya partitura está encabezada por la siguiente didascalia: «Cuatro mujeres diversas ejecutarán la interpretación de este oratorio en vivo. Por ejemplo: una mujer indígena de Abya Yala, una mujer afrodescendiente, una mujer trans y una mujer blanca cisgénero. Naturalmente, no se tratará de personas sometidas a categorizaciones heterodeterminadas, sino de mujeres autodesignadas de tales maneras diversas; tampoco se tratará de identidades necesariamente cerradas ni excluyentes entre sí, pudiéndose plantear estas identificaciones de una manera relacional o interseccional». Las mujeres que interpretaron por primera vez en vivo esta pieza, durante la jornada inaugural de la Bienal, fueron Adele Pesántez Beltrán, Nelly Alexandra Puma, Tatiana Vásquez Parra e Iza Cristina de Aguiar (Mama Yama). La primera edición impresa del trabajo, en formato de libro de artista con una tirada limitada de 200 ejemplares, incorporaba también contribuciones de Max Jorge Hinderer, Macarena Gómez-Barris, y una conversación que mantuve con Bertha y Laura Zúñiga, hijas de Berta Cáceres, líder ambientalista de ascendencia lenca hondureña, asesinada en 2015.

El *Oratorio para una Constitución de la Tierra* se concibió pensando en los recientes síntomas de agudización de la crisis climática; en la manera en que los movimientos globales feministas, anticoloniales y antineoliberales están leyendo estas señales como el resultado de las violencias que durante largo tiempo ha venido ejerciendo el sistema de dominación colonial-capitalista-patriarcal sobre el conjunto de la vida y la naturaleza en el planeta; y en los ensayos de las últimas décadas por llevar adelante un tipo de eco-constitucionalismo que haga frente a la evidencia de que la globalización neoliberal, sobre todo en su más reciente fascistización, no interrumpirá por su propia voluntad la continuidad de esas violencias, aun a la vista de cuáles están siendo los efectos devastadores del encadenamiento precipitado de crisis globales —la crisis financiera, la crisis de salud pública, una nueva internacionalización de la guerra, el calentamiento de la superficie terrestre, etc.— que estamos experimentando desde hace al menos quince años.

Bruno Latour planteó en *Nunca fuimos modernos* (1991) que la diferenciación entre el sujeto humano racional, su entorno natural objetivable y el plano de la trascendencia es una separación que la modernidad europea estableció con carácter constituyente. Esta constitución moderna, de carácter ostensiblemente androcéntrico, con presupuestos implícitamente patriarcales, clasistas y racistas, detentadora asimismo de una visión cosificadora del planeta que sustentaba en última instancia la violencia colonial con la que se expandió el proyecto civilizatorio moderno, negadora además de cualquier sensibilidad trascendente, no pudo ser cumplida porque, de acuerdo con Latour, esta forzosa separación constitutiva condujo más bien a la producción de hibridaciones modernas entre esas tres esferas violentamente escindidas. Me parece evidente que tanto la última ola constitucional, que en el siglo XXI está incorporando elementos eco-constitucionales, como también los recientes prototipos de constituciones de la Tierra, experiencias todas ellas que están teniendo lugar sobre todo en el ámbito de América Latina y el Sur de Europa, de una manera u otra se hacen cargo de esta imposibilidad constitutiva de la modernidad para,

mediante una crítica implícita de ella, pensar la manera de reconsiderar cómo volver a poner en valor o cómo refuncionalizar (por utilizar el concepto de Bertolt Brecht) instancias problemáticas de la modernidad —como es el concepto de derechos— que han servido históricamente como herramientas emancipadoras, pero también como instrumentos de exclusión o de dominación.



Figura 1. Diseño para la difusión del Oratorio para una Constitución de la Tierra de la XVI Bienal de Cuenca. Fotografía: Marcelo Expósito.



Figuras 2 y 3. Oratorio para una Constitución de la Tierra, libro de artista. Fotografía: Estudio todojunto.net.

De manera más precisa, el *Oratorio para una Constitución de la Tierra* surge del estímulo y también de las dudas inspiradas por la lectura simultánea del «Proyecto de Constitución de la Tierra» (2022), promovido por el italiano Luigi Ferrajoli justo antes de la irrupción de la pandemia, surgiendo del caldo de cultivo conformado por grupos de investigación académicos y jurídicos primordialmente italianos; la *Propuesta de Constitución Política de la República de Chile*, redactada por la Convención Constitucional chilena y rechazada en el referéndum constitucional de 2022; y algunos textos recientes de los ecofeminismos y feminismos negros y anticoloniales que se muestran escépticos o incluso abiertamente reactivos con respecto a la posibilidad de que se puedan incorporar sus críticas o sus cosmovisiones a las matrices epistémicas que fundamentan no solamente las inercias devastadoras de los procesos de modernización capitalista, sino incluso también su supuesta otra cara luminosa, el proyecto emancipatorio y civilizatorio de la modernidad occidental.

La escritura de este *Oratorio para una Constitución de la Tierra* se inició recombinando mediante procedimientos *cut-up* aquellos pasajes de la propuesta constitucional chilena de 2022 y de la *Constitución Política de la República de Ecuador*, aprobada en 2008 y actualmente vigente, que se destacan por su carácter eco-constitucionalista, es decir, por reconocer como titulares de derechos al medioambiente, los territorios o los bienes naturales. A este embrión textual le fui añadiendo pasajes similares de la *Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia* (2009), la cual, junto con la Constitución ecuatoriana, ha sido uno de los ejemplos preeminentes de la última generación de normas supremas que buscan introducir las figuras de nuevos sujetos de derecho más allá del individualismo humano que ha venido siendo el protagonista prácticamente absoluto de los modelos constitucionales previos. Decidí sumar asimismo a este oratorio el histórico artículo 27 de la *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos* de 1917, aquel que reconoce la propiedad comunal y su titularidad por parte de las comunidades indígenas del sur del país. La Constitución mexicana, junto con la argentina *Constitución de Mendoza* de 1916, impulsaron el constitucionalismo social que incorporaba el reconocimiento de los derechos sociales a la matriz constitucional previa, la originada en las revoluciones liberales del siglo XVIII. Con este gesto, sugiero que si queremos emparentar en un sentido fuerte los recientes ensayos de eco-constitucionalismo con la invención constitucional de los derechos sociales hace un siglo —dos fenómenos que tienen su epicentro en las Américas—, esto solo puede hacerse a condición de poner sobre la mesa inevitablemente el cuestionamiento de la propiedad privada capitalista y la función histórica que ha cumplido en el ejercicio de numerosas formas de desposesión y dominación.

Llegué al artículo 5 de la *Constitución del Reino de Bután* de 2008, dedicado a la preservación del medioambiente (que nos sirve para visibilizar la diferencia que existe entre, por un lado, considerar la Tierra y sus bienes como sujetos de derecho, y, por otro lado, constitucionalizar la protección ambientalista), a través del borrador de «Constitución para la Tierra» (2022) del español José Antonio Martín Pallín, quien, junto con Ferrajoli y el argentino Eugenio Raúl Zaffaroni, han sido mis referencias principales a propósito de las discusiones eco-constitucionalistas. Todos ellos son juristas veteranos, reconocidos por su larga trayectoria de defensa garantista de los derechos. Es, sin embargo, *La Pachamama y el humano* (2011) de Zaffaroni una de las pocas disquisiciones que de manera autorreflexiva se hace cargo de las contradicciones y límites que existen a la hora de extender el reconocimiento de los derechos más allá de una matriz de la modernidad europea que, de una manera inquietante, ha servido también para sustentar el proyecto civilizatorio

eurocéntrico como una empresa de dominación colonizadora sobre la naturaleza, las personas y los pueblos racializados, y el resto de las formas de vida sobre la Tierra.

Dicho de otra manera, resulta evidente a estas alturas que no podemos prescindir ya ni por un instante más de aquellas expresiones de crítica radical a las ambivalencias de la matriz de emancipación/dominación ilustrada que han surgido justamente por fuera de esa construcción eurocéntrica, que se sustentan en otras epistemologías y que llevan tiempo exigiendo, por lo tanto, abolir las jerarquías heredadas a la hora de poner en valor diferentes formas de producción de conocimiento y de saberes; así como también, en consecuencia, diferentes maneras de concebir la relación entre los seres humanos, los territorios que habitamos y el resto de las formas de vida con las que convivimos: todo aquello que ha sido ignorado, invisibilizado o reprimido, paradójicamente, en nombre del universalismo de la modernidad hegemónica. Estas impugnaciones —huelga decirlo— no se limitan a ser meras especulaciones, sino que están históricamente entrelazadas con una multitud de luchas de liberación contra las violencias continuadas del sistema colonial-capitalista-patriarcal. Léase el voluntarismo con el que Ferrajoli enraíza su preciosa propuesta constitucional en el cosmopolitismo universalista de Kant, y póngase en contraste con la rotundidad con que Denise Ferreira da Silva (*Deuda impagable*, 2022) señala la ceguera acerca de los marcadores raciales que siguen caracterizando los sistemas filosóficos o jurídicos e incluso los idealismos emancipatorios herederos de esa misma tradición kantiana, un olvido que los haría corresponsables de la colonialidad que se extiende hasta el presente. No menos contundente resulta Françoise Vergès (*Un feminismo descolonial*, 2019) cuando describe qué sucede si el universalismo de los derechos humanos se utiliza para invisibilizar la condición estructural del racismo incluso en los sistemas jurídicos democráticos. O piénsese también en Silvia Federici, Verónica Gago y Luci Cavallero (*¿Quién le debe a quién? Manifiesto por la desobediencia financiera*, 2021), cuando clarifican cuáles son las formas de sujeción a los mecanismos extractivos del endeudamiento que se ven garantizados por un sistema económico, institucional y legislativo en apariencia objetivo pero estructuralmente patriarcal en sus diferentes escalas.

Este proyecto de *Oratorio para una Constitución de la Tierra* está estrechamente vinculado con otros dos de mis trabajos recientes. En primer lugar, el primer ejercicio que realicé de escritura legislativa experimental, la *Constitución Española de 1978 reescrita por el método cut-up a la manera de Pierre Menard*, producida en 2022 por el Centro Cultural de España en México y el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) para mi exposición monográfica curatoriada por Cuauhtémoc Medina y Virginia Roy. En ella adopté también por primera vez la metodología de recomposición textual ideada por Brion Gysin y William Burroughs, el *cut-up*, con la intención de hacer aflorar las latencias contenidas en la letra estricta de ese particular texto constitucional. En tal sentido, esta práctica de experimentación escritural, consistente en la redacción artística de escritos constitucionales o de partituras experimentales originadas mediante la recombinación de enunciados ensayísticos, políticos o jurídicos, reclama tomar en consideración los textos jurídicos más allá de su literalidad, con más amplitud que su carácter estrictamente denotativo.

Cabe decir también que los dos ejercicios de escritura legislativa experimental que he llevado a cabo hasta el momento se remiten tácitamente a la manera en que Toni Negri (*El poder constituyente. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad*, 1992) reflexionó sobre la tensión que se ha experimentado en la historia de la modernidad entre, por un

lado, los procesos constituyentes que expresan el deseo multitudinario de una democracia absoluta, y, por otro lado, su encauzamiento jurídico-constitucional, en el que la redacción de una carta suprema reconoce nuevos derechos al mismo tiempo que busca embridar la radicalización democrática. Un problema que, en lo que respecta a este *Oratorio para una Constitución de la Tierra*, me ha parecido imprescindible incorporar literalmente a través de alguna citación de Isabell Lorey (*Democracia en presente*, 2023).

En segundo lugar, este nuevo oratorio se relaciona también con el *Oratorio para que el naufragio no suceda*, realizado en 2023 durante mi residencia en la Academia de España en Roma, y que consistió en una recombinación textual de manifiestos, declaraciones y conversaciones con colectivos, organizaciones y movimientos italianos transfeministas, antirracistas, por la justicia climática o en defensa de los territorios, que fue interpretado para su registro y edición sonora en soporte de vinilo por las voces de cuatro mujeres activistas: Ana Mina, Beatrice (Ultima Generazione), Luisa Fioravanti (Cobragor) y Miriam Tola. De la misma forma que este primer oratorio italiano, el *Oratorio para una Constitución de la Tierra*, como se ha explicado al inicio de este texto, se concibió en forma de partitura experimental para ser ejecutada en vivo por un grupo de mujeres diversas, de tal manera que las interpretaciones en vivo consisten en un ensamblaje de texto escrito, voces femeninas y cuerpos en situación de copresencialidad que funciona a la vez como un dispositivo de organización, operando de una manera semejante al grupo de autoconciencia o a la asamblea política.

Por lo demás, al igual que hice con la Constitución Española reescrita en México, redacté esta nueva *Constitución de la Tierra* dejando a la vista las costuras de su escritura, poniendo de relieve las colisiones internas de sus citas y, en última instancia, abriendo grietas, huecos o elipsis a la vez que se escribe materialmente el texto. En definitiva, he querido evitar proponer este documento constitucional como un artefacto con pretensiones de ser omnicomprensivo, coherente o uniforme, a diferencia de lo que se presupone de una Constitución efectiva en un sentido clásico.

La incertidumbre política fundamental que acecha a una Constitución recién promulgada es, evidentemente, cuáles serán las correlaciones de fuerza que permitan su despliegue emancipatorio o, al contrario, que constriñan su utilidad como otra arma a disposición de una lucha de liberación que precede al proceso constituyente y que necesita ir mucho más allá de su plasmación en una carta de derechos. El doloroso rechazo que sufrió la propuesta de una nueva Constitución chilena, redactada por una Convención Constitucional conformada en una amplia proporción por constituyentes mujeres, de extracción obrera o plebeya o pertenecientes a comunidades mapuche, quienes reflejaron en el texto sus correspondientes reclamaciones; y el conflicto habido en varios países latinoamericanos entre el reconocimiento de los derechos de las comunidades indígenas sobre sus territorios y la inercia de los modelos económicos desarrollistas practicantes del extractivismo, son dos ejemplos trágicos de que, cuando una ley suprema abre un campo de nuevos derechos, constituye en realidad un nuevo campo de batalla donde debe prolongarse el conflicto entre dominación y emancipación.

Una Constitución que proclame reconocer un derecho general para la Tierra conlleva inevitablemente la pregunta por cómo se constituye también una esfera pública global de los pueblos en lucha por la emancipación e incluso de una humanidad —por plantearlo con un dramatismo realista— a la que le urge batallar literalmente por su supervivencia. Si nos tomamos en serio la proposición de que existe una relación inextricable entre nuestro

*Cuatro mujeres diversas ejecutarán la interpretación de este oratorio en vivo.
 Por ejemplo: una mujer indígena de Abya Yala, una mujer afrodescendiente, una mujer trans y una mujer blanca cisgénero. Naturalmente, no se tratará de personas sometidas a categorizaciones heterodeterminadas, sino de mujeres autodesignadas de tales maneras diversas; tampoco se tratará de identidades necesariamente cerradas ni excluyentes entre sí, pudiéndose plantear estas identificaciones de una manera relacional o interseccional.
 De ser posible, hablarán asimismo con acentos de orígenes lingüísticos diversos.*

VOZ 1: En tiempos inmemoriales se erigieron montañas, se desplazaron ríos, se formaron lagos.

VOZ 2: La Tierra se cubrió de verdes y flores.

VOZ 3: La poblamos con rostros diferentes.

VOZ 4: Comprendimos la pluralidad vigente de todas las cosas y nuestra diversidad como seres y culturas.

2/ Pero la codicia capitalista,

1/ el androcentrismo patriarcal,

4/ la violencia colonial

3/ han empujado a nuestro planeta a una situación extrema.

4/ En el curso de las últimas generaciones se han acumulado armas mortíferas

3/ capaces de destruir varias veces la humanidad,

1/ y se ha puesto en peligro, con las actividades industriales fuera de control,

2/ la habitabilidad del planeta.

3/ Vivimos tiempos de grandes esperanzas,

4/ pero también de profundas inquietudes;

2/ tiempos de luchas y victorias

1/ pero también de frustraciones y derrotas.

2/ La pandemia ha acelerado la crisis planetaria.

3/ La amenaza a la vida se expande

4/ evidenciando políticas destructivas

1/ que llevan ejecutándose muchísimos años.

4/ Es necesario decir

1+2+3+4: ¡ya basta!

1/ frente a la riqueza desmedida.

3/ Tenemos que poner fin a las nuevas formas de esclavitud

2/ y a la servidumbre involuntaria a la que nos somete el capital financiero.

3/ La distinción entre el humano

1+2+3+4/ el hombre, el sujeto, la humanidad, la subjetividad

2/ y la cosa

1+2+3+4/ el cuerpo, la naturaleza, el objeto, el mundo

4/ ha constituido la distinción filosófica y política fundamental
1/ en la construcción de un orden global colonial y patriarcal.

2/ Los criminales, los herejes, las mujeres y los sujetos colonizados
3/ se han considerado seres humanos inferiores, inmaduros;
1/ necesarios de tutelaje, infantiles o medio animales no humanos.
4/ El cuerpo esclavizado fue convertido en pura mercancía.

1/ Se ha representado como peligrosos
4/ a los sujetos que se buscaba eliminar.
3/ El colonialismo y la supresión de las disidencias
2/ han transitado por los senderos del racismo
1+2+3+4: hasta acabar en genocidios.

4/ Pero más de 500 años de
4+3/ colonialismo,
1+2/ neocolonialismo,
3+2/ genocidio,
4+1/ dominación
2/ no han podido borrar culturas de pueblos originarios de Abya Yala
1/ o de pueblos de África sometidos a esclavitud y diáspora forzada
3/ que contemplan el culto a la Tierra y el ideal de convivencia armoniosa con ella.

2/ Esas cosmovisiones han sobrevivido sincretizadas, ocultas, disimuladas
1/ o transmitidas muchas veces oralmente
3/ surgiendo hoy de nuevo a la superficie
4/ como un mensaje a la especie humana en riesgo de extinción.

3/ Que nuestras conciencias sean sacudidas
1/ por el mero hecho de contemplar la autodestrucción
4/ basada en la depredación capitalista, racista y patriarcal.

2/ Ha llegado la hora de abolir toda contradicción entre naturaleza y cultura.

1+2+3+4/ RECONOCIENDO
3/ nuestras raíces milenarias,
1/ forjadas por mujeres, hombres y personas no binarias
2/ de distintos pueblos;

1+2+3+4/ CELEBRANDO
1/ la naturaleza, la Pacha Mama,
3/ de la que somos parte y es vital para nuestra existencia;

1+2+3+4/ INSPIRÁNDONOS
4/ en nuestra composición plural,

2/ en las luchas del pasado, en las sublevaciones anticoloniales,
3/ en las luchas populares por la liberación,
1/ desde la profundidad de la historia;

1+2+3+4/ ESTAMOS DECIDIDAS
2/ a salvar la Tierra y a las generaciones futuras.

1+2+3+4/ DECLARAMOS
4/ un proceso constituyente de la Federación de la Tierra.

[...]

1/ Construyamos sociedades capaces de coexistir de manera justa, digna y por la vida.

2/ Fukushima,
3/ Chernóbil,
4/ Bhopal,
1/ Harrisburg,
2/ Auschwitz,
3/ Hiroshima,
4/ Gaza.

1/ Antropocentrismo, ecocidio, etnocidio, feminicidio, crímenes de sistema, qhapaj ñan, democracia ambiental, ecocentrismo, bienes comunes naturales, geocentrismo, suma qamaña, buen vivir, ivi maraei, sumak kawsay, tierra sin mal.
2/ [*Susurrando superpuesto entrando a la vez*] Tierra sin mal, sumak kawsay, ivi maraei, buen vivir, suma qamaña, geocentrismo, bienes comunes naturales, ecocentrismo, democracia ambiental, qhapaj ñan, crímenes de sistema, feminicidio, etnocidio, ecocidio, antropocentrismo.
3/ [*Superpuesto entrando a la vez*] Ecocentrismo, bienes comunes naturales, geocentrismo, suma qamaña, buen vivir, ivi maraei, sumak kawsay, tierra sin mal, antropocentrismo, ecocidio, etnocidio, feminicidio, crímenes de sistema, qhapaj ñan, democracia ambiental.
4/ [*Susurrando superpuesto entrando a la vez*]: Democracia ambiental, qhapaj ñan, crímenes de sistema, feminicidio, etnocidio, ecocidio, antropocentrismo, tierra sin mal, sumak kawsay, ivi maraei, buen vivir, suma qamaña, geocentrismo, bienes comunes naturales, ecocentrismo.

4/ [*Susurrando*] Despertemos...
3/ [*Susurrando*] Despertemos...
2/ [*Susurrando*] Despertemos...
1/ [*Susurrando*] Despertemos...

1+2+3+4/ ¡Despertemos, humanidad, ya no hay tiempo!


Referencias

- Federici, S., Gago, V., y Cavallero, L. (2021). *¿Quién le debe a quién? Manifiesto por la desobediencia financiera*. Buenos Aires, Tinta Limón ediciones.
- Ferrajoli, L. (2022). *Por una Constitución de la Tierra*. Madrid, Editorial Trotta.
- Ferreira da Silva, D. (2022). *Deuda impagable*. Londres, Sternberg Press.
- Latour, B. (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. París, La Découverte.
- Lorey, I. (2023). *Democracia en presente*. Buenos Aires, Tinta Limón ediciones.
- Constitución de Bután. (2008). Bhutan, Constitute Project https://www.constituteproject.org/constitution/Bhutan_2008?lang=es
- Constitución de la República del Ecuador*. (2008). Ecuador, Ministerio de Defensa. https://www.defensa.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/02/Constitucion-de-la-Republica-del-Ecuador_act_ene-2021.pdf
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. (1917). México, Suprema Corte de Justicia de la Nación. <https://www.scjn.gob.mx/sites/default/files/cpeum/documento/cpeum.pdf>
- Constitución Política del Estado (CPE)*. (2009). Bolivia, Ministerio de Educación de Bolivia. https://www.minedu.gob.bo/index.php?option=com_content&view=article&id=1525:constitucion-politica-del-estado&catid=233&Itemid=933
- Constitución de la provincia de Mendoza*. (1916). Argentina, Sistema Argentino de Información Jurídica. <https://www.saij.gob.ar/0-local-mendoza-constitucion-provincia-mendoza-lpm0000000-1916-02-11/123456789-0abc-defg-000-0000mvorpyel>
- Martín, J. (2022). *Los Derechos de la Tierra*. España, Revista Contexto.
- Negri, A. (1992). *El poder constituyente. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad*. Milán, Sugarco edizioni.
- Propuesta de Constitución Política de la República de Chile. (2022). Chile, Proceso Constitucional. <https://www.procesoconstitucional.cl/docs/Propuesta-Nueva-Constitucion.pdf>
- Vergès, F. (2022). *Un feminismo descolonial*. Madrid, Traficantes de sueños.
- Zaffaroni, E. (2011). *La Pachamama y el humano*. Buenos Aires, Ediciones Madres de la Plaza de Mayo.

TÁCTICAS DE TRANSMISIÓN

Sofía Gallisá Muriente • Natalia Lassalle-Morillo

Sofía Gallisá Muriente , artista visual. San Juan, Puerto Rico. <https://sofiagallisa.com>. rojosofia@gmail.com
• BFA Film & TV Production and Latin American Studies, New York University.

Natalia Lassalle-Morillo , directora de teatro, artista visual y educadora. San Juan, Puerto Rico. <http://natalialassalle-morillo.com>, natalia.lassalle.m@gmail.com
• MFA Directing, Theatre, California Institute of the Arts.

Resumen

Tácticas de transmisión es una primera conferencia performativa sobre una investigación que las artistas desarrollan desde el 2022 sobre las colecciones puertorriqueñas alojadas en la Institución Smithsonian. Su proyecto examina las historias de adquisición de estos objetos, las formas en que existen dentro de los depósitos institucionales y las posibilidades de mediar su retorno a las personas y lugares a los que pertenecen. En esta presentación, producida para la Vera List Center Conference en 2024, comparten sus experiencias al navegar el archivo imperial como sujetos coloniales desobedientes, junto con los rumores históricos, hallazgos y revelaciones que han surgido a lo largo de su proceso de investigación.

Palabras clave

charla performática, archivo imperial, Instituto Smithsonian, Puerto Rico, acto de transmisión

Tactics of Transmission

Abstract

Tácticas de transmisión is the first performative lecture based on an ongoing research project the artists have been developing since 2022 on Puerto Rican collections held at the Smithsonian Institution. Their project examines the acquisition histories of these objects, the ways they exist within the institution's storage facilities, and the possibilities of mediating their return to the people and places to which they belong. In this presentation, produced for the Vera List Center Conference in 2024, they share their experiences navigating the imperial archive as disobedient colonial subjects, along with the historical gossip, findings, and revelations that have emerged throughout their research process.

Keywords

performative presentation, imperial archive, Smithsonian Institution, Puerto Rico, act of transmission

Fecha de envío: 16/01/2025

Fecha de aceptación: 16/04/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.4099>

Cómo citar: Gallisá, S., y Lassalle-Morillo, N.(2025). *Tácticas de transmisión*. En *post(s)*, volumen 12 (pp. 278-303). USFQ PRESS.





N: Mortero de piedra
Ídolo con forma
Ídolo
Cemí
Piedra tallada con forma de lagarto
Ídolo de tres puntas, cemí
Petroglifo
Hacha o cincel
Hacha o cincel
Hacha o cincel
Hacha o cincel.

S: Barril de bomba.

N: Anillo ovalado de piedra o collar de piedra.

S: Pandereta.

N: Dujo
Ídolo.

S: Etiqueta del Caribe Hilton.



Conferencia performativa
[Tácticas de transmisión](#)

N: Cinturón
Ídolo.

S: Pelota de béisbol otorgada a Buck Leonard.

N: Ídolo.

S: Picana de ganado.

N: Ídolo.

S: Picana de ganado.

N: Ídolo.

S: Picana de ganado.

N: Collar de piedra
Disco de piedra.

S: Vela de cera blanca en frasco de vidrio. «NUESTRA SEÑORA DE LA PROVIDENCIA PROTECTORA DE PUERTO RICO» impreso en azul en la etiqueta, con un dibujo de la Virgen María sosteniendo a un niño.

N: Parte inferior de molino.

S: Medalla de Pablo Casals
Afiche de «Liberen a Lolita Lebrón».

N: Fragmento de cabeza de barro
Fragmento de cabeza de barro
Fragmento de cabeza de barro
Fragmento de cabeza de barro.

S: Nuestra Señora de los Dolores
Nuestra Señora del Carmen
Caballito de juguete
Santo masculino arrodillado.

N: Lagarto tallado en pizarra¹ (cabeza y cola ausentes).

S: Billete de lotería de 25 centavos.

1 Pizarra es un tipo de roca de grano fino.

N: Ídolo o imagen de piedra inscrita.

S: Taza de coco tallada.

N: Asas de vasijas de barro, caras de mono.

S: Novela popular - Buffalo Bill.

N: Ídolo de tres puntas - cemí (roto).

S: Exvoto - milagro - pierna

Exvoto - milagro - mano

Exvoto - milagro - seno

Exvoto - milagro - corazón

Exvoto - milagro - vaca.

N: Losa con petroglifo.

S: Sombrero de paja con las palabras «Puerto Rico» estarcidas en rojo.

N: Imagen tallada en piedra (ídolo).

S: Folleto: Luchan por las libertades de América, pero no pueden votar por sus líderes.

N: Disco de piedra (perforado).

S: Calcomanía «Viva Gore 2000».

N: Collar de piedra (sacrificial).

S: Medalla de bronce conmemorativa del aniversario 400 de la «colonización cristiana» de Puerto Rico por Ponce de León en 1508.

N: Hacha o cincel.

S: Botón blanco con texto morado: «Tengo Puerto Rico En Mi Corazón», un mapa verde de Puerto Rico y un brazo sosteniendo un rifle. En la parte inferior del botón dice «Y.L.O.», de Young Lords Organization.

N: Collar

Hacha petaloide

Ídolo.

S: Espada capturada por tropas estadounidenses en Puerto Rico el 4 de agosto de 1898.

N: Fragmento de cabeza de barro
Fragmento de cabeza de barro.

S: Afiche «Puerto Rico for Nixon».

N: Ídolo de tres puntas, cemí.

S: Lata de Goya - Frijoles pintos.

N: Anillo ovalado de piedra o collar de piedra.

S: Lata de Goya - Garbanzos.

N: Anillo ovalado de piedra o collar de piedra.

S: Lata de Goya - Guisantes de campo con vainas.

N: Anillo ovalado de piedra o collar de piedra.

S: Lata de Goya - Frijoles rojos dominicanos.

N: Anillo ovalado de piedra o collar de piedra.

S: Fotografía en gelatina de plata - Ava Gardner en Puerto Rico.

N: Mazo o triturador (cemí) para machacar Yuca.

S: Anuncios de cruceros a vapor hacia Puerto Rico
Correspondencia de Maidenform - Relaciones laborales en Puerto Rico.

N: Anillo ovalado de piedra o collar de piedra.

S: Guía espiritual para ganar la lotería
Oración para dominar a un enemigo oculto
Aretes de cabello
Capa de Walter Mercado
Muro de ladrillo y ventana.

N: El Smithsonian posee una cantidad incalculable de objetos en sus colecciones de investigación archivística, por lo que se miden en pies cúbicos. Según su sitio web, los fondos ocupan 152.000 pies cúbicos. El número real fluctúa constantemente, ya que los materiales son adquiridos, desaccionados, donados o repatriados, y se construyen nuevos espacios para almacenarlos.



S: En 2022, como artistas becarias, investigamos objetos puertorriqueños recolectados por el Smithsonian. Como parte de este proceso, visitamos depósitos, bibliotecas y museos, enfrentándonos a la magnitud del archivo imperial mientras recorríamos sus pasillos.

N: Rastreamos las historias de una diáspora de objetos extraídos de nuestro archipiélago caliente y húmedo para ser almacenados en cajas libres de ácido y fríos cajones metálicos en Washington D.C. y Maryland, preguntando incesantemente por las posibilidades de su retorno.

S: Esta es la primera transmisión pública de nuestra experiencia.

N: Elegimos actuar como agentes de transmisión para contrarrestar el hecho de que actualmente no existen conversaciones significativas en curso para traer estos objetos de vuelta a Puerto Rico, ni existe un museo o archivo donde pudieran ser resguardados en el archipiélago.

S: Ante la ausencia del objeto, ante la ausencia de una posibilidad de retorno, y en desafío al protocolo federal que define quién tiene derecho a reclamar materiales tomados de sus ancestros y pedir su devolución, nos unimos a quienes transmiten conocimiento y mantienen viva su memoria. Nuestra transmisión busca acortar la distancia y reparar la desconexión entre estos objetos y las personas y lugares a los que pertenecen, mediando otras formas de retorno y restitución.

N: Un acto de transmisión puede ser un reclamo. También puede ser un medio para transmitir información y emociones. En este caso, abre el acceso y socializa lo que hemos reunido, permitiendo a más personas beneficiarse del purgatorio burocrático que hemos atravesado.

S: ¿Qué podemos llevarnos cuando salimos de estos cuartos iluminados con luz fluorescente, donde los objetos están confinados para siempre?

N: Como transmisoras, no somos solo testigas: las palabras, imágenes y violencias incrustadas en el archivo pasan a través de nosotras, y en ese tránsito son transformadas por los



cuerpos, voces y subjetividades de las descendientes de las personas que están coleccionadas en esta institución.

S: *Ojalá pudieras ver algunos de los objetos que vi en una colección en Puerto Rico. No fue posible comprarlos, pero hice muchos bocetos y algunas fotografías que transmiten una idea bastante precisa de los objetos, y que pueden ser utilizados en mi informe.*

Hubiera sido un gran placer y muy provechoso para mí quedarme en Washington este invierno, pero creo que es mejor hacer todo el trabajo de campo que pueda en los próximos años. Hay una gran cosecha de arqueología aquí en las Indias Occidentales y cada año que paso en el campo hace que el siguiente sea más productivo en resultados. Este invierno, me gustaría enviar al museo al menos diez cajas de buen material, pero espero que el número se acerque más a quince. Me está yendo bastante bien aquí en Utuado, pero habrá bastantes duplicados, especialmente instrumentos de piedra «petaloides». Los peones y los niños los traen a razón de cuatro o cinco al día, y los seguiré comprando hasta reunir alrededor de cien. (El precio por una hermosa hacha petaloide de piedra pulida es de 20 centavos; los ejemplares más pequeños, 10 centavos). Estos precios de los pueblos de montaña son excepcionales; lo mismo en San Juan costaría \$5.00 cada uno, o algún otro precio absurdo.

Espero permanecer aquí hasta mediados del próximo mes. El lugar es ideal para la investigación y la recolección: barato, saludable y relativamente fresco. Hay excelentes cuevas en el vecindario, lugares de baile bien definidos, algunos buenos pictogramas, etc., etc., etc. He llenado un cuaderno de notas y he comenzado bien otro. Espero obtener mucho material nuevo en las próximas semanas.

Estoy muy agradecido por esta oportunidad de investigación.

*Sinceramente,
Firmado J. Walter Fewkes*



N: Esta carta es uno de los pocos documentos de adquisición de más de 800 objetos indígenas recolectados por Jesse Walter Fewkes en Puerto Rico durante la primera década del siglo XX. Fewkes fue un antropólogo y arqueólogo enviado por la Oficina de Etnología Americana del Smithsonian tras la Guerra Hispanoamericana de 1898 para recolectar objetos indígenas de la nueva «posesión» estadounidense. En ese entonces, era conocido principalmente por sus investigaciones en el suroeste de Estados Unidos. Un empleado del Smithsonian nos contó que, al comenzar su misión, Fewkes no estaba interesado en Puerto Rico porque allí no había «indios vivos».

Las colecciones del Smithsonian están almacenadas en cinco edificios numerados, llamados «pods», cada uno del tamaño de tres campos de fútbol apilados uno sobre otro. Cada pasillo está lleno de gabinetes metálicos con cajones también de metal que contienen millones de objetos que alguna vez pertenecieron a alguien más.

Durante mi período como becaria en el Smithsonian, pasé tiempo con los objetos que Fewkes recolectó durante su década de trabajo en Puerto Rico. Mi principal interés era comprender cómo viven los objetos que comunidades indígenas usaban en ceremonias y rituales en estos *pods* fríos, parecidos a morgues, en ausencia de las personas que se preocupan y creen en ellos, y que deberían custodiar sus historias.

Los creadores de estos objetos permanecen anónimos, y la mayoría de la información atribuida a ellos es incorrecta y no ha sido actualizada desde que el Smithsonian los adquirió hace más de 120 años.

En el Museo Nacional de Historia Natural no hay caribeñistas. Mi asesor y cómplice en este viaje, Jake Homiak, es un académico rastafari que salió de su retiro para abrirnos la bóveda imperial.

Cuando llegamos al pasillo del Caribe, Jake propuso que hiciéramos una oración, como una manera de avisar a las personas que hicieron estos objetos que estábamos allí. Se sentía como si estuviéramos visitándolos en su otra vida, y me preguntaba cuándo habría sido la última vez que fueron tocados o usados.

Cuando sostuve estos objetos, se volvió claro para mí que estaba conectando con seres sensibles. Me gusta pensar que ellos ansiaban tanto estar en contacto conmigo como yo



con ellos. Les susurraba, los sostenía y acariciaba, para mantenerlos calientes en ese congelador al que habían sido condenados.

Ante la ausencia de documentos de adquisición o información de procedencia en el Museo Nacional de Historia Natural, decidí revisar los extensos diarios de viaje de Fewkes a Puerto Rico, que se encuentran en el Archivo Nacional de Antropología del Smithsonian. Aunque están en el mismo edificio, los objetos y los diarios no están conectados entre sí en las bases de datos del Smithsonian.

Los diarios de Fewkes se leen como un diario de viajes. En ellos documenta sus recorridos por el archipiélago, siguiendo las pistas de historiadores locales que lo dirigían a coleccionistas dispuestos a vender sus colecciones, y a yacimientos funerarios y sitios ceremoniales que podía excavar. Fewkes llegó a Puerto Rico con una agenda muy específica y clara: recolectar no solo para el Smithsonian, sino también para George Heye, fundador del antiguo Museo del Indio Americano en Nueva York, hoy convertido en el Museo Nacional del Indio Americano del Smithsonian.

Me resistía a darle importancia a su mirada sobre nuestro paisaje. Sin embargo, me conmovió cuando desde su apartamento, cerca de la bahía de San Juan, describió mi pueblo natal, Bayamón, acurrucado entre las colinas, a lo lejos en el horizonte. Me sentí en conflicto y cautivada por sus diarios: encontré evidencia de violencia imperial, y también una sensación de familiaridad en la manera en que Fewkes describía lugares que conocíamos, y que eran tan cercanos para nosotras. Sus diarios ofrecían un atisbo de un Puerto Rico de la posguerra que para mí era opaco. Experimenté la extraña sensación de reconocer lo familiar en un lugar ajeno.

Cuando trabajas en un archivo, dialogas directamente con los muertos.

Nosotras, dos mujeres puertorriqueñas leyendo en voz alta las entradas de su diario 120 años después de que las escribiera, sentimos cómo el tiempo y el espacio se comprimían, mientras comulgábamos con el fantasma de nuestro enemigo.



S: Reportes recibidos de un cementerio indígena en Mameyes Arriba. Esto, como todas las cosas que se reportan, es mejor que cualquier otra cosa que yo conozca.

En el montículo cerca de los Juegos de Bola, en Utuado, encontré varias partes de esqueletos humanos y un hueso del cráneo. Sin embargo, estaban tan deteriorados por el suelo húmedo que no pude extraerlos enteros. Esta observación, sin embargo, muestra que los muertos eran enterrados cerca de los rectángulos, como había supuesto. Toda la cerámica encontrada hasta ahora en el montículo está rota, áspera y en pequeños fragmentos, generalmente de barro rojo. No se encontró nada junto a los huesos. Desenterré uno de los esqueletos rascando con mi cuchillo.



N: Nuestros amigos Rosaura Rodríguez y Mario Gracia lideran un proyecto agroecológico llamado Camp Tabonuco, en Mameyes Arriba. Esta finca, anteriormente llamada La Alianza, ha sido heredada a través de varias generaciones en la familia de Mario. Cuando compartí el mapa de Fewkes con Rosaura, surgió una red de investigación participativa. Amigos y vecinos se involucraron en el proceso de investigación, especulando dónde podría estar este *batey* —un sitio ceremonial y de reunión indígena—.

S: 1 de febrero de 1903.

Mis excavaciones en el «lugar de danza» cerca de Utuado han revelado:

1. El carácter mortuario de los pequeños montículos o túmulos junto a los juegos de bola.
2. Que se enterraba cerámica junto a los muertos en estos túmulos, aunque no en gran cantidad.
3. Que los esqueletos están pobremente conservados.

Los muertos no fueron colocados en cuevas, sino en estos montículos funerarios, donde actualmente se encuentran junto a fragmentos de cerámica. Hasta ahora, se han hallado seis esqueletos en un pequeño montículo.



N: A través de Rosaura, conocimos a Jomary, una artesana del pueblo de Ciales que trabaja a medio tiempo como asistente de un arqueólogo. Compartimos con ella el mapa de Fewkes y nuestra intención de encontrar el sitio que allí menciona. Gracias a su trabajo como investigadora, tiene acceso a bases de datos locales y federales que no están conectadas entre sí. Ella pudo encontrar las coordenadas de un sitio arqueológico excavado a principios de los años ochenta por Jeff Walker, otro arqueólogo estadounidense, que corresponde a los «Juegos de Bola» en el mapa de Fewkes.

Está ubicado dentro de la finca Tabonuco, a solo 150 pies del sendero principal que Rosaura y Mario recorren cada mañana.

S: *Los cuerpos encontrados hasta ahora estaban aproximadamente a cinco pies bajo la superficie del montículo, en una tierra rica y húmeda, y descansaban en una capa más profunda de suelo arenoso. Estaban extendidos longitudinalmente y en apariencia yacían sobre sus espaldas. No se encontró cerca un número considerable de fragmentos de cerámica ni muchos otros objetos. El único recipiente extraído hasta ahora es una olla de barro rojo, ennegrecida, con asas. Aunque estaba rota, se encontraron los fragmentos, y parecen mostrar una fractura antigua.*

Se encontró un cráneo muy aplastado que no fue posible extraer completo.

N: Nos propusimos encontrar este sitio junto a Jomary, Rosaura, Mario y su hija Nayarit; el hermano de Mario, Dani, su esposa Elena y su hijo Reibo; y Amara, una ceramista que estudia obsesivamente los suelos de Puerto Rico, intentando desarrollar un filtro de agua.

Actualmente, este lugar es un bosque indómito.

Pasamos allí dos largas tardes. Nuestros amigos compartieron anécdotas sobre su relación cotidiana con ese lugar. Dani contó cómo pasea por esta parte del bosque cargando a su hijo en el pecho para dormirlo; Rosaura nos mostró los tipos de rocas que recolecta para crear pigmentos naturales para sus acuarelas; Amara nos enseñó cómo recolectar tierra y arcilla de los derrumbes causados por las tormentas, como una forma de trabajar



en armonía con los procesos naturales del paisaje. Jugamos con Nayarit a encontrar huellas humanas en el bosque; hallamos una gran tubería metálica y un zapato viejo. Jomary mencionó que tiene una colección de piedras de tres puntas, y cree que debieron haber sido trabajadas por alguien. Está aprendiendo a escuchar lo que estas piedras comunican.

Todos los lugares por donde caminamos estuvieron habitados por personas. Caminamos constantemente sobre vestigios de una historia que desconocemos.

Estos objetos fueron saqueados al pueblo de Puerto Rico cuando ocurrió la invasión y ocupación militar estadounidense, sumándose a las violencias coloniales y los borramientos que han tenido lugar en el Caribe durante siglos.

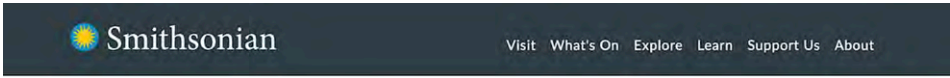
Cuando pensamos en la restitución, pensamos en reconectar estos objetos con las personas que hoy cuidan las tierras de las cuales fueron extraídos; quienes siguen relacionándose con los materiales provistos por sus ecosistemas cercanos; quienes crean nuevos objetos y pigmentos a partir de lo que se está desmoronando a su alrededor.



S: Al llegar al Smithsonian, me preguntaba: si los huracanes, los apagones, el colonialismo y los gobiernos neoliberales amenazan constantemente la viabilidad de la conservación material en Puerto Rico, ¿qué pasaría si un día todo lo que queda son las piezas albergadas en colecciones fuera del archipiélago? ¿Qué versión de nuestra historia contarían los fragmentos alojados en el Smithsonian, por ejemplo? ¿Qué parte de nosotros les interesaría preservar?

En 1997, Teodoro Vidal donó 3200 objetos y documentos al Museo Nacional de Historia Americana del Smithsonian. La historia más difundida es que se vio obligado a hacerlo tras años de intentar establecer un museo en Puerto Rico y no lograr que el gobierno le cediera un edificio histórico para ello. Muchos siguen afirmando que los santos tallados en madera y las máscaras de carnaval de papel maché ya habrían sido devorados por insectos y hongos si no se hubiera hecho la donación. Aunque eventualmente Vidal financió instalaciones modernas para albergar miles más de sus objetos en Puerto Rico, lo que más se recuerda y sigue generando debate es su decisión de hacerle al Smithsonian una de las mayores donaciones de su historia. Su decisión pone en evidencia la falta de infraestructura confiable para la preservación histórica en Puerto Rico, y cómo la humedad, el hongo, el salitre y las plagas representan una amenaza inminente y constante en los trópicos. Pero ¿por qué Teodoro Vidal quería que su colección estuviera en el Smithsonian? Como asesor cercano de Luis Muñoz Marín, el primer puertorriqueño electo como gobernador, estaba comprometido con la construcción de un proyecto cultural que acompañara el programa de modernización industrial que transformó a Puerto Rico en los años cincuenta. Mientras la Operación Manos a la Obra empujaba a muchos fuera del campo hacia fábricas en centros urbanos, y luego hacia el noreste de Estados Unidos, la Operación Serenidad era el brazo cultural del gobierno que buscaba apaciguar el sentimiento nacionalista mediante una celebración de las tradiciones puertorriqueñas que mantenía nuestra identidad dentro de los límites de sujetos coloniales bien portados.





Teodoro Vidal Collection of Puerto Rican History

About the Collection

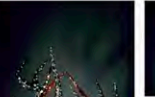
In 1992, curator Marvette Pérez contacted Puerto Rican collector Teodoro Vidal Santoni after learning that he was interested in donating his extensive collection of Puerto Rican material culture. In 1997, after several visits and conversations over the course of five years, Mr. Vidal agreed to donate his entire collection to the National Museum of American History. This became one of the largest gifts by an individual to the Museum. One of the most important collections of Puerto Rican material culture in the world, it consists of more than 3,200 objects which date from the 17th to the 20th centuries.

Teodoro Vidal Collection of Puerto Rican History

About the Collection



National Museum of American History



National Museum of American History



On Exhibit

MUSEUMS • ART SPACES • GALLERIES

Puerto Rico's Bright Vision

By HANK BURCHARD
Washington Post Staff Writer

WHETHER OR NOT Puerto Rico becomes our 51st state may be moot by the millennium. According to an upcoming exhibition at the National Museum of American History, by that time so many Puerto Ricans will have voted with their feet that there will be as many of them living here as there: 3.8 million on the mainland, 3.8 million on the island.

That's about as close as the exhibit comes to addressing the question of statehood or independence for the commonwealth, an issue throughout the century since the United States wrested control of the island during the Spanish-American War. This show is about "Puerto-riquenidad"—the unique identity and culture of Puerto Rico," celebrated through the lifelike efforts of collector Teodoro Vidal.

Businessman and philanthropist Vidal—once an aide to Luis Muñoz Marín, Puerto Rico's first elected governor—has been collecting indigenous artifacts for more than four decades. Last year, in hopes of raising "mainlanders' consciousness of the island, Vidal gave the Smithsonian more than 3,200 meticulously documented items, from artworks, historic carvings and crafts to photographs, posters and handmade toys. The island's name translates as "rich port," and Vidal's collection is rich indeed.

Of all the colorful and striking items in the exhibition, it is the toys that catch the eye first. They testify both to the ingenuity of the makers in recycling junk and to the perceptive fondness for children that obviously inspired them. Lucky the child who got the big truck, happy those who hugged the rag dolls, exultant the one who rode the wooden trolley, merry the one who skipped along pushing the floppy-footed rolling rooster.

In counterpoint are the slave shackles—slavery didn't end in Puerto Rico until 1873—and the

"Los Tres Reyes Magos" (The Three Kings) is an example of Puerto Rico's "santero" wooden statues depicting saints or the Virgin Mary, now on display at the National Museum of American History.

hand-forged cane knives, machete-like blades wielded by generations of "bracos," the weary laborers and sugar-cane harvesters. The pava, the huge straw hat that shields field workers from the sun, became the symbol of the Popular Democratic Party, which swept to victory on the slogan, "Pa' Tierra y Libertad (Bread, Land and Liberty)."

The less-than-perfect relationship between the island and Uncle Sam is gently hinted at here and there. On one wall hang a couple of the snigger sticks American Army officers used to affect; on another it is noted in passing that it took the federal government 40 years to learn how to spell Puerto Rico properly.

One wall is covered with scores of portrait photographs portraying the complex racial and cultural mix of African, European and Latin American strains that make up "la gran familia Puertorriqueña," the phrase by which the islanders are said to embrace each other in universal equality as one great family of "criollos." If there is racial or class strife or economic woe on the island, we hear nothing of it

here: the dozen sponsors of the exhibit are mainly the tourist industry, banks and developers.

The object of the exhibition is to make the island seem interesting, attractive and endearing, and it succeeds. It is hardly possible to resist a culture in which a small oil lamp is called a "chisnosa," or gossip, used by women to meet at night for clandestine gossip. Or racks of "santos," carvings of saints and the Virgin Mary to whom devotion has been paid for generations, the sincerity of the devotion accentuated by silver and tin "miragros," offerings in the shape of an arm or leg or other afflicted body part, in supplication of miraculous relief.

The care and skill that have been lavished on many of the everyday items on exhibition attest to people who are deeply engaged in the business of living. Or of dying: Public symbols of mourning include somber fans and jewelry fashioned from the hair of the departed. Let visitors dwell overlong on this melancholy display; it faces another case filled with the

musical instruments whose sounds play continuously throughout the exhibit, including a guitarlike "guitras," a goven "puro," maracas and a marimbola, or African thumb piano, scaled up to almost apinet size and critical to the special sound of the bomba music beloved of the pharos.

Those who have been to Puerto Rico will find much that's familiar but much more that's not. This exhibition is historic rather than contemporary, reflecting the island as it was before it was floored by Yankee military, money and manners, not to mention tourists who tended to snap up every "quaint" object in sight. It was to preserve these vanishing artifacts and folklore that collector Vidal undertook his mission.

Which makes it seem somewhat ironic that this delightful assemblage of the essence of the island has been permanently exported to the mainland.

AN EXHIBITION'S VISION OF PUERTO RICO — Through history at the National Museum of American History.

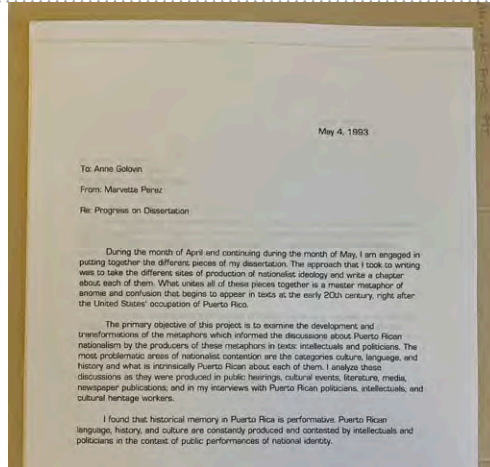


S: Para nosotras, tal vez la parte más interesante, atractiva y encantadora de esta exposición es Marvette Pérez García, la curadora. Marvette fue una mujer aguerrida, recordada por llegar al estacionamiento del Smithsonian en una Harley Davidson, por tocar toda clase de instrumentos y por agitar las cosas en el Museo Nacional de Historia Americana como una puertorriqueña grande, opinadora y bucha. Ella es la que está al frente. También es mi prima lejana, porque, claro, en Puerto Rico todos somos primos de algún modo. Aun así, desde su repentina muerte hace cerca de una década, solo queda un tenue rastro de su presencia en los archivos de la institución. Los pocos documentos que encontré en el Smithsonian sobre su trabajo fueron una serie de informes que presentó durante una licencia para escribir su tesis doctoral. En ellos, cuestiona la ideología de la preservación histórica en Puerto Rico, articulando algunas de nuestras propias inquietudes sobre la Colección Teodoro Vidal. Su concepto también nos ayuda a pensar críticamente sobre las lógicas dominantes que definen el cuidado adecuado de los materiales históricos y que priorizan el control climático por encima del acceso, por ejemplo.

N: Descubrí que la memoria histórica en Puerto Rico (sic.) es performativa.

S: Qué afortunado error de ortografía.

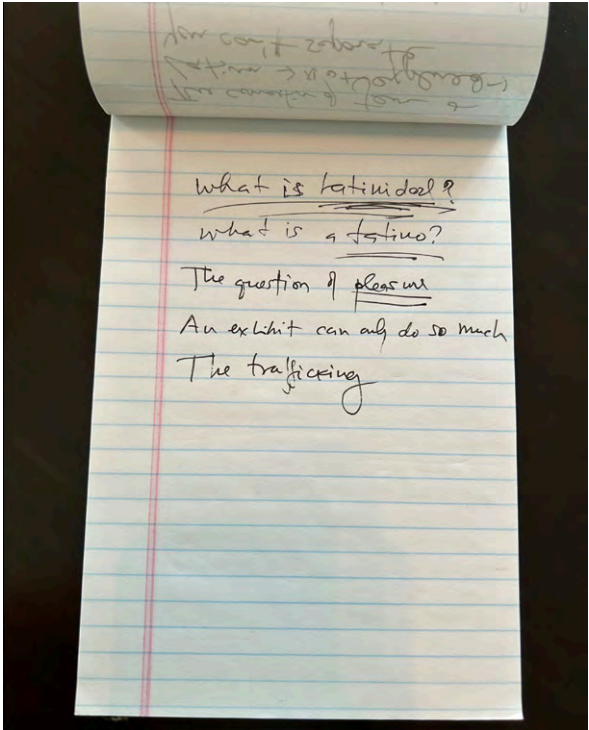
N: *El lenguaje, la historia y la cultura puertorriqueña son constantemente producidos y disputados por intelectuales y políticos en el contexto de representaciones públicas de la identidad nacional.*



Durante mayo, estaré trabajando en un capítulo sobre el desarrollo del Instituto de Cultura Puertorriqueña, su fundación y su relación con la política de los años cincuenta, y su desarrollo hasta la actualidad. Dentro de este capítulo, analizaré distintos programas, publicaciones y vínculos con el gobierno y el departamento de turismo. Me interesa cómo una agenda política de preservación de la identidad e integridad puertorriqueña se expresa históricamente a través de la programación «cultural», «folclórica» y «étnica». También durante mayo, trabajaré en un capítulo sobre hacer trabajo de campo en la propia cultura. Las implicaciones metodológicas y la ironía de esas situaciones.

S: Irónicamente, y quizá inevitablemente, encontré los cuadernos de Marveta en el clóset de su amigo Ramón, quien también es mi amigo. Él los había recogido de su oficina y de unos cajones metálicos que quedaron en un pasillo, destinados a la basura después de su fallecimiento. Encontrarlos fue un recordatorio impactante de cuánto falta en el archivo imperial y, en contraste, cuántos tesoros se resguardan en los hogares de quienes honran la memoria de sus seres queridos.





N: 4 de febrero de 2003 – Reunión sobre «Diversidad» con el Director

¿Qué es la *latinidad*?

¿Qué es un *latino*?

La cuestión del *placer*

Una exhibición solo puede lograr tanto

El tráfico

Qué debilitante es para mí la idea de comunidad en el contexto de este lugar.

Paralelos entre la cosificación de personas y de objetos.

Desahogarse – o intentar destilar lo que pasa en las reuniones.

Por qué no lo entienden – deletrearlo para que se vean forzados a enfrentarlo.

Comunidad – recolectar personas – inmaduro y simplista – aburrido.



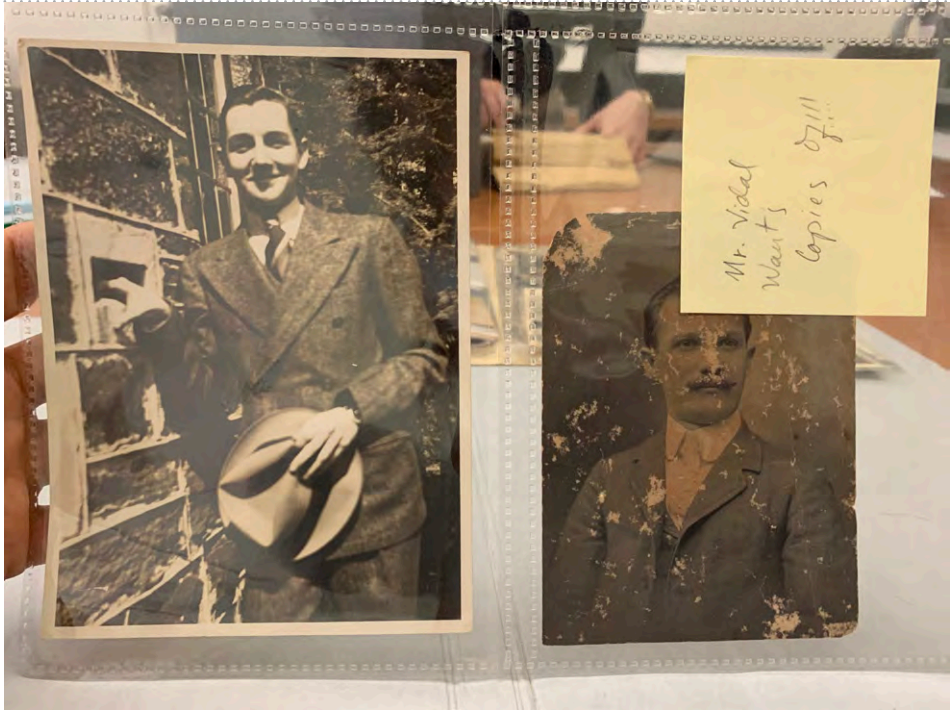
S: Al leer las palabras de Marvette, sentimos que una ancestra nos hablaba desde el pasado, validando nuestros sentimientos. Ante la ausencia de documentación sobre la procedencia o adquisición de la Colección Teodoro Vidal, estos cuadernos revelan los límites de la inclusión y las tensiones inherentes a este tipo de intercambio. Uno de ellos documenta el proceso de embalaje en la casa de Vidal, en Puerto Rico, incluyendo el momento en que una artista famosa llegó con un amigo y un fotógrafo a denunciar que se estaban llevando nuestro patrimonio. Vidal publicó extensamente sobre las prácticas, los artesanos y los sistemas de creencias representados en su colección, y realizó valiosas contribuciones como historiador autodidacta. Sin embargo, la mayoría de los objetos que donó al Smithsonian carecen de información. Sus cuadernos y grabaciones de campo están en Puerto Rico; lo que llegó a los contenedores de almacenamiento son principalmente etiquetas escritas por él mismo durante el embalaje.

En septiembre de 2022, cuando el huracán Fiona azotó Puerto Rico justo en el quinto aniversario del devastador huracán María —reactivando traumas días antes de que se fuera la luz— yo estaba en los archivos del Museo Nacional de Historia Americana, revisando los documentos en papel que forman parte de la Colección Teodoro Vidal. Mientras mi celular se llenaba de imágenes de ríos desbordados, que cubrían puentes y casas, yo estaba en una sala iluminada con luz blanca en Washington D.C., ojeando cajas libres de ácido en busca de información que pudiera decirme algo sobre los objetos. Lo que encontré fueron, en su mayoría, materiales personales del coleccionista que conformaban un expediente sobre su origen aristocrático: una tarjeta de bautismo, listas de pasajeros de los barcos de vapor que tomó para estudiar en Wharton (UPENN), cartas y postales navideñas firmadas por políticos e intelectuales, menús de cenas de Estado, sobres vacíos con sellos internacionales, fotos antiguas que solo podía tocar con guantes de algodón. Nada sobre las personas que tallaron los cientos de santos que él coleccionó. Solo un recibo por \$50.000 registrando la compra de una pintura de Campeche. Sentí que mi cuerpo se desbordaba de rabia e indignación. Quise lanzar las cajas a un río fangoso... tal vez salir caminando del museo con el carrito rodante y empujarlo hacia el Potomac, o hacia la Cuenca Tidal, donde las aguas crecientes amenazan con derribar el monumento a Thomas Jefferson. Me parecía obsceno que estos fueran los papeles que sobrevivieran intactos.



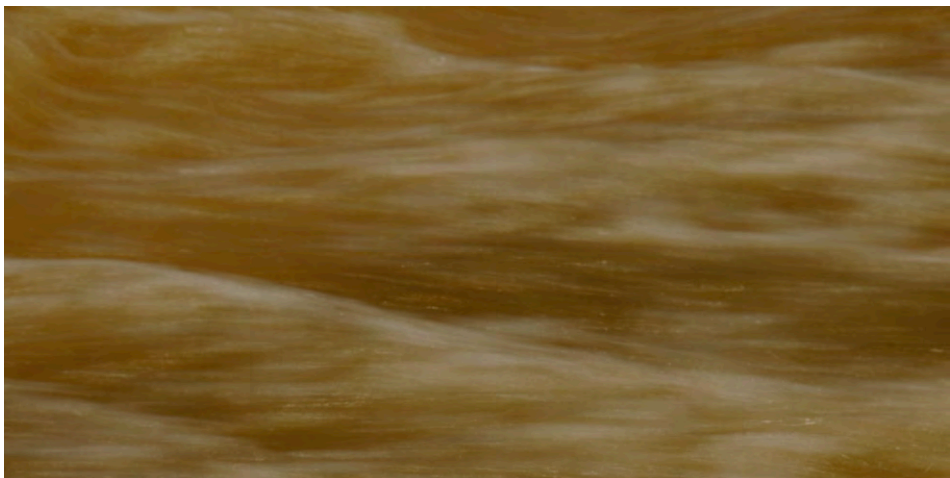
N: Como artistas cuyas obras se interesan profundamente en la creación de memoria e historia en el Caribe, consideramos fundamental exigir la devolución y restitución de lo que el Smithsonian se ha llevado.

S: Más allá de la re-poseción de estos objetos, nos interesan las historias que se escapan del andamiaje del archivo, y que no pueden ser contenidas por su burocracia. Nos importa la gente que mantiene vivas las historias y las prácticas, a pesar de la ausencia de estos y otros materiales ancestrales que fueron extraídos de Puerto Rico. No somos las primeras en hacer este reclamo.



N: LADRONES DE RELIQUIAS TAÍNAS EXIGEN «REPATRIACIÓN»

Las personas que robaron tesoros taínos de un museo de Utuado exigen la «repatriación» de piezas similares que se encuentran actualmente en museos de los Estados Unidos. El robo de 55 piezas del parque ceremonial de Caguana, en Utuado, ocurrido a finales de julio de 1977, ha adquirido ahora connotaciones políticas, al divulgarse el contenido de un mensaje de rescate.



Aunque el Director Ejecutivo del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Luis M. Rodríguez Morales, no reveló el contenido completo del mensaje en una conferencia de prensa realizada el viernes por la noche, otras fuentes dijeron que la nota decía lo siguiente:

S: *«Las piezas están seguras. Serán devueltas al Instituto, sanas, bajo las siguientes condiciones:*

- *El Instituto debe convocar una rueda de prensa con medios de Puerto Rico, Nueva York y Washington.*
- *En esa conferencia, el Instituto debe exigir al gobierno de EE.UU. que devuelva a Puerto Rico todas las piezas arqueológicas de valor cultural saqueadas en el pasado, que forman parte del patrimonio nacional puertorriqueño y que actualmente se exhiben en el Museo de Historia Natural de Nueva York y en el Instituto Smithsonian en Washington D.C.»*

N: *El mensaje también instruyó al Instituto a publicar una declaración en periódicos de Nueva York y Washington con las exigencias de los ladrones.*

Las condiciones para la devolución de las piezas robadas son inaceptables para el Instituto, dijo Rodríguez Morales. «No vamos a ceder ante la extorsión», añadió.

S: *Por medio de una llamada telefónica recibida en el Instituto, se indicó que se había colocado un sobre en una banca en la entrada de su sede.*

N: *Para entonces, sin embargo, el sobre que contenía el mensaje y una pequeña piedra tallada —parte de las piezas robadas— ya había sido encontrado por el guardia del Instituto, Francisco Bracero.*

S: *El Director Ejecutivo no dio un valor estimado de las piezas robadas. Aunque toda la propiedad del Instituto está cubierta por una póliza de seguro gubernamental, dijo que aún esperaba información al respecto.*



N: «Sin embargo —dijo—, no me importa lo que diga la póliza. Lo que sé es que las piezas son únicas. Son documentos históricos de lo que hicieron nuestros indios taínos. Y no hay muchas de esas piezas».

S: Para Rodríguez Morales, los objetos robados podrían valer un dólar o un millón. «Solo espero que quien se los llevó tenga corazón y no una idea errada del patriotismo —dijo—. Espero que esos tesoros sean devueltos pronto, para el disfrute de todos».

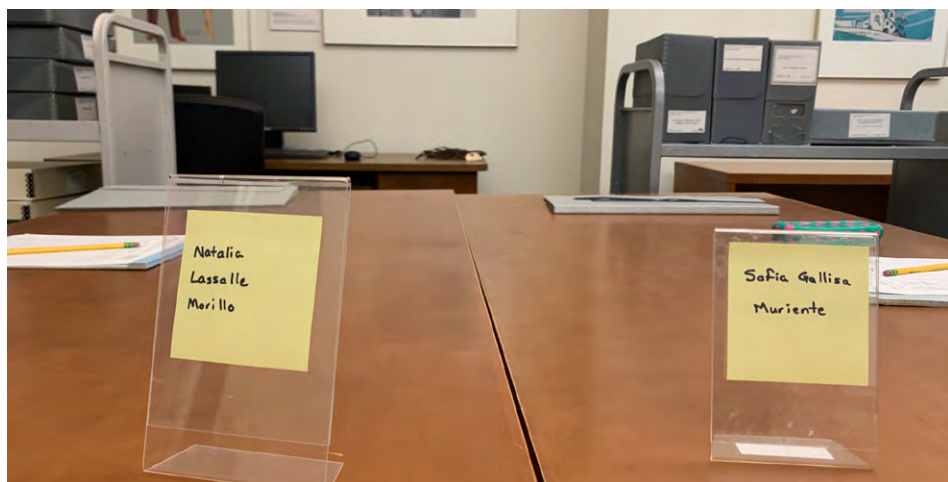


Video de Reniel Rodríguez: Aquí, en nuestro recinto, se hizo una huelga en donde uno de los reclamos estudiantiles era que no iban a parar la huelga hasta que se le solicitara al gobierno de los Estados Unidos que nos devolvieran los materiales ancestrales aquí a la isla. Ese era uno de los reclamos de la huelga, y yo dije: «Diablo, esta huelga nunca se va a acabar». Pero me pareció como que «coño —yo dije— diablo, esto es uno de los reclamos de la huelga, de los estudiantes, que queremos que este material se devuelva a la isla...». Yo estaba como que «wao, dale, esto es algo importante». Yo creo que ahora mismo hay un renacer en mucha gente, en términos de una búsqueda de esas raíces más profundas de quiénes nosotros somos. Eso está pasando ahora mismo en montones de espacios diferentes: la gente que está en el arte, la gente que está en la agricultura, la gente que está en la ciencia... o sea, montones de instancias. Hay un sentido de «espera, ¿quiénes somos?». Porque hay una gente que utiliza todo este conocimiento arqueológico para anclarse en la tierra, para anclarse aquí, en Puerto Rico. Y bueno, de eso surgen un montón de otras cosas. Por eso es que yo trato siempre de estar interactuando con diferente gente, en diferentes ámbitos, para empujar esto. Porque esa es la razón por la cual yo hago arqueología: para que la gente sepa esto, nuestras raíces más profundas: de dónde es que salimos.

N: Ese era Reniel Rodríguez Ramos, arqueólogo y profesor de la Universidad de Puerto Rico en Utuado, y uno de los guardianes de esta historia. Es uno de los muchos cómplices que nos han acompañado en este proceso, y alguien que lleva años reescribiendo las narrativas

históricas de las culturas ancestrales en el Caribe. Como nos dijo un día, parodiando la escena final de una película de Indiana Jones: «No se trata de los objetos, se trata de las personas».

S: Nuestro trabajo también se guía por la transmisión como táctica, como un lazo que nos conecta con ancestros lejanos, fantasmas del pasado, mayores que no conocimos, cómplices actuales, la tierra donde vivimos y una comunidad amplia de personas que luchan por la restitución y la liberación, desde Puerto Rico y Haití, hasta Palestina y Líbano. **post(s)**



LA TÓMBOLA DEL PODER: CRONICA DESMEMORIADA DE UN PAIS QUE SE MUEVE AL RITMO DEL ABSURDO

Gabriela Rosero • Jorge Carrillo • Juan Arellano

Gabriela Rosero Delgado , economista, politóloga con experiencia en teatro y actuación. Docente de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Central del Ecuador. Correo electrónico: garosero@uce.edu.ec

Jorge Xavier Carrillo Grandes , economista e investigador cultural. Experiencia en mediación cultural, sistemas de información cultural, desarrollo de política pública y administración pública. Correo electrónico: archipampanos@gmail.com

Juan Onofre Arellano Jara , coreógrafo, docente e investigador en artes escénicas, con trayectoria en danza contemporánea. Correo electrónico: joarellano@uce.edu.ec

Resumen

La performance de la política y la economía en Ecuador son como una tragicomedia, donde los mismos patrones de poder se repiten cíclicamente. A través de un enfoque experimental, se utilizan conceptos teatrales, performáticos, políticos y económicos, para analizar la performatividad del poder en el país, destacando cómo los vicepresidentes encarnan roles predecibles y gestos reciclados. *La tómbola vicepresidencial*, una performance callejera, revela la desmemoria colectiva y la arbitrariedad en la política ecuatoriana, donde el público reconoce inmediatamente esas repeticiones. El proyecto utiliza jerga académica de modo burlón para criticar la falta de originalidad y transparencia en el ejercicio del poder. Concluye que la política y la economía son un *reality show* mal actuado, donde la repetición y la teatralidad componen una realidad nada original.

Palabras clave

performatividad, desmemoria, vicepresidencia, tómbola, política

The Power Raffle: a Forgetful Chronicle of a Country Moving to the Rhythm of Absurdity

Abstract

The performance of politics and economics in Ecuador resembles a tragicomedy in which the same power structures repeat themselves cyclically. Through an experimental approach, the project draws on theatrical, performative, political, and economic frameworks to analyze the performativity of power in the country, highlighting how vice presidents embody predictable roles and recycled gestures. *La tómbola vicepresidencial*, a street performance, exposes both collective amnesia and the arbitrariness of Ecuadorian politics, where audiences instantly recognize these repetitions. The project employs academic jargon in a deliberately ironic manner to critique the lack of originality and transparency in political practice. Ultimately, it suggests that politics and economics function as a poorly performed reality show in which repetition and theatricality construct a decidedly unoriginal reality.

Keywords

performativity, forgetfulness, vice presidency, raffle, politics

Fecha de envío: 16/01/2025

Fecha de aceptación: 25/07/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.3776>

Cómo citar: Rosero, G., Carrillo, J., y Arellano, J. (2025). La tómbola del poder: crónica desmemoriada de un país que se mueve al ritmo del absurdo. En *post(s)*, volumen 12 (pp. 304-321). USFQ PRESS.



Y aunque el guion de la vida es algo más aburrido
Con la política nos pasa igual, compramos lo repetido
La historia siempre es la misma, parece una pesadilla
El mismo cuento te van a contar y te comes la pastilla

Se repite el argumento y el perfil
Aunque sea en Venezuela o en Brasil
Ya sabés que es un garrón
Que te venden un buzón
Que sos un gil

Agarrate Catalina (2020), Amor y odio¹

Prefacio a la tragicómica figura vicepresidencial o cómo va la performance política y económica ecuatoriana

¡Repetición, desmemoria... política y economía recicladas!

Bienvenidxs al Ecuador, donde la historia es actuada y reactuada para reforzar la desmemoria. Acá solemos tener la sensación de que todo lo vivido en política y economía ya sucedió alguna vez. No es una simple coincidencia: nuestra vida política y económica está repleta de personajes que no cambian en sus roles sino en sus intérpretes. Más tarde hablaremos de ello, lo importante ahora es remarcar que la desmemoria es un acto constitutivo de este país, el Ecuador; y nuestro deber es reflexionar.

Manuales roídos y políticos clones

Imaginen esto: dos fotos en blanco y negro; arriba, el expresidente del Ecuador Jamil Mahuad en 1999, justificando el alza de combustibles con cara de «esto me duele más a mí que a ustedes»; abajo, el exvicepresidente Otto Sonnenholzner, en 2019, hablando de manera similar y empleando un gesto semejante. Pareciera que siguieron el mismo y roído «manual del buen demagogo», solo que con veinte años de diferencia. Aquí se devela el mecanismo del teatro económico de la política.

1 Murga uruguaya fundada en 2001. *Amor y odio* es el título de su álbum publicado en 2020.



Figura 1. Jamil Mahuad (1999) y Otto Sonnenholzner (2019). Imagen de circulación en aplicaciones de mensajería instantánea.

En alguna parte de este manual, la vicepresidencia del Ecuador ha de constar no como un cargo, sino como un performance tragicómico del poder. Una figura que ha oscilado entre el político de menor categoría y la reserva protocolar del ejercicio del poder; un personaje que, agazapado, espera su turno para repetir frases y gestos de la presidencia o, lo más común, entreverarse en el gabinete del *backstage* político.

Para percibirlo mejor, emprendimos la tarea de levantar muchos datos económicos clásicos (PIB, reserva monetaria internacional, tasas de interés, etc.) del recorrido político e histórico, e hicimos fichas por cada vicepresidente; finalmente, los analizamos. Sin embargo, decidimos trastocar los datos jugando en escena. Si la política es la expresión más concentrada de la economía (Lenin *dixit*), el teatro sería la economía en pleno. ¿Por qué no sobreactuar la política para explicitar el poder de la economía en aquella performance?

De las fichas técnicas a la sobreactuación teatral

¿Cómo explicitar décadas de vicepresidencia en escena? No fue una decisión fácil, resultó más del ánimo de experimentar: entregamos fichas a estudiantes de teatro, quienes no sabían de nuestro delirio investigativo previo. La instrucción fue: «Hagan lo que quieran. Total, la historia ya es desmemoria».

El resultado nos sobrepasó. Sin directores de escena autoritarios, sin guiones rígidos, se configuró un *collage* de sobreactuaciones políticas: desde el vicepresidente que nadie recuerda hasta el que todos quisieran olvidar. Lxs estudiantes no actuaron la historia, la *encarnaron*. Ahí descubrimos que la desmemoria no vive en los libros, vive en los cuerpos que la reinventan y se reinventan en la escena. Se teatralizó tanto la vicepresidencia que se logró desmemorizarla y así notar su performance.

La tómbola vicepresidencial: jugando a la historia de la desmemoria

El experimento culminó en una performance callejera: *La tómbola vicepresidencial*. Un juego donde el público sacaba al azar la foto de un vicepresidente y los actores sobreactuaban en escena su legado (o la falta de él). La gente reconocía los patrones al instante: «¡Este habla igual que el actual!», «¡Otro que dice que hay que apretarse el cinturón!».

Somos un pueblo desmemoriado (Velasco Ibarra *dixit*), un pueblo harto de repetir el mismo arco dramático con distintos actores (unos peores que otros). La repetición y su desmemoria no son una maldición, optamos por el *copy-paste* antes que por la autocrítica.

El camino errado/errante de una pretendida investigación académica

Este proyecto no fue un análisis politológico ni económico ni artístico: derivó en un juego escénico. Decidimos usar el teatro para desnudar el poder, percibir su performance con gestos, exageraciones y una buena dosis de sarcasmo. A veces, para entender la política y la economía, hay que reírse de ellas. Ellas siempre se ríen de nosotrxs. (Ay, Aristóteles, ¿dónde diablos escondiste el libro de la comedia? Parece que la política y la economía se quedaron enganchadas en la tragedia).

El teatro económico de la política y uno que otro enfoque teórico

La vicepresidencia en Ecuador no es solo un cargo, es un *casting* fallido, de ahí su carácter tragicómico: uno asumió el poder luego de la muerte de su presidente, y lo primero que hizo fue reformar la Constitución para evitar que el nuevo vicepresidente se hiciera cargo de la planificación del Estado; otro se hizo cargo de toda la tramoya económica que liberó el sector financiero y luego huyó a Costa Rica; una se quedó a la deriva porque el reemplazo de la presidencia no se explicitó en la Constitución reformada; otro se ocultó y aprovechó la caída del presidente para asumir el cargo y pintarse de salvador ante la crisis; otro se opuso directamente al presidente a sabiendas de que podría asumir el poder una vez caído este; otro prefirió granjearse la fama de buena onda para luego presentarse como candidato a presidente. De ahí que sea un personaje que oscila entre «sí, señor presidente» y «¿por qué diablos estoy yo aquí siguiendo las órdenes del presidente?».

Balandier (1994) ya lo dijo: el poder no se ejerce, se actúa. Y en la era de las redes sociales, el espectáculo resulta más importante que los resultados. ¿Sube la gasolina? No importa, haz un *live* sonriendo. ¿Crisis económica? Un *tweet* emotivo y listo. Las soluciones se espectacularizan para mantener el entretenimiento y habilitar la desmemoria.

Richard Schechner (2024) explica que la política (y nosotrxs agregamos que también la economía) es «restauración del comportamiento»: los mismos gestos, los mismos discursos, los mismos errores. Sin originalidad. De ahí que la política y la economía sean más interesantes que el arte contemporáneo. Por su parte, Diana Taylor (2003) afirma que el cuerpo no miente. Los gestos de los políticos son archivos vivos de nuestra colectiva desmemoria política y económica. El maquillaje para potenciar su imagen delata en el cuerpo el guion.

¿Y ahora qué? ¿Seguimos aplaudiendo o quemamos el teatro económico de la política? La performance no es solo arte, es un arma. El poder de la performance también lo usan las élites para gobernar y afirmar, restaurar los comportamientos que se desvían de la norma y reafirmar las opiniones dominantes. Nosotrxs apenas lo hemos usado para intentar comprender cómo la sobreactuación nos permite descubrir el andamiaje del poder político y económico.

Entreacto analítico y sistemático: las derivas que llevaron a *La tómbola vicepresidencial*

A continuación, recorremos los distintos momentos para la realización de *La Tómbola Vicepresidencial*.

Insumo 1: imágenes de los vicepresidentes.



Figura 2. Archivo visual investigativo realizado por lxs autorxs.

Insumo 2: se elaboraron 16 fichas (una por cada vicepresidente seleccionado) con información relevante de datos sociodemográficos, económicos y políticos.

Insumo 3: se identificaron acontecimientos relevantes de la historia política y económica del país entre 1979 y 2019, que se detallan en la siguiente tabla; sin embargo, cada uno de ellos se explicaba al detalle en otro documento.

Tabla 1. Fragmento de la tabla de acontecimientos. Archivo investigativo elaborado por lxs autorxs.

| Acontecimiento | Actores | Inicio | Fin | Lugar |
|--|--|-------------------------------|------------|----------------------------|
| Obra | Personajes | Tiempo | Tiempo | Unidad de espacio |
| El binomio Roldós - Hurtado y la sospechosa muerte de Jaime Roldós | Jaime Roldós (presidente), Osvaldo Hurtado (vicepresidente), la Izquierda Democrática, el CFP, y EE.UU. | 10/08/1979 | 25/05/1081 | Quito - avión |
| Taurazo | León Febres-Cordero, Frank Vargas | 1986 | 1987 | Taura |
| Secuestro de los hermanos Restrepo | Santiago y Andrés Restrepo, León Febres-Cordero | 08/01/1988 | 06/1995 | Quito |
| Texaco se retira. Levantamiento del Inti Raymi | Texaco, trabajadores, fuerzas del gobierno, CONAIE | 27/09/1989 - 04,05,06/06/1990 | 06/06/1991 | Amazonía - Ecuador - Quito |
| Desastre de la Josefina | Sixto Durán-Ballén, presidente de la República. César Aray, alcalde de Paute. | 29/03/1993 | 01/05/1993 | Paute, Azuay |
| Medidas económicas y conflicto armado del Alto Cenepa | Transportistas, la ciudadanía, Sixto Durán-Ballén, Alberto Dahik, y ejércitos ecuatoriano y peruano. | 11/08/1992 | 11/10/1995 | Quito |
| Petrolera amenazada, un plagio de la ministra de Educación y un millón de mochilas que nunca llegaron. | Abdalá Bucarám, presidente. Rosalía Arteaga, vicepresidente. Sandra Correa. | 22/08/1996 | 19/12/1996 | Todo el país |
| Noche en la que Ecuador tuvo tres presidentes al mismo tiempo. | Abdalá Bucarám, Rosalía Arteaga y Congreso Naional. | 06/02/1997 | 07/02/1996 | Quito |
| Jamil Mahuad, presidente. Jaime Hurtado asesinado. Caída del sucre. | Jaime Hurtado González, Pablo Tapia y el asistente legislativo. Wellington Borja. Jamil Mahuad, presidente. Gustavo Noboa, vicepresidente. | 09/1998 | 22/01/2000 | Todo el país |

Luego de revisar estos insumos, y sin más información que agregar, supimos que estábamos ante un *impasse* investigativo. Aprovechamos la presencia de Oscar Cornago en Quito, quien nos recomendó parar la investigación teórica y lanzarnos a la acción. Refrescado el impulso investigativo, procedimos a ordenar los elementos investigados, que resultaron en la propuesta de *La tómbola vicepresidencial*:

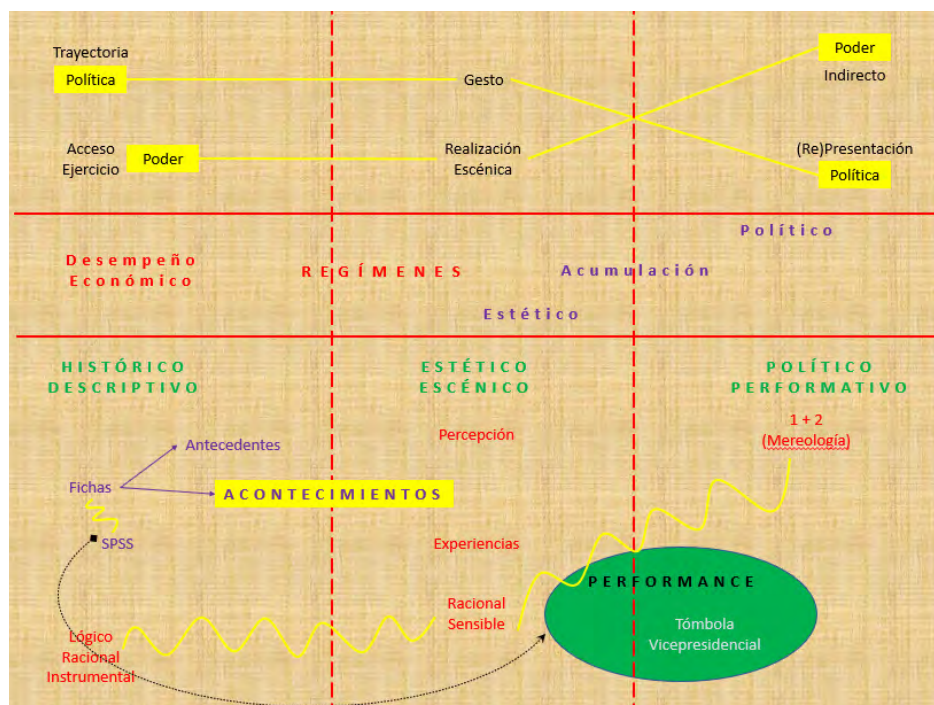


Figura 3. Trayectoria metodológica de la performance. Archivo investigativo de lxs autorxs, 2019.

El cuadro describe cómo el poder transita desde el acceso al cargo público, pasando por la realización escénica hasta el ejercicio mismo del poder; y cómo repercute la trayectoria en el gesto y su representación política y económica. El acceso a un cargo público implica un proceso de legitimación tanto política como económica. En términos simbólicos, la posesión del cargo refleja no solo control sobre las instituciones, sino también la capacidad de influir en la percepción del público, convirtiendo el poder en un fenómeno performativo.

Esta trayectoria permea el régimen de acumulación, político y estético. Realizamos este miramiento desde diferentes dimensiones: la histórico-descriptiva, la estética-escénica, hasta decantar en la político-performativa.

1. Dimensión histórico-descriptiva

Los procesos económicos y políticos en Ecuador han estado marcados por crisis recurrentes, corrupción y transiciones abruptas de poder. *La tómbola vicepresidencial* recontextualiza estos eventos al utilizar una tómbola como símbolo de la arbitrariedad y la imprevisibilidad en la designación de líderes políticos. Esta dimensión, como todas las contempladas para la *Tómbola*, incluye conceptos operativos para articular la performance:

Desempeño económico: la crisis económica puede interpretarse como una metáfora de los recursos limitados distribuidos de manera desigual.

Regímenes políticos: la obra critica las dinámicas históricas de poder, donde la corrupción y la falta de transparencia han sido características recurrentes.

2. Dimensión estética-escénica

La construcción estética de *La tómbola vicepresidencial* combina elementos visuales y performativos para reforzar su mensaje político.

Escenografía minimalista: se propone una escenografía donde la sobriedad de los elementos escénicos refleja la austeridad y falta de sofisticación percibida en ciertos procesos gubernamentales. Esto crea un paralelismo con la precariedad económica del país.

Gestualidad y movimiento: los performers giran la tómbola con movimientos amplios y repetitivos, generando una tensión visual que simboliza el ciclo interminable de decisiones políticas y económicas cuestionables.

3. Dimensión político-performativa

En el performance, el acto de girar la tómbola representa la suspensión de la racionalidad democrática en favor de decisiones arbitrarias, conectándose con las ideas de Richard Schechner (2024) sobre la liminalidad y el potencial transformador del performance.

Regímenes económicos y políticos: la obra denuncia la desconexión entre las élites y la realidad ciudadana, destacando la aparente aleatoriedad y falta de mérito en el acceso al poder.

Participación del público: la interacción entre performers y espectadores transforma el performance en un acto colectivo de reflexión.

Simbolismo del poder indirecto: la tómbola enfatiza en el poder indirecto ejercido por instituciones y procesos que, aunque aparentemente neutrales, están cargados de significado político.

En este punto, la investigación no podía continuar entre los tres investigadores involucrados. Así, invitamos a ocho estudiantes de la carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, para que escenificaran en performance a los 16 vicepresidentes a la luz de la información proporcionada.

Se definieron pautas metodológicas a modo de categorías para la interpretación escénica.

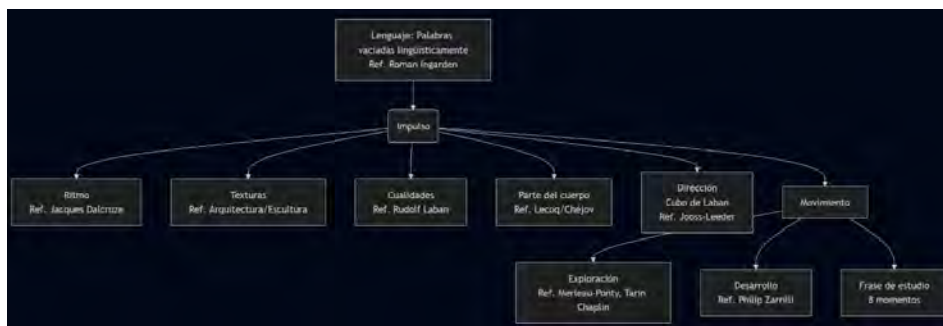


Figura 4. Mapa de pautas escénicas. Archivo investigativo de lxs autorxs, 2019.

En el lapso de dos semanas aproximadamente, lxs estudiantes procedieron a crear escenas cortas que presentaban, según su propio entendimiento, a los vicepresidentes. Luego nos juntamos para organizar la siguiente performance.

La tómbola vicepresidencial y su escenificación

Lugar: Plaza Grande, centro histórico de Quito, Ecuador

Fecha: 22 de junio de 2019

Hora: 10:00

Tiempo estimado: 2 horas

Guion:

1. **Llega el equipo:** ocho actrices/actores con terno negro, dos anfitriones y un tramoyista. Instalan el atril y la amplificación. Suena música variada. Se llama a la gente alrededor para participar en el juego de *La tómbola vicepresidencial*. La anfitriona da inicio y suena el himno nacional, intervenido electrónicamente en distintas ocasiones. El grupo se posiciona para cantar.



La tómbola vicepresidencial
por Acción de la
Conspiración Rotativa
(1/4)

Figura 5. Toma 1: *La tómbola vicepresidencial*. Archivo investigativo de lxs autorxs, 2019.

2. **La anfitriona anuncia el inicio de la tómbola:** «Público presente, alguna vez nos hemos preguntado ¿qué significa ser un vicepresidente de la República? Resulta que en nuestro país el espacio vicepresidencial parecería ser una instancia pasiva de Carondelet; pero, ¿sabía usted que hemos elegido a 16 vicepresidentes desde el retorno a la democracia?... ¿Acaso su voto ha sido en función del vicepresidente? ¿Conocía que 7 de los 16 vicepresidentes se convirtieron en presidentes? ¿Y que el 50% de los vicepresidentes son de corte neoliberal y han endeudado al Estado por sobre el 74% con relación al PIB? Revivamos un poco esos episodios en este juego de la tómbola: ¿cuál será el vicepresidente a continuación?».



La tómbola
vicepresidencial
por Acción de la
Conspiración Rotativa
(2/4)

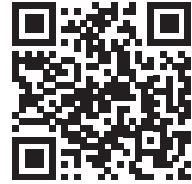
Figura 6. Toma 2: *La tómbola vicepresidencial*. Plaza Grande. Archivo investigativo, 2019.

3. **La anfitriona pide que se seleccione la primera bola:** un miembro del equipo se acerca al público, que participa para obtener el primer nombre.



Figura 7. Toma 3: *La tómbola vicepresidencial*. Archivo investigativo, 2019.

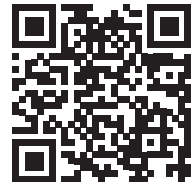
4. **Suena la canción «Tómbola»:** todos bailan frenéticamente.



*La tómbola
vicepresidencial
por Acción de la
Conspiración Rotativa
(3/4)*

Figura 8. Toma 4: *La tómbola vicepresidencial*. Archivo investigativo, 2019.

5. **Se detiene la música:** todos se convierten en estatuas y se anuncia el vicepresidente a ser representado. La anfitriona da a conocer datos relevantes del personaje seleccionado, mientras el tramoyista, junto con los demás actores, prepara la presentación colocando una fotografía del vicepresidente.



*La tómbola
vicepresidencial
por Acción de la
Conspiración Rotativa
(4/4)*

Figura 9. Toma 5: *La tómbola vicepresidencial*. Archivo investigativo, 2019.

6. Se realiza la **presentación**, y cuando finaliza, vuelve a sonar la canción «Tómbola».



Figura 10. Toma 6: *La tómbola vicepresidencial*. Archivo investigativo, 2019.

7. Se repite desde el punto 3.



Figura 11. Toma 7: *La tómbola vicepresidencial*. Archivo investigativo, 2019.

8. Se termina la lista de **vicepresidentes**: al finalizar, se grita «¡BINGO!».



Figura 12. Toma 8: *La tómbola vicepresidencial*. Archivo investigativo, 2019.

Fin del entreacto analítico y sistemático

La tómbola vicepresidencial: unas cuantas disquisiciones a varios años de distancia

1. El impulso: ¿decisión o acomodo?

Jugar a la tómbola es nuestro performance más honesto: ¿caso no es así como se elige a más de medio gabinete? Un gesto mecánico que usa el azar para seleccionar, de un menú ya acordado, diferentes personas para varios cargos. ¿Meritocracia? No.

2. Palabras vaciadas y cuerpos en jolgorio: el sonido de la farsa

La música de la tómbola fue la banda sonora perfecta: como un eco profundo venido de muy lejos. Y cuando anunciábamos los nombres, la voz era plana, robótica; el jolgorio provenía de los cuerpos sobreactuantes, porque en la política y la economía real tampoco importa quién sale.

3. Ritmo: ¿*Scroll democracy*?

- Rápido: «¡Otro vicepresidente en 3 minutos!». Como esos decretos *express* y leyes urgentes que nadie lee.
- Lento: «Esperen... ¿este quién es?». Como cuando la Asamblea finge debatir, pero ya está todo arreglado.
- Da igual la velocidad. El resultado siempre es el mismo: un intérprete nuevo, pero el mismo personaje en la misma trama.

4. Texturas: ¿pulcro o podrido?

Nuestra tómbola intenta cierta formalidad por los trajes usados, con un chirrido sospechoso y mucha algarabía. Como el sistema: por fuera ameno, entretenido; por dentro, todo programado. ¿Transparencia? Ninguna. Todxs ya saben lo que pasará, menos el público.

5. Las ocho cualidades de Laban (o cómo actúa un vice)

- Directo y firme: «¡Yo tengo el poder!» (una vez que el presidente ha desaparecido de escena).
- Flexible y ligero: «Lo que diga el jefe...» (cambio de chaqueta en 3, 2, 1...).
- ¿Autoritarismo o sumisión? En Ecuador, los vicepresidentes son expertos en ambos.

6. Las partes del cuerpo: manos que no tiemblan (pero deberían)

- Manos: para demostrar solemnidad, ni sueltas ni inquietas. Firmeza para firmar decretos sin leer.
- Postura: espalda recta, sonrisa estilizada. Porque en política y economía, la pose es más importante que la acción.

7. Dirección (o cómo caer en desgracia según Laban)

- Planos altos: «¡El pueblo está conmigo!» (hasta que cae en desgracia).
- Planos bajos: «¿Yo? Solo soy el vice...» (mientras empaca sus cosas).
- Diagonales: «Ni arriba ni abajo... ¿me deportan o me asilo?».

Algo de teoría escénica reformada por la economía y la política

1. Laban: el baile macabro del poder

«Peso, espacio, tiempo y flujo»: suena a receta de cocina, pero es para todo aprendiz de político.

- **Peso:** los performers movían la tómbola como si estuvieran saqueando las arcas del Estado: con fuerza, pero sin vergüenza.
- **Dirección:** planos altos para los discursos vacíos, diagonales para las traiciones y niveles bajos para esconder los sobres bajo la mesa.
- **Flujo:** de movimientos controlados (como un vicepresidente obediente) a gestos abruptos (como cuando les quitan la inmunidad).

Conclusión labaniana: la política y la economía ecuatorianas son coreografías de corrupción.

2. Dalcroze: el ritmo de la impunidad

Dalcroze del ritmo y emoción:

- **Ritmo mecánico:** el baile de la tómbola sonaba a excusas de un ministro en rueda de prensa.
- **Contraste musical:** el sonido de la tómbola vs. el silencio incómodo del público cuando sale el nombre de un vicepresidente preso.

Lección dalcroziana: en política y economía, el ritmo lo marca el escándalo.

3. Chéjov: drama, ironía y puro teatro

Chéjov quería emociones profundas:

- **Impulso interno:** los performers miraban al público con cara de «¿en serio este es nuestro sistema político y económico?». Y el público respondía con risas nerviosas.
- **Atmósfera de incertidumbre:** como cuando un presidente anuncia una medida y al día siguiente la desmiente.

Verdad chejoviana: la política y la economía son tragicomedia en vivo.

4. Jooss-Leeder: baile de máscaras

Ellos hablaban de narrativa corporal:

- **Espacio y niveles:**
- **Nivel alto:** «¡El pueblo tiene el poder!» (mientras gobierna a favor de las élites).
- **Nivel bajo:** «No sabía nada, fue mi asesor» (postura encogida, mirada al suelo).
- **Narrativa visual:** pueda que uno de los anfitriones haya sacado un nombre de la tómbola y luego otro lo metía de nuevo discretamente, como cuando reciclan políticos.

Mensaje jooss-leederiano: el poder no se ejerce, se tensiona para mantener la dinámica.

5. Diana Taylor: memoria colectiva o amnesia programada

Taylor dice que la performance activa la memoria:

- ¿Desmemoria? El público reconocía al instante.
- ¿Repertorio simbólico? La tómbola podría ser la misma que usaran para repartir prebendas.

Ironía tayloriana: recordamos los escándalos, pero seguimos votando por los mismos.

6. Schechner: liminalidad o «¿quién diablos manda aquí?»

Schechner habla de espacios liminales:

- Estado liminal: el momento en que la tómbola giraba y nadie sabía si saldría un héroe o un villano (*spoiler*: siempre era un villano).
- Transformación colectiva: el público pasaba de la risa al «¡esto es demasiado real!».

Verdad schechneriana: la política y la economía conforman el único teatro donde el público paga, pero nunca elige la obra.

Moraleja final

La política y la economía son el único teatro donde el guion es un palimpsesto tan antiguo como el mismo capitalismo, cuyo elenco rota en una media de cuatro años (a veces menos con asonadas y golpes de Estado, y a veces más con dictaduras) y el público siempre pierde. Pero, al menos, con la performance, nos reímos para no llorar... y, eso sí, luego olvidar. **post(s)**

Referencias

- Accarino, B. (2003). *La representación: Estudios sobre el pensamiento estético contemporáneo*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Acosta, A., Cajas, J., Costa, S., Demaria, F., Durand, F., Escobar, A., y Zibechi, R. (2020). *Concentración económica y poder político en América Latina*. CLACSO. https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/63003622/Concentracion-economica20200418-80048-wle8lp-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1647303411&Signature=flZihFxDcD505Hb2QeaCTKV5etTrXV1BBMgeMMdyrqaayi~Jd~XxmcOrSMHOYT1YgTPteyCNW5hnrz1t2E4ilJ oBKp62hrhdHrpB3nQnZaPM6sut3WqLiMbwcuRGoXffrHXOGhh8mnTsp2ahoCNFEkA0p9YHAWbk94t8yUdnvjwQ4~stezMawJJ7W10eFBbL0i~L~BQ~WgpBgiNi.JldogYNhxpskGielUkk7oJkCE9yi~2T0Ac1XZvUem4jblcAZUYQ-MU2qMsFDjBoYyVPsJrpMGm8q5mf1~wRLHKhKnXY~TKZ~UoW1gdod7Fjj8a2dyeFxl55FqnDi3H-s~dw_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA
- Acosta, A. (1996). Ecuador. El bucaratismo en el poder. *Nueva sociedad*, 146, 6-16. https://static.nuso.org/media/articles/downloads/2543_1.pdf
- Balandier, G. (1994). *El poder en escenas: De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- Brower, K. A. (2018). *First in Line: Presidents, Vice Presidents, and the Pursuit of Power*. HarperCollins.
- Cardoso, F. H. (1976). La ciudad y la política. *Revista Estudios Sociales Latinoamericanos*. No. 4. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/34805/S7600472_es.pdf
- Chéjov, M. (2002). *To the Actor: On the Technique of Acting (Revised ed.)*. Routledge.
- Ecuavisa. (2020). Jaime Roldós y Osvaldo Hurtado. *Ecuavisa*. <https://www.ecuavisa.com/4decadasdepresidentes/jaimeroldos-osvaldohurtado>
- El Universo. (2020, febrero 22). Alberto Dahik: Expupilo y luego rival de León vuelve a casa con la venia de Rafael. *El Universo*. <https://www.eluniverso.com/2012/01/01/1/1355/alberto-dahik-expupilo-luego-rival-leon-vuelve-casa-venia-rafael.html>
- . (2002, enero 22). El candidato que ya no apuesta a las ideologías. *El Universo*. <https://www.eluniverso.com/2002/09/19/0001/792/9291407253384EE9B7A163E5DD531635.html/>
- Elias, N. (1982). *La sociedad cortesana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Freidenberg, F. (2008). *¿Renovación o continuismo? Actitudes, valores y trayectoria de la clase política ecuatoriana*. Instituto Interuniversitario de Iberoamérica, Universidad de Salamanca. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/110840/IUI_renovacionocontinuo.pdf?sequence=1
- Frente de Reconstrucción Nacional. (2019). En *Wikipedia, La enciclopedia libre*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Frente_de_Reconstrucci%C3%B3n_Nacional&oldid=119152430.
- Fuentes, M. (2019). *Performance Constellations: Networks of Protest and Activism in Latin America*. University of Michigan Press. https://www.researchgate.net/publication/344029572_Performance_Constellations_Networks_of_Protest_and_Activism_in_Latin_America_By_Marcela_A_Fuentes_Ann_Arbor_University_of_Michigan_Press_2019_178_pp_illustrations_7500_cloth_2495_paper_e-book_available
- Goldamer, H., y Shils, E. A. (1939). Types of power and status. *American journal of Sociology*, 45(2), 171-182. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/218263>
- Gonzales, Jorge (2018). Vicepresidenta Vicuña, una carrera forjada bajo la figura política de su padre. *El Comercio*. <https://www.elcomercio.com/actualidad/politica/vicepresidenta-vicuna-carrera-politica-padre.html>
- Hiller, M., y Kriner, D. (2008). Institutional change and the dynamics of vice presidential selection. *Presidential Studies Quarterly*, 38(3), 401-421. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1741-5705.2008.02652.x>
- Jaques-Dalcroze, É. (1921). *Rhythm, Music, and Education*. G. P. Putnam's Sons.
- La Hora. (2005, marzo 20). Alejandro Serrano nuevo vicepresidente ecuatoriano. *La Hora*. <https://lahora.com.ec/noticia/1000325380/alejandro-serrano-nuevo-vicepresidente-ecuatoriano>
- La República. (2017, agosto 10). Exmandatarios y sociedad civil piden renuncia de Glas. *La República*. <https://www.larepublica.ec/blog/2017/08/10/expoliticos-y-personalidades-piden-la-renuncia-a-jorge-glas/>
- Laban, R. (1966). *Choreutics*. Macdonald & Evans.
- Lecoq, J. (1997). *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial.
- Los personajes del Alarcón. (1998). *Explored*. <http://hoy.tawsa.com/noticias-ecuador/los-personajes-del-alarconato-488.html>

- Menéndez-Carrión, A., y Acosta, A. (1991). *Ecuador, la democracia esquiiva*. ILDIS.
- Menéndez-Carrión, A. (1991). Para repensar la cuestión de la gobernabilidad desde la ciudadanía. Dilemas, opciones y apuntes para un proyecto. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, 1(1), 79-98. <https://www.flacso.edu.ec/portal/modules/umPublicacion/pndata/files/docs/antciumenendez.pdf>
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Fenomenología de la percepción* (3ra ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mieres, P., y Pampín, E. (2015). La trayectoria de los vicepresidentes en los regímenes presidencialistas de América. *Revista de Estudios Políticos*, (167), 99-132. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5026331>
- Montecchia, A., y Valdecanto, S. (2020). Financiarización del régimen de acumulación en Argentina. Un análisis del período 2016-2018. *Ciclos en la Historia, la Economía y la Sociedad*, (55), 211-237. <http://ojs.econ.uba.ar/index.php/revistaCICLOS/article/view/2025>
- Pedro Aguayo. (2022, 2 de febrero). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Pedro_Aguayo&oldid=141392230.
- Punset Blanco, R. (2009). Guizot y la legitimidad del poder. *Historia Constitucional: Revista Electrónica de Historia Constitucional*, 10. https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=GUIZOT+Y+LA+LEGITIMIDAD+DEL+PODER&btnG=
- Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Revista Avance. (2017). El oficio de los vicepresidentes. *Revista Avance* <https://www.revistavance.com/reportajes-entrevistas-y-mas-septiembre-de-2017/el-oficio-de-los-vicepresidentes.html>
- Revista Crisis. (2020, marzo 30). El gobierno de pocxs. *Crisis*. <https://www.revistacrisis.com/editorial/el-gobierno-de-pocxs>.
- Schechner, R. (2024). Restoration of behavior. *Journal of Theatre Anthropology*, número 3-4, pp. 123-139. <https://doi.org/10.7413/2724-623X063>
- . (2006). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge. <https://books.google.com.ec/books?id=bDoSYk3aUU8C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Telesur. (2019). *Ecuador: vicepresidente justifica medidas neoliberales*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aYqWSPISq3o>
- . (2017). Izquierda de Ecuador apoya al vicepresidente Jorge Glas. *TeleSURtv.net*. <https://www.telesurtv.net/news/Izquierda-de-Ecuador-apoya-al-vicepresidente-Jorge-Glas-20170822-0054.html>
- Turner, V. (1987). *The anthropology of performance*. Nueva York: PAJ Publications.
- Zurita Tapia, J. D. (2021). *Segundos al mando: Los vicepresidentes y sus carreras después de dejar el cargo (1978-2020)*. Tesis de maestría. FLACSO Ecuador. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/17339/2/TFLACSO-2021JDZT.pdf>


Entrevistas

- Gallegos, J. (2019). *Sobre el detrimento de los términos de intercambios / Entrevistado por Gabriela Rosero y Jorge Carrillo*. Quito-Ecuador
- Tamayo, N. (2019). *La historia, los archivos y las prácticas escénicas / Entrevistado por Juan Arellano y Jorge Carrillo*. Guayaquil-Ecuador
- Cornago, O. (2019). *La performance y la investigación / Entrevistado por Juan Arellano y Jorge Carrillo*. Quito-Ecuador
- Páez, P. (2019). *El régimen de acumulación en el Ecuador / Entrevistado por Gabriela Rosero y Jorge Carrillo*. Quito-Ecuador
- Tambutti, S. (2019). *La política y la performance / Entrevistado por Juan Arellano, Jorge Carrillo y Gabriela Rosero*.

DEL CIELO Y LA MEMORIA

Denise Neira Vieira • Gabriel Barreto Acosta • Daniel Mena González

Denise Neira Vieira , artista escénica, mediadora educativa, arquitecta. Correo electrónico: denise.neirav@gmail.com
• Arquitecta por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Gabriel Barreto Acosta , músico, diseñador y artista educador. Correo electrónico: tardigrdx.b@gmail.com
• Magíster en Composición Electroacústica por el Centro Superior Katarina Gurska, España.
• Diseñador con mención en diseño de productos por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Daniel Mena González , artista audiovisual, productor musical y músico. Correo electrónico: damenablue@gmail.com

Resumen

Este texto, en formato de reflexión-anecdótico, contextualiza el nacimiento de la instalación escénica de CLIMA, que experimenta con la dramaturgia de los datos científicos y documentales en relación con la autoficción. Es un compilatorio de los recuerdos que posibilitaron la obra y aquello que es posible gracias a ella. Hablamos sobre el cielo y la atmósfera como el tejido onírico-poético que sostiene nuestras relaciones.

Palabras clave

dramaturgias contemporáneas, autoficción, atmósfera, instalación escénica

About the sky and memory

Abstract

This text, written as a series of reflections and anecdotes, contextualizes the creation of CLIMA, a performative installation in which we explore the dramaturgy of scientific and documentary data through autofiction. It gathers both the memories that made the work possible and those it continues to generate. Within it, we reflect on the sky and the atmosphere as the dreamlike, poetic fabric that sustains our relationships.

Keywords

contemporary dramaturgies, autofiction, atmospherics, performative installation

Fecha de envío: 17/05/2025

Fecha de aceptación: 01/07/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v12i1.3773>

Cómo citar: Neira, D., Barreto, G., y Mena, D. (2025). Del cielo y la memoria. En *post(s)*, volumen 12 (pp. 322-335). USFQ PRESS.



*Por eso prefiero amar rápido,
como dice el sol, y amarlo todo,
absolutamente todo,
derritiéndose cada segundo,
dejando nuevas formas puras en el mundo.*
Gabriela Wiener
Una pequeña fiesta llamada eternidad

No hay un recuerdo en su categoría numérica singular ni verídica: el pasado es indivisible por su inmaterialidad, es permeable, *especulable*; el pasado es una nube, una atmósfera y un recuerdo: todos los tiempos conjugando el presente equívoco.

CLIMA se abrió espacio en cada unx de nosotrxs de manera atmosférica, evidenciando esa frontera porosa de la memoria-archivo-dato que constituyen nuestra verdad y nuestra ficción.

Cumbre del volcán Pasochoa, 4200 msnm.

Daniel: Recuerdo estar sentado en esa pequeña cumbre puntiaguda, viendo nubes desde un ángulo inusual, una vista cenital; me pregunté por primera vez por el funcionamiento de las nubes, mientras las veíamos en silencio hipnotizados por su movimiento. Yo tenía quince años.



Figura 1. Cumbre del Pasochoa. Foto: Miguel Madera.

Ponta Grossa- BRA. 21- 17°. Cielo azul.

Denise: Me recuerdo contemplando el cielo desde niña, la voz de mi abuelo hablando de la lluvia y yo mirando una enorme cumulonimbus en un cielo azul infancia. También recuerdo la primera vez que vine a conocer a mi madre: tenía dieciocho años y era mi primer viaje fuera de la línea ecuatorial hacia un verde que solo acababa en el cielo.

¿Es mirar el cielo mi manera de fugarme?

Siento una intuición espiritual al contemplar el cielo. Una espiritualidad ecosistémica.

Tengo otro recuerdo: acompañaba a mi pareja de ese entonces a la limpieza de una estación meteorológica en algún lugar de Chimborazo. Él recorría metódicamente el camino de adoquines blancos dispuestos en forma circular alrededor de los instrumentos de lectura meteorológica. Él me explicaba amorosamente su funcionamiento mientras avanzaba por el circuito. Había repetido ese circuito muchas veces, en distintas ciudades, siempre igual, siempre en el mismo orden. Un rito, un ritual científico. Yo miraba con admiración esa poética subalterna a su meticulosidad atmosférica. Las nubes fueron nuestro lenguaje del amor.



Figura 2. Estación meteorológica. Foto: archivo de tardígradx bicephalus.

Abril 2020. 2800 msnm. Pandemia.

Gabriel: Siempre me llamó la atención la forma en que los números se volvían sonidos, directamente, sin notaciones musicales, sin instrumentos acústicos. A partir de la pandemia pude dedicar más tiempo para entender, leer y escribir el lenguaje de programación de SuperCollider.¹

¹ Plataforma de código abierto utilizada por músicos, artistas e investigadores que trabajan con sonido para crear síntesis de audio y composición algorítmica. <https://supercollider.github.io/>

«Juntar la carne a la nube», dice una entrada del guion narrativo de CLIMA, y ahora lo pienso con otra cercanía.

Denise: Ese amor terminó, la contemplación se mantuvo. Un par de años después, me creé otro «recuerdo»: el cielo del día de mi nacimiento, el cielo que vio mi madre. Y lo hicimos con CLIMA.

CLIMA es una lectura performática de las condiciones y variables meteorológicas, fenómenos telúricos y archivos periodísticos del día de tu nacimiento a partir del análisis de datos atmosféricos y geofísicos con herramientas artísticas del campo sonoro, visual y escénico; a fin de crear una instalación sensitiva personalizada de tu carta meteorológica.

Daniel: Diecinueve años después, creando esta obra, descubrí el Atlas Internacional de Nubes, Manual de observación de nubes y otros meteoros (OMM-Nº 407)² y la guía de observación de nubes de la NASA. Miré fascinado los dieciocho tipos de nubes clasificadas en tres rangos de altura. Y así mismo me encontré obsesionado modelando estos dieciocho tipos de nubes en mi laptop a partir de ruido fractal.

Ahora tengo una colección de nubes digitales animadas en mi computadora y otra colección de fotos de nubes en mi teléfono celular.

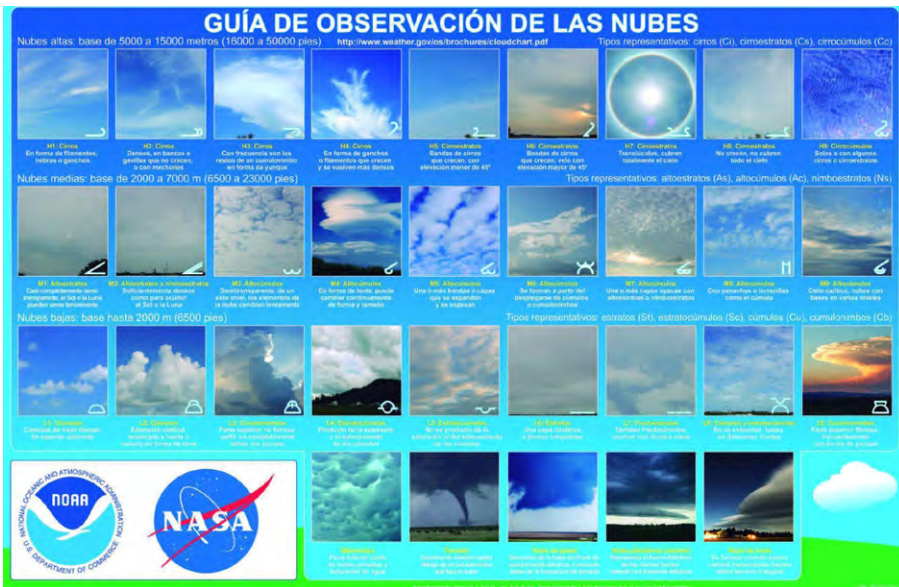


Figura 3. National Aeronautics and Space Administration (febrero de 2022). Guía de observación de las nubes [PDF]. NASA. https://science.larc.nasa.gov/wp-content/uploads/sites/147/2022/02/Cloudchart_ESP.pdf

2 En este Atlas se describe el sistema de clasificación de las nubes y los fenómenos meteorológicos que utilizan todos los miembros de la OMM. <https://cloudatlas.wmo.int/es/home.html>

¿Cómo la decodificación de datos dispara recuerdos personales y colectivos? Con CLIMA buscamos imbricar escalas y dramaturgias: lo íntimo contiene lo colectivo, lo atmosférico contiene lo humano y viceversa. Metodológicamente, CLIMA es prueba y error, es investigación material sensible, es datos retornando al material contemplativo primigenio, es juntar la carne a la nube.

Gabriel: Cuando Denise me habló sobre el código SYNOP,³ me quedé pensando en dos ideas. La primera es que el observador meteorológico transforma en números sus percepciones, sensaciones, inferencias sobre el clima, como si eso las volviera exactas, clasificables, rígidas, confiables; de algún modo, esa práctica era contraria a lo que yo empezaba a crear con los números de mis códigos de SuperCollider.

¿Es posible redimensionar la interrogante existencial de la escala astral a la de la biósfera?

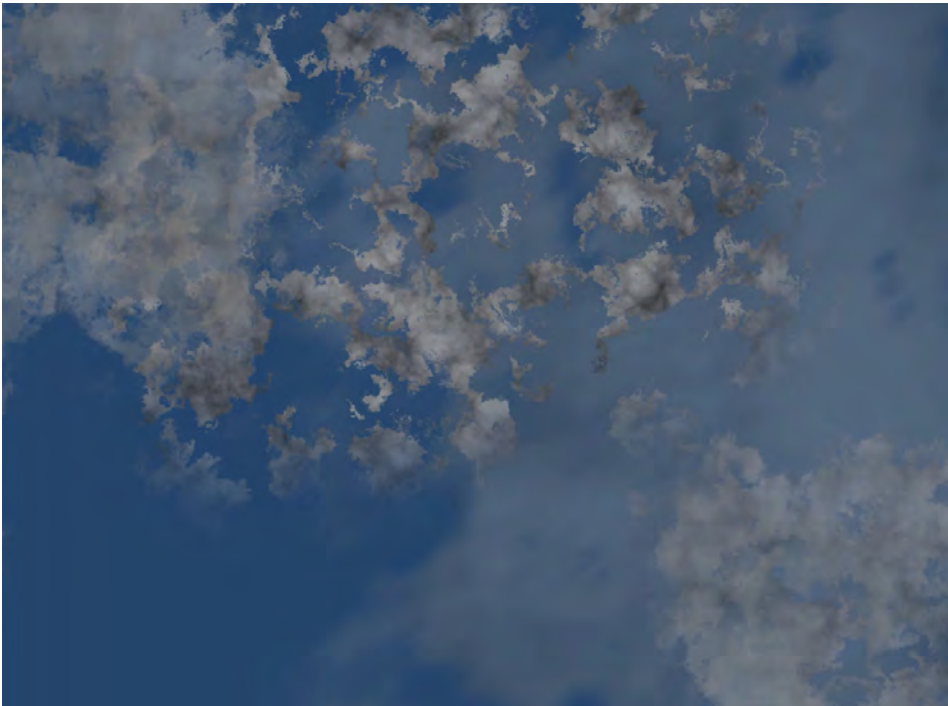


Figura 4. Cielo de Valeria (22/08/1985): Antiguo aeropuerto de la ciudad de Quito, 22 de agosto de 1985, 7am. En la capa más baja del cielo, 1400 msnm, se divisan nubes estratocúmulos (SC) que forman ondas grises en las alturas; sobre estas, a 3000 msnm, hay algunas altocúmulos (AC) que aparentan un cielo manchado por marcas de un pincel; y arriba, a 9000 msnm, un manto blanquecino y fibroso cubre el cielo, típico de cirrostratos (CS), pequeños cristales de hielo que se forman en lo más alto del cielo.

3 SYNOP es un código numérico utilizado para comunicar observaciones meteorológicas de las estaciones.

Sobre la instalación y métodos intuitivos

Lo primero que definimos fue que para recrear el entorno climático, trabajaríamos con fuentes de información que representaran la biósfera y generaran datos diarios o contaran con un archivo histórico amplio. A este conjunto lo denominamos «Componente 1: científico-documental», que incluye información meteorológica, sismográfica y documental.



JBL • ALTEC LANSING • TOA

Los profesionales en video, sonido y comunicación

tenemos: Parantes de hasta 500 Watts-RMS

Tocadiscos con registro de velocidad

Amplificadores de hasta 410 Watts-RMS

Decks doble casetera

Mezcladora con equalizador

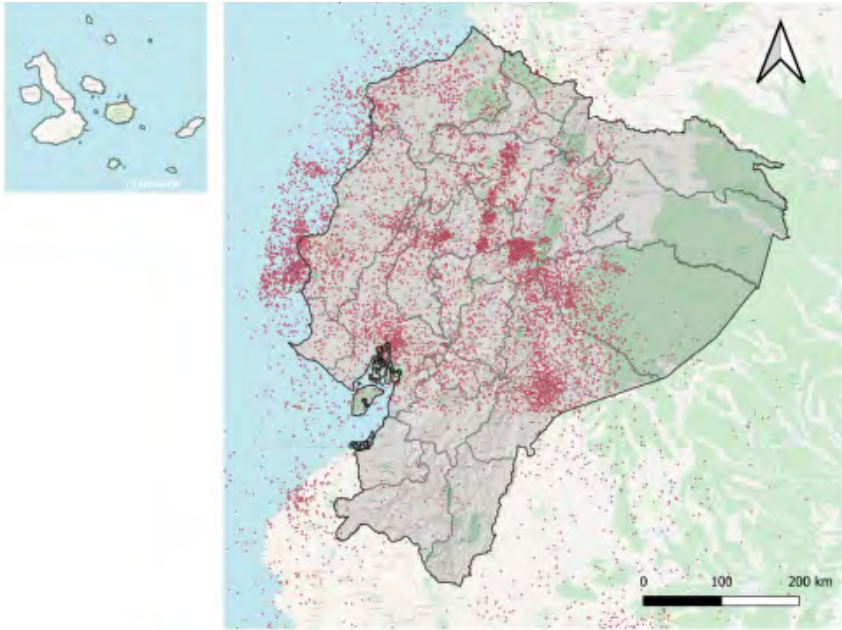
CENTRO ELECTRÓNICO

Atendemos Sábado medio día

ALMACEN NORTE: Caracas 447, diagonal al Centro Comercial América, Tel: 523075
 ALMACEN CENTRO: Caracas 364 y Misiones, frente a la Comandancia General de Policía, Tel: 516645

SONY • ALPINE • PIONEER • SANSUNET • TECHNICS • VAMAHA • National • INFINITY

Figura 5. Fragmentos de periódicos locales y regionales que constituyen parte del archivo histórico y documental del Componente 1.



| ID | Fecha | Latitud | Longitud | Profundida | Mm | AA | Mes | Dia | Hora | Minuto | Segundo | Catálogo |
|-------|------------------|---------------|----------------|----------------|--------------|------|-----|-----|------|--------|---------------|-----------|
| 12801 | 200912182125.0.. | -1.5800000000 | -81.4890000000 | 35.0000000000 | 4.5000000000 | 2009 | 12 | 18 | 21 | 25 | 22.0000000000 | LSGS-NEIC |
| 12802 | 200912191501.0.. | -2.0860000000 | -79.8880000000 | 11.1500000000 | 3.5000000000 | 2009 | 12 | 19 | 15 | 1 | 14.6500000000 | IGEPN |
| 12803 | 200912211834.0.. | -1.5500000000 | -80.5230000000 | 12.6000000000 | 3.4000000000 | 2009 | 12 | 21 | 18 | 34 | 15.5600000000 | IGEPN |
| 12804 | 200912231725.0.. | -2.4190000000 | -77.7850000000 | 12.0000000000 | 3.4000000000 | 2009 | 12 | 23 | 17 | 25 | 22.1000000000 | IGEPN |
| 12805 | 200912241055.0.. | -2.4900000000 | -77.7320000000 | 12.0000000000 | 3.8000000000 | 2009 | 12 | 24 | 10 | 35 | 18.2700000000 | IGEPN |
| 12806 | 200912250131.0.. | -0.100 | -79.7910000000 | 69.6200000000 | 3.0000000000 | 2009 | 12 | 25 | 1 | 31 | 5.5800000000 | IGEPN |
| 12807 | 200912250750.0.. | -1.0250000000 | -77.7280000000 | 22.4000000000 | 3.2000000000 | 2009 | 12 | 25 | 7 | 0 | 50.2800000000 | IGEPN |
| 12808 | 200912251042.0.. | -1.0800000000 | -79.4140000000 | 75.4000000000 | 3.0000000000 | 2009 | 12 | 25 | 12 | 42 | 8.4100000000 | IGEPN |
| 12809 | 200912251325.0.. | -1.7190000000 | -79.2180000000 | 171.5000000000 | 3.4000000000 | 2009 | 12 | 25 | 13 | 25 | 59.1500000000 | IGEPN |
| 12810 | 200912251721.0.. | -0.881 | -79.5630000000 | 12.0000000000 | 3.1000000000 | 2009 | 12 | 25 | 17 | 21 | 41.0600000000 | IGEPN |
| 12811 | 200912252023.0.. | -2.2140000000 | -78.2640000000 | 134.9000000000 | 3.1000000000 | 2009 | 12 | 25 | 20 | 23 | 39.3800000000 | IGEPN |
| 12812 | 200912260959.0.. | -1.6780000000 | -81.5250000000 | -43.0000000000 | 4.4000000000 | 2009 | 12 | 26 | 9 | 39 | 8.1900000000 | LSGS-NEIC |
| 12813 | 200912261054.0.. | -1.6770000000 | -81.5800000000 | 35.0000000000 | 4.2000000000 | 2009 | 12 | 26 | 10 | 54 | 2.8700000000 | LSGS-NEIC |
| 12814 | 200912270553.0.. | -2.1390000000 | -77.2370000000 | 12.0000000000 | 3.0000000000 | 2009 | 12 | 27 | 5 | 33 | 39.7200000000 | IGEPN |
| 12815 | 200912270653.0.. | -0.649 | -80.5870000000 | 36.5700000000 | 3.1000000000 | 2009 | 12 | 27 | 6 | 53 | 27.9700000000 | IGEPN |
| 12816 | 200912270730.0.. | -0.534 | -78.6580000000 | 23.1000000000 | 3.2000000000 | 2009 | 12 | 27 | 7 | 30 | 23.0400000000 | IGEPN |
| 12817 | 200912272230.0.. | -1.6270000000 | -78.1500000000 | 181.4000000000 | 3.4000000000 | 2009 | 12 | 27 | 22 | 0 | 2.9100000000 | IGEPN |
| 12818 | 200912282325.0.. | -1.9100000000 | -81.7750000000 | 35.0000000000 | 4.3000000000 | 2009 | 12 | 28 | 23 | 23 | 8.2100000000 | LSGS-NEIC |
| 12819 | 200912282330.0.. | -1.5700000000 | -81.7900000000 | 35.0000000000 | 4.7000000000 | 2009 | 12 | 28 | 23 | 30 | 21.1600000000 | LSGS-NEIC |
| 12820 | 200912291537.0.. | -2.5860000000 | -78.4780000000 | 107.8000000000 | 3.1000000000 | 2009 | 12 | 29 | 15 | 57 | 41.8200000000 | IGEPN |

Figuras 7 y 8. Catálogo de sismos visualizado en qgis y tabulación de información sísmica. Foto: archivo de tardigradx bicephalus.

Este proyecto lo realizamos como tardigradx bicephalus + colaboradores. Juntos desarrollamos un despliegue de dispositivos que conforman un circuito escénico que posibilita la ficción. Son seis estaciones imbricadas por la existencia de una sola persona. Un único espectador y a la vez co-protagonista de esta instalación escénica, junto a la atmósfera. Cada tardigradx tiene un rol de investigación-creación.



Figura 9. Estación de recreación del cielo, obra CLIMA. Foto: Ana Lu Zapata FTNS, 2024.



Figura 10. Carta meteorológica, obra CLIMA. Foto: Ana Lu Zapata FTNS, 2024.



Figura 11. Estación de precipitación, obra CLIMA. Foto: Ana Lu Zapata FTNS, 2024.

Figura 12. Estación de precipitación, obra CLIMA. Foto: Ana Lu Zapata FTNS, 2024.



Denise lee tus datos para presentarlos en escena: prepara las cartas para que le puedas hacer una pregunta al cielo a través de las variables de tu día de nacimiento, y revisa los periódicos del día en que naciste y del día siguiente:

Denise: Esta es mi parte favorita. Miro con cuidado cada nota, publicidad, cartelera; busco su contexto y voy escogiendo lo que creo puede ser más interesante. Aunque pedimos un formulario de intereses, hay un componente de azar y/o intuición; además de cuidado, hay hallazgos que te quiero compartir. Así mismo, mis compañeros. Creo que CLIMA es lo más inocente, frágil y amoroso que pudimos imaginar. Es un largo camino entre enclaves científicos y búsquedas dramáticas, para que otros perciban la maravilla de su existencia a través de lo efímero y sutil de la atmósfera.



Figura 13. Archivo documental de periódicos locales, obra CLIMA. Foto: archivo de tardígradx bicephalus.

Daniel recrea tu cielo digitalmente:

Daniel: La recreación es un trabajo que requiere de rigor. Trabajo a partir de un código numérico SYNOP de 188 números. Este se traduce a una tabla que describe el estado del tiempo en la estación, incluidos los datos de temperatura, presión atmosférica y visibilidad. También contiene una descripción bastante precisa del cielo a diferentes horas del día. Estos datos son tomados por una persona que miró el cielo e hizo una traducción lo más precisa posible a partir de las limitaciones de su percepción y del sistema SYNOP.

*Yo intento acercarme a lo que vio esa persona.
Valeria observará este intento.*

Gabriel hace un barrido sonoro del año de nacimiento sumado a tus gustos musicales y las condiciones atmosféricas:

Gabriel: Cuando empezamos a conceptualizar CLIMA, apostamos por lo personal, nos enfocamos en crear una experiencia íntima. Buscando las entradas hacia lo íntimo, decidimos ir a la hemeroteca para indagar qué había pasado en Quito el día que nacimos. No encontramos nada concreto relacionado a nuestra vida, pero empezamos a juntar los pedazos de periódico: un anuncio por aquí, el horóscopo por allá, estreno de *The Wall* en el cine Universitario, venta de departamentos en la avenida Colón, un perro perdido. Nada en particular nos marcó pero el todo nos dejó pensando en ese momento, en ese día, en esa posible primera sensación.

Al volver de la hemeroteca, pensé en trasladar esa experiencia al campo sonoro. Decidimos comenzar con la experiencia personalizada de Denise. Reuní material de archivo disponible en internet, extraje fragmentos de audio y los ensamblé en un collage sonoro, como si fueran recortes de periódico. Esta parte de la creación sonora para CLIMA tiene algo de ficción documental especulativa y personalizada. Compongo con fragmentos que evocan recuerdos, intuyendo que algo de ellos habita en cada persona, con la intención de que despierten sensaciones vinculadas a esas memorias.

¿Cómo recalibrar la escala?

Algo que involucre «incluso al cielo (Kerkhoven) con el espacio teatral».

Denise: Para terminar, les pido que imaginen conmigo mi día de nacimiento: pueden imaginar a mi madre, una mujer de veintiún años transitando por un Quito de los 80 hacia la Clínica Mosquera en el centro de la ciudad. A punto de dar a luz a su segunda hija, a punto de huir también.

Pudo sonar así:



Gabriel: En CLIMA intento desempacar esos números, volver a darles plasticidad y remezclar las sensaciones, emociones e inferencias que fueron encriptadas pensando que en el mismo día cuando el observador tomaba notas meteorológicas, alguien sentía el clima por primera vez.

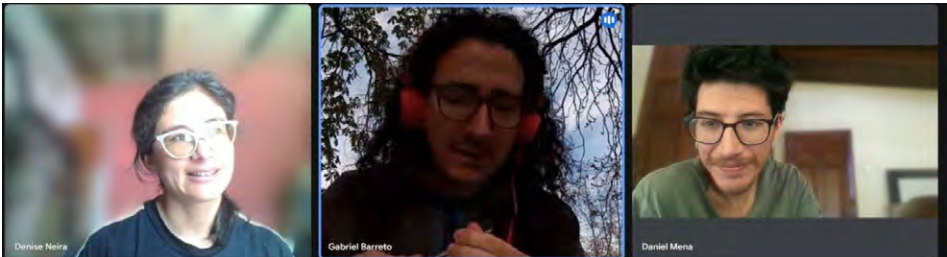
Daniel: Lanzo un código desde mi laptop, 100+110+120+130 AT AT, las luminarias de la última barra del teatro México se encienden, se revela a contraluz el humo que habíamos lanzado llenando el lugar. Estoy junto a Osvaldo, uno de los técnicos del teatro, haciendo una prueba técnica para esta obra; ambos nos quedamos en silencio mirando las formas de las nubes, como con mis compañeros de montaña en el Pasochoa.



Figura 14. Prueba técnica, obra CLIMA. Foto: archivo tardígradx bicephalus.

Denise: Quienes hacemos CLIMA estamos en un momento de distancia territorial, sin embargo, nos sobreviven gestos para juntar la carne a través de las nubes.

Existen páginas donde se puede buscar códigos SYNOP de distintos lugares o estaciones meteorológicas de una fecha concreta y, usando AI, puedo aproximar una interpretación ligeramente precisa del tiempo⁴ de mis compañeros. El día en que empecé a compilar esta reflexión, Gabriel tenía un día frío y gris de unos 8°; el cielo de Daniel estaba cubierto por un paño de nubes bajas grisáceas, un páramo de entre 19° y 6° de temperatura. Yo estoy bajo el humilde y sorprendente prodigio del calor, como diría Yourcenar. [post\(s\)](#)



Ficha CLIMA:

Conceptualización: tardígradx bicephalus

Campo sonoro: Gabriel Barreto

Campo visual: Daniel Mena

Dramaturgia y performance: Denise Neira

Conceptualización gráfica: Marie Combette

4 Tiempo y clima. He aprendido un poco de definiciones meteorológicas y quiero precisar que *tiempo* se refiere a la condición meteorológica actual, mientras que *clima* es un promedio o datos a largo plazo.

Políticas de la revista

post(s) solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas. Cada edición propone un eje temático, cuya relevancia en la sociedad contemporánea permite que pueda ser abordado desde la escritura académica formal, como a través de las actividades creativas y artísticas; es un puente entre teoría y práctica.

Secciones

- **Akademios:** investigaciones académicas sobre los temas propuestos por el editor invitado. En ocasiones se incluyen traducciones de textos que no circulen en español. Esta sección pasa por un proceso arbitrado de revisión de pares (*blind peer review*). Extensión: 5 000 - 5 500 palabras.
- **Radar:** investigaciones que funcionan como un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales que se producen en relación al tema central de la serie. Esta sección pasa por un proceso arbitrado de revisión de pares (*blind peer review*). Extensión: 4 000 - 4 500 palabras.
- **Videre:** presentación de un ensayo o proyecto visual realizado por artistas o seleccionado por curadores. Esta sección no es arbitrada y se realiza por invitación. Extensión a determinar según la propuesta.
- **Praxis:** ensayos y reflexiones sobre la práctica artística escritos en formatos experimentales, entrevistas o testimonios en primera persona. Estos ensayos no son arbitrados y se publican a criterio de los editores de **post(s)**. Extensión: no puede exceder las 2 500 palabras.

Condiciones de colaboración

- Todos los artículos deben ser originales, inéditos y no haber sido presentados en ninguna otra publicación ni estar evaluados en otra publicación simultáneamente.
- Los autores son responsables del contenido de sus artículos.
- El Consejo Editorial de **post(s)**, después de someter al artículo a la lectura por parte de pares, y de acuerdo a las recomendaciones que realicen –que serán entregadas al postulante en un informe–, se reserva el derecho de publicar el artículo y de seleccionar la sección en la cual aparecerá publicado.
- **post(s)** se reserva el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere convenientes, sin alterar el contenido del artículo.

Magazine policies

post(s) asks for and publishes articles on empirical and theoretical research, as well as conceptual reflections about professional and creative practices. Each edition proposes a thematic axis whose relevance in contemporary society allows an approach from formal academic writing as well as through creative and artistic activities, it's a bridge between theory and praxis.

Sections

- **Akademios:** academic research about issues proposed by the guest editor. In some occasions, translations of texts that do not circulate in Spanish are included. This section is subject to a blind peer review arbitration process. Words: 5 000 - 5 500.
- **Radar:** research that acts as a thermometer for transformations or social behavior produced in relation to the main theme of the series. This section is subject to a blind peer review arbitration process. Words: 4 000 - 4 500.
- **Videre:** essay or visual project done by artists or picked by curators. This section is not subject to arbitration and is done by invitation of the editor. The extension is evaluated according to each proposal.
- **Praxis:** essays and reflections about artistic praxis written in experimental formats, interviews or first person accounts. These essays are not subject to arbitration and are published by the editors of **post(s)** discretionally. Words: 2 500

Collaboration conditions

- All articles must be original, unpublished and must not appear on any other publication. Likewise they must not be evaluated simultaneously in other publications.
- Authors are responsible for the contents of their articles.
- The Editorial Committee of **post(s)**, after forwarding the article for peer review and in accordance with the recommendations given (which will be handed to the author in a report) will reserve the right to publish the article and to pick the section in which it will be published.
- **post(s)** reserves the right to make the style corrections it deems convenient without altering the contents of the article.



post(s) es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Su propósito es reflexionar sobre las discusiones y debates que tienen lugar dentro de los estudios culturales y las prácticas artísticas, tanto a nivel local como regional e internacional.

Los ejes temáticos de **post(s)** se construyen en conjunto entre los integrantes del Comité Editorial y los editores invitados a colaborar con la publicación. Cada edición pone énfasis en la praxis profesional, artística y académica —la creación es un eje aglutinante de esta publicación. **post(s)** publica textos de investigación académica, creando también espacios para formas experimentales y performativas de escritura y producción de conocimiento.

Los artículos de **post(s)** se publican en inglés y/o en español. Además, en cada número se traducen al español textos relevantes para el tema de la edición que circulan únicamente en inglés y que el Comité considera fundamental poner a circular en un contexto hispanohablante.

La publicación tiene como público principal a las comunidades académicas vinculadas a la investigación post disciplinar, y a un público más amplio interesado en comprender las transformaciones de la sociedad contemporánea, vistas desde una perspectiva vinculada a las teorías críticas, los estudios culturales, el criticismo cultural.

post(s) is an annual publication of the College of Communication and Contemporary Arts of the Universidad San Francisco de Quito USFQ. It reflects on discussions and debates that take place within and between cultural studies and artistic fields, both locally and regionally and internationally.

The thematic interests of **post(s)** are developed amongst the members of the Editorial Committee and guest editors, whom are invited to collaborate with the publication. Each edition emphasizes on professional, artistic and academic praxis —creation is an agglutinating axis of this publication. **post(s)** publishes more traditional academic texts, along with experimental and performative forms of writing and knowledge production.

The articles are published in Spanish and/or English. In addition, each issue includes translations of seminal texts that circulate only in English. Translations are chosen by the Editorial Committee which takes into account both the relevance of the text to the issue's theme, and the importance of sharing influential texts within a Spanish-speaking context.

The main audience of the publication are academics interested in post disciplinary research, and a wider public interested in understanding the transformations of contemporary society, from a critical and cultural studies perspective.