Artefacto Visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Volúmen 8, número 14, junio de 2024



Visualidades y miradas por venir

ISSN 2530-4119

Artefacto Visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Dossier

Visualidades y miradas por venir (I)

Coordinado por

Afra Citlalli Mejía Lara
Claudia Solanlle Gordillo Aldana
Susana Rodríguez Aguilar

Composición de Textos/ Maquetación/ Diagramación: María Fernanda Piderit

Diseño de Portada: María Fernanda Piderit

Fotografía de portada: Claudia Solanlle Gordillo Aldana (Derechos cedidos a Artefacto Visual)

Manejo Electrónico: Lily Jiménez Osorio y Raíza Cavalcanti

Este número es financiado por: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT)

Información y Correspondencia: revista.artefacto.visual@gmail.com

Edita: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT)

Lugar de edición: Madrid, España

Esta revista publica textos en español, inglés, francés y portugués.

ISSN 2530-4119

Las opiniones expresadas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores.



Esta revista está sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 España de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/ o envíe una carta a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

EQUIPO EDITORIAL

Directora: Verónica Capasso (Universidad Nacional de la Plata, Argentina)
Secretaria editorial: Lily Jiménez Osorio (Universidad de Chile, Chile)
Secretaria de redacción: Raíza Cavalcanti (Universidad de Chile, Chile)

COMITÉ EDITORIAL DE LA REVISTA

Lily Jiménez Osorio (Universidad de Chile, Chile)
Raíza Cavalcanti (Universidad de Chile, Chile)
Elena Rosauro (Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, España)
Claudia Solanlle Gordillo Aldana (Fundación Universitaria Los Libertadores y Corporación Universidad Minuto de Dios, Colombia)
Afra Citlalli Mejía Lara (Universidad de Guadalajara, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y Universitat Oberta de Catalunya, México/España)
Ana Bugnone (Universidad Nacional de la Plata, Argentina)
Ornela Barone Zallocco (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)
Verónica Capasso (Universidad Nacional de la Plata, Argentina)

COMITÉ CIENTÍFICO

Ana Paula Nunes Chaves (Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil)
Mauricio Sánchez Menchero (Universidad Autónoma de México, México)
Maria Elena Lucero (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
Maia Gattás Vargas (Universidad Nacional de Rio Negro, Argentina)
Diego Zavala Scherer (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México)
Diana Perea Ramo (Universidad Autónoma de Sinaloa, México)
Rosángela de Jesús (Universidad Federal de Integración Latinoamericana, Brasil)
Cynthia Shuffer (Universidad de Santiago de Chile, Chile)
Tatiana Staroselsky (Universidad Nacional de la Plata, Argentina)
Silvina Sosa Vota (Universidad de Santiago de Chile, Chile)
Helmut Renders (Universidade Metodista de Angola y Pontificia Universidade de São Paulo, Brasil)
Daniela Senn (Universidad Católica de Temuco, Chile)
Pablo Venegas (Universidad Grenoble Alpes, Francia)
María José Delpiano (Universidad Alberto Hurtado/ Museo Violeta Parra, Chile)
Óscar Guarín (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia)

COMITÉ EDITORIAL DE ESTE DOSSIER
Afra Citlalli Mejía (Universidad de Guadalajara, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y Universitat Oberta de Catalunya, México/España)
Claudia Solanlle Gordillo Aldana (Fundación Universitaria Los Libertadores y Corporación Universidad Minuto de Dios, Colombia)
Susana Rodríguez (Investigadora independiente)

ASESORES Y COLABORADORES EN ESTE NÚMERO
Acosta, Catalina (Universidad de Buenos Aires, México)
Araos, Francisco (Universidad de Chile, Chile)
Barone Zalloco, Ornela (Universidad de Rosario/CONICET, Argentina)
Bravo, Edna (Universidad Federal de Paraná, Brasil)
De Pedro, Antonio (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia)
Fabris, Yasmin (Universidad Federal de Paraná, Brasil)
Fernández, Eva (Universidad de Querétaro, México)
Jiménez, Lily (Universidad de Chile, Chile)
Mellado, Diego (Universidad de Santiago de Chile, Chile)
Nakaóka Elías, Alexsânder(Universidad Estatal de Montes Claros, Brasil)
García, Lilia (Instituto Mora, México)
Gattás Vargas, Maia (Cargocollective)
Gordillo, Claudia (Fundación Universitaria Los Libertadores y Uniminuto, Colombia)
Guarín, Oscar (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia)
Passarelli, Franco (Universidad Nacional del Nordeste/CONICET, Argentina)
Perea, Diana (Universidad Autónoma de Sinaloa, México)
Rosauro, Elena (Universidad de Zurich)
Sánchez Narvarte, Emiliano (Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur, Argentina)
Solís Gutiérrez, Estela Salomé (Universidad Autónoma de Baja California, México)
Soto, Jesús (Universidad Autónoma de Baja California, México)
Zárate, Guadalupe (INAH, México)
Zuza, Julia (Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil)

CONTACTO DE LA REVISTA
Secretaria editorial: Lily Jiménez Osorio (Universidad de Chile, Chile)
Secretaria de redacción: Raíza Cavalcanti (Universidad de Santiago de Chile, Chile)
Correo electrónico: revista.artefacto.visual@gmail.com

CONTENIDO

Editorial Dossier Visualidades y miradas por venir (Parte 1) 9
Afra Citlalli Mejía Lara, Claudia Solanlle Gordillo Aldana y Susana Rodríguez Aguilar.

A imagen y semejanza: Sebástian Calfuqueo y la construcción de nuevas identificaciones compuestas en América Latina 14
Raíza Cavalcanti, Yasmin Fabris y Fabrícia Jordão

Del blanco al negro: exploración fotográfica y escritural en Antártida negra de Adriana Lestido 32
Pilar Cimadevilla y Carolina Maranguello

El correr del agua: reflexiones sobre la representación de los ríos en Chile 49
María del Rosario Montero Prieto

Contraimaginarios del territorio latinoamericano en la fotografía de Florence Goupil y Gabriela Portilho 67
Pamela Martínez Rod

La Sangre de la Tierra. Defender el territorio, reimaginar la nación. Prácticas rituales en el entramado de las resistencias indígenas 80
María Georgina Sánchez Celaya

Otras representaciones posibles. Atisbos para contrarrestar las narrativas hegemónicas sobre desaparición de personas y migración 101
Emmanuel Solís Pérez

Influencias extranjeras y originalidad local en algunas manifestaciones del videoensayismo argentino actual: un análisis visual comparativa 118
Tatiana Staroselsky y Lucia Gandolfi Ottavianelli

Interseções visuais e imagéticas no espaço livro ou o mesmo experimentalismo em torno da arte. O caso do Vôo sem pássaro dentro – poesia de Adolfo Casais Monteiro, dez desenhos de Fernando Lemos 136
Rui Miguel Almeida Maia

No quiero oro, ni quiero plata: experiencias visuales y procesos materiales de la basura tecnológica 149
Ilana Boltvinik Riesenfeld y Leonardo Aranda Brito

Tribuna Abierta

Visualidades y relatos sobre las alteridades en dos escolas de samba brasileñas 161
Ana Bugnone y Antonio Vinicius Lomeu Teixeira Barroso

Hacia una antropofagia afectiva: Lygia Clark y la materia en constante transformación 178
Maika Vera Martínez

Entrevista

(Auto)biografías sensibles de la performance Una mujer de rojo entre cuerpxs, visualidad y sangre menstrual. (Entre)vista a unx (Una Pardo Ibarra) 199
Ornela Barone Zallocco

Reseñas

Constelaciones Visuales: miradas e imágenes desde el Sur 216
Thamara Ramírez

“Una Vida” de Arturo Duclos: la lucha de lo(s) vivo(s) contra la pulsión de muerte 222
Raíza Cavalcanti

Lo visto y oído

Naves entrando al río Uruguay: sobre la alegoría del Triunfo de la Iglesia y las misiones en la Provincia Jesuítica del Paraguay (siglo XVIII) 228
Diego Mellado Gómez



Dossier

Visualidades y miradas por venir (I)

Editorial
Visualidades y miradas por venir (Parte 1)

Afra Citlalli Mejía Lara[1], Claudia Solanlle Gordillo Aldana[2], Susana Rodríguez Aguilar[3]

"Porque el sistema de vida que se ofrece como paraíso fundado en la explotación del prójimo y en la aniquilación de la naturaleza, es el que nos está enfermando el cuerpo, nos está envenenando el alma y nos está dejando sin mundo"

Eduardo Galeano (1994)

Este número de *Artefacto Visual* es especial por dos motivos. En primer lugar, porque la revista retoma su publicación semestral luego de un *impasse* de dos años. En este sentido, la prioridad es continuar ofreciendo un espacio de reflexión, debate, intercambio de ideas y difusión del conocimiento sobre la cultura visual latinoamericana.

En segundo lugar, el presente número reviste un carácter particular porque varios de sus artículos provienen de trabajos y discusiones presentadas en septiembre de 2023 en el VII Congreso de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos *Visualidades y Miradas por venir*, evento organizado por la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, el Centro Queretano de la Imagen y el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias de la Universidad Autónoma de Querétaro en Santiago de Querétaro (México). Dicha instancia invitó a pensar la emergencia en la que vivimos nuestro presente desde tres aristas: los acontecimientos imprevistos –la vida en riesgo–, la acción concreta –políticas, resistencias y construcciones– y las situaciones que son insoslayables y debemos atender –las utopías e imaginarios–. De este modo, profesorxs, investigadorxs y artistas, nos congregamos para presentar y debatir propuestas que iluminen y posibiliten la criticidad, la mirada atenta y la proyección de universos que imaginen otros "por venir".

[1] Universidad de Guadalajara, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y Universitat Oberta de Catalunya, México/España. Mail: afra.mejia@academicos.udg.mx

[2] Fundación Universitaria Los Libertadores y Corporación Universidad Minuto de Dios, Colombia. Mail: claudia.gordilloa@gmail.com

[3] Investigadora independiente. Mail: susanarodriguez@exalumno.unam.mx

Como resultado, en el vol. 8 núm 14 de *Artefacto visual* encontraremos una selección de artículos que indagan artefactos visuales como fotografías, videos, libros y objetos que interrogan la crisis climática mediante las representaciones de territorios como los ríos, las montañas, la Patagonia y su estrecha relación con la ancestralidad, las contrahegemonias sagradas y las resistencias que resignifican los espacios *otros* al borde del imperialismo ecológico que impone el capitaloceno. El cuerpo toma centralidad cuando se decodifica su lugar estático de género o cuando se va detrás del rastro de las representaciones de migraciones de mujeres.

Naturaleza, territorio y cuerpo, son pues las apuestas de este dossier.

El artículo “A imagen y semejanza: Sebastian Calfuqueo y la construcción de nuevas identificaciones compuestas en América Latina” de Raíza Cavalcanti, Yasmin Fabris y Fabrícia Jordão. A partir de un análisis en profundidad del trabajo “A imagen y semejanza” (2018) del/a artistx chilenx Sebastián Calfuqueo, las autoras proponen una reflexión -desde el concepto de "identificaciones compuestas"- sobre nuevos procesos de identificación que problematizan tanto las identidades de género, como las vinculaciones de los cuerpos con los territorios y las ancestralidades locales.

El trabajo “Del blanco al negro: exploración fotográfica y escritural en Antártida negra de Adriana Lestido”, de Pilar Cimadevilla y Carolina Maranguello propone un análisis comparativo de dos obras de la fotógrafa argentina Adriana Lestido: "Antártida negra" (2017) y "Antártida negra. Los diarios" (2017). En el artículo, las autoras exploran las representaciones del viaje a la Patagonia y las interacciones entre texto, imagen y fotografía en ambos libros. Se examinan las distancias y los diálogos que Lestido establece entre sus producciones, así como las dificultades que enfrentó durante su viaje a la Antártida, la pérdida de imágenes y las expectativas sobre el paisaje.

María del Rosario Montero Prieto, por su parte, nos trae el artículo “El correr del agua: reflexiones sobre la representación de los ríos en Chile”, donde reflexiona sobre la representación de los ríos en Chile, utilizando el archivo fotográfico del Sernatur y la serie de fotografías "Esporas" (2021) del/a artistx Sebastian Calfuqueo. En este texto, la autora elabora un enfoque materialista que considera la fotografía como un campo expandido para abordar diferentes perspectivas en la representación del río: el enfoque neoliberal de Sernatur -que ve a los ríos como activos económicos- versus la visión simbiótica entre humano y no-humano de Calfuqueo. En el análisis, la autora destaca cómo el colonialismo y la crisis del agua en Chile están interconectados, enfatizando las distintas miradas culturales sobre el agua y la naturaleza en el contexto de crisis ambiental y climática.

En “Contraimaginarios del territorio latinoamericano en la fotografía de Florence Goupil y Gabriela Portilho”, de Pamela Martínez Rod, se analizan las fotografías de Florence Goupil y Gabriela Portilho en el contexto de la crisis ecológica y post-pandémica en Latinoamérica. A través de metodologías iconológicas y de

análisis histórico se exploran las maneras en que estas imágenes abren nuevas vías de conocimiento sobre la naturaleza y sus ecologías, formando lo que se denomina "contraimaginarios sagrados del territorio". La autora destaca que la pandemia y las crisis actuales han impulsado el interés en construir realidades fuera de los proyectos hegemónicos, poniendo en valor las alternativas de comunidades originarias. Las fotografías actúan como herramientas para desafiar narrativas coloniales, desarticulando discursos visuales históricos y promoviendo una relación más profunda y espiritual con el entorno.

Otro de los artículos de este dossier, “La Sangre de la Tierra. Defender el territorio, reimaginar la nación. Prácticas rituales en el entramado de las resistencias indígenas”, de María Georgina Sánchez Celaya, presenta la importancia de las prácticas rituales en las luchas socioambientales de las comunidades indígenas en América Latina, en el contexto de la crisis climática. A través del análisis del documental "La Sangre de la Tierra", se examinan tres casos de defensa del territorio en México, Guatemala y Honduras. El artículo argumenta que los rituales, ligados a la cosmovisión indígena, proporcionan herramientas para ampliar y resignificar la noción de territorio. Estos rituales permiten desafiar la idea hegemónica de una nación única e indivisible, promoviendo una "recreación de lo propio" y contribuyendo a la reinvención de una comunidad política.

“Otras representaciones posibles. Atisbos para contrarrestar las narrativas hegemónicas sobre desaparición de personas y migración”, de Emmanuel Solís Pérez, investiga cómo los discursos oficiales y los medios de comunicación corporativos en México han contribuido a la criminalización y estigmatización de las víctimas y comunidades migrantes. La reflexión se centra en el análisis de documentales como "Ausencias" y "Tempestad" de Tatiana Huezo, los cuales presentan una perspectiva centrada en las madres de personas desaparecidas, así como el cortometraje "Vivas transitamos" de Alethia Fernández de la Reguera, que aborda la experiencia de mujeres migrantes. A partir de estos casos, el autor identifica estrategias retóricas en la producción documental que buscan contrarrestar estas narrativas hegemónicas, promoviendo representaciones alternativas que humanizan a las personas afectadas y visibilizan sus luchas y sufrimientos.

En “Influencias extranjeras y originalidad local en algunas manifestaciones del videoensayismo argentino actual: un análisis visual comparativo”, de Tatiana Staroselsky y Lucia Gandolfi Ottavianelli, invita a una reflexión sobre el videoensayismo argentino en YouTube, centrándose en el diálogo entre las influencias extranjeras y la originalidad local. Se argumenta que algunos rasgos de los videoensayos argentinos son influenciados por la youtuber estadounidense Natalie Wynn. A través de un análisis visual comparativo de fotogramas de los videos de Wynn y de tres canales locales (IncaTube, Nicolás Durruti y Van Rottenhart), se exploran conceptos como la intertextualidad, el collage y el principio de montaje. Se

destaca que estas producciones audiovisuales hibridan reflexión teórica, entretenimiento y humor, abordando temas sociales y políticos desde la perspectiva de la izquierda. Se examinan las influencias tanto de canales anglófonos del LeftTube como de producciones locales previas. El análisis se enfoca en cómo los videoensayistas argentinos asimilan y reinterpretan temas globales y locales, manteniendo un "parecido de familia" entre ellos.

En el caso de “Interseções visuais e imagéticas no espaço livro ou o mesmo experimentalismo em torno da arte. O caso do Vôo sem pássaro dentro – poesia de Adolfo Casais Monteiro, dez desenhos de Fernando Lemos”, artículo de Rui Miguel Almeida Maia, se abordan las intersecciones entre la poesía y el arte visual. Se identifican correlaciones entre la imagen poética y la imagen plástica, basándose en la revista modernista "Presença" y la experimentación plástica de Júlio Pereira. El texto examina las influencias de las vanguardias artísticas en el contexto del libro ilustrado en Portugal, destacando la importancia de la relación entre el texto y la imagen, y el impacto del exilio de Casais Monteiro en su obra y en la conexión entre Portugal y Brasil. Se concluye que tanto la palabra como la imagen plástica crean intersecciones visuales en el libro, lo que evidencia una experiencia artística conjunta en la misma superficie.

El último artículo del dossier, titulado “No quiero oro, ni quiero plata: experiencias visuales y procesos materiales de la basura tecnológica” Ilana Boltvinik Riesenfeld y Leonardo Aranda Brito presentan una investigación artística sobre la relación con los desechos tecnológicos, especialmente centrada en la plata. A través de diversos procesos materiales, los autores argumentan que se pueden identificar nuevas visualidades y colectividades que reflejan momentos del desarrollo tecnológico. La reflexión propuesta propone que los desechos tecnológicos revelan un futuro digital incierto y que la materia, en este caso la plata, actúa como un nodo que conecta diversas redes y procesos históricos. A través de un enfoque que combina el materialismo histórico, la teoría de actor-red y el tiempo profundo, el artículo propone que la materialidad permite comprender las implicaciones sociales, políticas y temporales de los objetos.

Por otra parte, además del dossier, la revista está compuesta por la sección “Tribuna abierta”, de temática libre, la cual en esta ocasión reúne dos artículos. El primero, escrito por Ana Bugnone y Antonio Vinicius Lomeu Teixeira Barroso analiza la visualidad y las letras del samba-enredo de dos escolas de samba brasileñas: Estação Primeira de Mangueira y Acadêmicos do Grande Rio. El segundo, de Maika Vera Martínez, presenta un abordaje desde los afectos y los estudios decoloniales de las obras Baba antropofágica (1973), Canibalismo (1973) y Objetos relacionales (1976-1988) de Lygia Clark.

Asimismo, la revista incluye la entrevista “(Auto)biografías sensibles de la performance Una mujer de rojo entre cuerpxs, visualidad y sangre menstrual.

(Entre)vista a unx (Una Pardo Ibarra)" realizada por Ornela Barone Zallocco y dos reseñas. La primera reseña, hecha por Thamara Ramírez sobre el libro *Miradas desde el Sur. Imágenes, visualidades y poder* y la segunda, de Raíza Cavalcanti sobre *Una vida*, exposición del artista chileno Arturo Duclos. Por último, en el caso de la sección "Lo visto y lo leído", Diego Mellado Gómez presenta un recorrido histórico por la imagen del Triunfo de la Iglesia en la alegoría de un barco navegando por el río Uruguay durante las misiones jesuíticas en territorio guaraní.

En suma, este número Artefacto visual reafirma su objetivo de ser un espacio plural de diálogo que reúne a investigadores latinoamericanos, los cuales ofrecen reflexiones sobre la cultura visual desde el análisis de una diversidad de artistas y propuestas teórico metodológicas. Estas reflexiones proponen miradas críticas al momento de crisis global, pero desde una mirada local, donde la naturaleza, el territorio y el cuerpo se configuran de forma descentrada de la mirada eurocéntrica, y colocan debates sobre la imposible separación de la naturaleza y lo humano, lo sagrado, los desechos, la relación de la palabra y la imagen y los diversos modos de ser, existir y enfrentar la crisis y otros posibles "por venir".

A imagen y semejanza: Sebastián Calfuqueo y la construcción de nuevas identificaciones compuestas en América Latina

raiza.ribeiro@uchile.cl
yasfabriss@gmail.com
fcljordao@gmail.com

Raíza Cavalcanti
Departamento de Publicidad e Imagen de la Facultad Tecnológica de la Universidad de Santiago de Chile (USACH, Chile)

Yasmin Fabris
Departamento de Diseño, Universidade Federal do Paraná (Brasil)

Fabrícia Jordão
Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná (Brasil)

Resumen

El artículo investiga la producción de Sebastián Calfuqueo (Chile, 1991), en especial el trabajo A imagen y semejanza (2018), enfocándose en sus aportes a la constitución de otras nociones de cuerpo, identidades y territorios en América Latina. Esa investigación busca reflexionar sobre nuevos procesos de identificación que problematizan –desde la noción teórica que nombramos "identificaciones compuestas"– tanto las identidades de género, como las vinculaciones de los cuerpos con territorios y las ancestralidades locales. Con eso, desarrollamos una reflexión sobre las nuevas identificaciones marginales en el arte latinoamericano, articulando los imaginarios de América Latina a los cuerpos disidentes, a las identidades indígenas/mestizas y a múltiples nociones de territorio, que proponen nuevos modos de ser y existir en un mundo en colapso.

Palabras clave: *arte contemporáneo, América Latina, identidades compuestas, Sebastián Calfuqueo, cuerpo*

In image and likeness: Sebastián Calfuqueo and the construction of new composite identifications in Latin America

Abstract

The article investigates the production of Sebastián Calfuqueo (Chile, 1991), focusing particularly on the work A imagen y semejanza (2018), examining its contributions to the formation of alternative notions of body, identities, and territories in Latin America. This research aims to reflect on new processes of identification that problematize—using the theoretical concept we call "compound identifications"—both gender identities and the connections between bodies and territories, as well as local ancestralities. In doing so, we develop a reflection on new marginal identifications in Latin American art, connecting the imaginaries of Latin America to dissident bodies, indigenous/mestizo identities, and multiple notions of territory, proposing new ways of being and existing in a world in collapse.

Keywords: *contemporary art, Latin America, compounds identities, Sebastián Calfuqueo, body*

Introducción

En esta ponencia, proponemos una reflexión sobre lo que denominaremos como “identidades compuestas” para analizar las nuevas formas de identificación emergidas en el arte latinoamericano, observando, especialmente, la producción de artistas de la segunda mitad del siglo XXI. Más específicamente, en este artículo nos interesa investigar la producción de Sebastián Calfuqueo (Santiago, Chile, 1991) destacando en sus aportes a la constitución de otras nociones de cuerpo, identidades y territorios. Partimos del presupuesto de que las transformaciones contemporáneas tanto al nivel de los discursos sobre el cuerpo y la identidad, pasando por el surgimiento del giro decolonial en el campo intelectual y artístico latinoamericano, pusieron en evidencia nuevas poéticas y producciones que volvieron a pensar lo periférico y lo marginal desde otros parámetros. Si bien en la década de 1990, el arte latinoamericano pasó por un momento pós-identitário, buscando afirmar su globalidad, las producciones del siglo XXI, sobretodo aquellas comprometidas con las perspectivas decoloniales, vuelven a plantear la identificación a partir de procesos que articulan lo indigena, el mestizaje, la territorialidad y la subjetividad colonial.

Considerando que el sistema artístico mundial es actualmente globocentrado (Barriendos, 2013) –es decir globalizado, pero cruzado por jerarquías/heterarquías (Castro-Gómez; Gosfoguel, 2007) de saber/poder–, nos interesa observar de qué

manera las imágenes producidas a mediados del siglo XXI han empezado a producir identificaciones multi-situadas o, como preferimos, compuestas. En otras palabras, buscamos identificar en la producción de Calfuqueo las posibilidades contemporáneas de construcción de identificaciones que parecen ser, al mismo tiempo, territorial y abierta, articulando raza, género, etnia y territorialidad para elaborar, a partir de la crítica de lo que es, nuevas formas de ser y existir.

Cuando abordamos la concepción de identidad, corremos el riesgo de incurrir en un debate teórico, a veces vacío, que articula conceptualizaciones ambiguas, contradictorias y además connotaciones reificadas. La noción de identidad, especialmente cuando se combina con la producción material y simbólica latinoamericana, ha ayudado a sostener la construcción de los imaginarios nacionales o de los Estados-Nación, principalmente desde una perspectiva esencialista. Por otro lado, nos interesa adoptar una perspectiva que comprenda la noción de identidad abarcando la posibilidad de multiplicidad, oponiéndose precisamente a la postura esencialista de igualdad interna y cohesión, sin caer en adjetivos que no alcancen situar las demandas particularistas (Brubaker y Cooper, 2001).

Entonces, conscientes de los problemas que atraviesan la categoría de análisis de la identidad[1] –en el campo de las artes y las ciencias sociales–, optamos por utilizar la noción de identificación (Brubaker y Cooper, 2001), con el objetivo de resaltar las dinámicas de la vida social en las cuales las múltiples interacciones permiten diferentes formas de identificarse[2]. Es decir, esta concepción busca destacar las posibilidades particulares de identificación - en relación con el territorio, el cuerpo, las temporalidades, etc. -, las afiliaciones y conexiones particulares, las comprensiones colectivas y también las autocomprensiones desde/inmersas en problemas particulares/situados y relacionados/compuestos. La identificación, palabra de naturaleza verbal, resulta útil al evidenciar el carácter procesual y activo que refiere a actos particulares, permitiendo acceder a la inestabilidad de la acción de identificarse (algo que la categoría de identidad no permite) (Brubaker y Cooper, 2001).

---

[1] Uno de los problemas del término se relaciona con la falta de consenso, o mejor dicho, la multiplicidad de concepciones sobre la identidad que pueden incluso estar relacionadas con sentidos opuestos. Por ejemplo, las nociones "duras" –(1) identidad como algo que todas las personas (y grupos) tienen, deberían tener o están buscando construir (2) identidad como algo que las personas (y grupos) pueden tener siendo conscientes de su existencia (3) identidad como límite y homogeneidad grupal– o nociones "frágiles", en las que la identidad se articula con cualidades como multiplicidad, inestabilidad, fragmentación y construcción. Esta segunda noción, favorecida en los debates teóricos de los últimos años, entra en conflicto con la estabilidad o persistencia que se activa a través de la categoría "identidad", al menos en términos de su configuración como categoría de análisis (Brubaker; Cooper, 2001).

[2] Eso no significa que la noción de identificación no haya sido utilizada por el estado moderno, que cuenta con los recursos materiales y simbólicos para determinar categorías, al nombrar, identificar, categorizar, señalar y determinar.

Nos interesa, por lo tanto, observar cómo se ha renovado (o reconfigurado) esta idea del arte latinoamericano desde una perspectiva elaborada durante la década de 1970[3], hasta las actuales identificaciones en un contexto de crisis. Este debate ganó espacio y adquirió definitivamente una forma más globalizada, a partir de finales de los años 1980 y la década de 1990, como recuerda Barriendos (2013). Impulsada por lo que el autor denomina como "boom" del arte latinoamericano (ocurrido a partir de finales de la década de 1990), la idea de arte latinoamericano comenzó a articular las discusiones poscoloniales y posmodernas en circulación en ese período, asumiendo perspectivas críticas de la colonialidad del sistema artístico e intentando distanciarse de lecturas folclóricas y exotistas del arte latinoamericano. Según este autor, a partir de mediados de los años 1990, la idea de arte latinoamericano adquirió una dimensión que él llama geoestética, implicando una condición "postgeográfica y postmarginal" (Barriendos, 2013: 28).

Entre las reconfiguraciones epistémicas del arte latinoamericano, es posible mencionar las reflexiones sobre Gaia como agencia total[4] (Latour, 2015), en las que cobra importancia como mecanismo de acción para la reparación de vínculos entre medio ambiente, los humanos y los no humanos dentro de un nuevo ecosistema "ecopolítico" donde la agencia de todos importa[5]. La articulación entre los discursos de la ciencia, la filosofía y las ciencias sociales - representada por la invocación de la imagen de Gaia (Stengers, 2015, Latour, 2017) - a partir del trabajo de científicos como James Lovelock, ha sido el motor para la construcción de numerosas acciones artísticas que rompen las fronteras de lo humano, lo social y la propia noción de agencia (tan cara a la sociología) para proponer mundos inter-agenciales.

En ese sentido, esta investigación propone el estudio de caso de la producción de Calfuqueo, enfocándose en su poética, en especial el trabajo A imagen y semejanza, creado por el/la artista en 2018, con el propósito de comprender cómo su trabajo, activa (y actualiza) la cuestión de lo regional y de las múltiples formas de identificación. A partir de una perspectiva teórica apoyada en los

[3] Ejemplificada en la realización de eventos como la I Bienal Latinoamericana (1978). En el contexto de este evento, llama la atención el debate realizado por importantes intelectuales latinoamericanos como Aracy Amaral, Frederico Morais, Juan Acha, Marta Traba y Damián Bayón sobre la posibilidad de producción y crítica artísticas desde perspectivas epistemológicas propias.

[4] "La hipótesis de Gaia" desarrollada por los biólogos James Lovelock y Lynn Margulis durante la década de 1970 proponía que la "tierra estaba viva", o sea, que el sistema planetário funciona como un gran organismo interconectado, destacando la importancia de los procesos de equilibrio necesarios entre todos los seres vivos del planeta. A pesar de ser duramente criticada, la "Hipótesis de Gaia" llevó a un profundo reconocimiento de los impactos de la acción humana sobre el planeta, generando reflexiones que superan determinismos para revisar la acción entre humanos y no-humanos en el contexto de un planeta vivo.

[5] Autores como Bruno Latour (2015; 2017; 2019), Isabelle Stengers (2014; 2015), Arturo Escobar (2014), Eduardo Viveiros de Castro y Débora Danowski (2014), Dipesh Chakrabarty (2009), entre otros, son algunas de las referencias de pensadores que, partiendo de diferentes áreas como la antropología, la filosofía, las ciencias sociales e incluso la ciencia, han impulsado, a través de sus reflexiones, la construcción de imaginarios utópicos para enfrentar la distopía capitalista.

estudios de los imaginarios (Baeza, 2011), reflexionaremos sobre los distintos mecanismos de producción gnoseológica (Mignolo, 2019) puestos en acción por el/la artista en el proceso de creación de imágenes múltiples de cuerpos femeninos/feminizados y su relación con el território. En otras palabras, buscaremos comprender en profundidad la praxis decolonial puesta en marcha en este trabajo que articula el cuerpo, la identificación de género y territorial a imaginarios coloniales/patriarcales a partir de la presentificación del cuerpo como imagen híbrida.

A imagen y semejanza: la "encorporación" de los imaginarios de género

El/la artista Sebastián Calfuqueo es parte de una generación de artistas chilenos contemporáneos que llevaron el reconocimiento de la ancestralidad Mapuche[6] a otros espacios de reflexión/acción para incluir, por ejemplo, el debate de género. Un importante corpus de su obra está dedicado a realizar una especie de genealogía de su ancestralidad, buscando por las huellas de la intervención colonial y el borramiento de la cultura Mapuche, especialmente en el aspecto sexual/corporal. Como artista con formación en bellas artes[7], Calfuqueo logra articular y tensionar estos debates con la historiografía eurocentrada y la tradición pictórica francesa del siglo XIX, generando imágenes que podrían clasificarse como transmodernas, a partir de la propuesta de Grosfoguel (2008): o sea, imágenes en la frontera (border thinking) que articulan distintas epistemes/temporalidades para generar una gnoseología[8] (Mignolo, 2019) de la contemporaneidad.

Uno de los más potentes ejemplos de este ejercicio pictórico es la reelaboración del mito de Caupolicán[9] que propone en Alka Domo (2017)[10]. En este trabajo, Calfuqueo recrea esta narrativa heróica insertando elementos femeninos, contaminando el imaginario masculino del héroe bravo, fuerte y másculo. Por otro

[6] Los Mapuches son el pueblo indígena más numeroso de Chile. Antes de la llegada de los españoles, el centro de la cultura Mapuche se ubicaba alrededor de los grandes ríos y lagunas del sur de Chile. En la región vivía una población cercana al millón de personas y, con la catástrofe producida en las batallas contra los pueblos originarios, la población quedó reducida a menos de doscientas mil personas hasta finales del siglo XX. El conflicto con el pueblo Mapuche es amplio, sobretodo por la expansión de empresas extractivistas en el territorio donde habitan comunidades indígenas, a ejemplo la construcción de la represa hidroeléctrica Ralco y la expansión de empresas forestales, que impactaron en el traslado de cientos de familias de sus tierras históricas (Bengoa, 2011).

[7] Calfuqueo es artista visual y magíster en artes visuales por la Universidad de Chile.

[8] Mignolo (2019) elabora una crítica a la epistemología eurocéntrica dominante y propone una "gnoseología fronteriza" (una forma de producir conocimiento fronterizo) que valore los conocimientos y epistemologías de las culturas colonizadas. Este concepto busca desafiar la hegemonía dominante mediante la incorporación de voces, sujetos y conocimientos subalternos, promoviendo una pluralidad epistemológica.

[9] Caupolicán fue un toqui (líder) Mapuche elegido por su pueblo tras superar el desafío de cargar un tronco en su espalda por dos días, sin descanso.

[10] [https://sebacalfuqueo.com/2018/01/05/alka-domo/]

lado, en Costumbres de los Araucanos Gay (2018)[11], Calfuqueo actúa casi como un investigador, analizando comparativamente una litografía del naturalista francés Claudio Gay (1800-1873)[12] y algunas páginas del libro "Confesionario por preguntas y pláticas doctrinales en castellano y araucano: según el manuscrito inédito del misionero franciscano Fray Antonio Hernández Calzada (1843)". Las páginas destacadas presentan reflexiones y preguntas sobre las prácticas sexuales mapuches, evidenciando la interferencia de la moral religiosa de los misioneros sobre estas. En Cuerpos de Resistencia (2020)[13], el/la artista vuelve a abordar la relación entre la colonización y el exterminio de las identidades no heterosexuales presentes en los pueblos amerindios. La identificación mapuche con el territorio, relacionada con el extractivismo neoliberal, fue abordada en la instalación Ko ta mapungey ka (Agua también es territorio)[14] y en el video Kowkülen (Siendo líquido)[15]. Ambas obras, realizadas en 2020, resaltan la problemática de la transformación de recursos naturales en mercancías en Chile, a raíz de la constitución de 1980 y el Código de Aguas (1981). La articulación entre cuerpo, territorio e identidad Mapuche pone en debate la relación histórica del pueblo indígena con el territorio y el extractivismo hídrico. Del mismo modo, los vínculos con las aguas –lagos, mares y ríos que conforman el territorio mapuche– se articulan con los recorridos corporales de un sujeto no binario, en el que género y sexualidad cruzan identificaciones étnicas.

Resumidamente, podemos decir que las obras de Calfuqueo permiten tensionar los imaginarios de género construidos desde la modernidad europea y, también, la colonialidad del ver (Barriendos, 2019) que sustenta el imaginario colonial moderno. La producción del/a artista evoca imaginarios culturales transatlánticos (Barriendos, 2019) como depósito de patrones coloniales que transitan entre el discurso científico y el erótico para proponer visualidades interepistémicas

Siguiendo esta línea de reflexión, observaremos más detenidamente la instalación A imagen y semejanza (2018)[16]. De manera general, en este trabajo, Calfuqueo pone en relación y tensión tres imágenes que, por construirse a partir del dispositivo fotográfico y de una misma pose, nos ofrecen una visualidad aparentemente similar. En el entorno de la instalación nos encontramos ante representaciones que pueden ser situadas como un autorretrato (el artista), una evidencia científica (la mujer indígena) y un retrato (la mujer europea). Se tratan de

---

[11] [https://sebacalfuqueo.com/2019/02/10/costumbres-de-los-araucanos-gay-2018/]

[12] El botanista y naturalista Claudio Gay fue contratado por el gobierno chileno en 1830 para realizar una expedición científica en el país con el objetivo de documentar y estudiar la Historia Natural de Chile (Memoria Chilena, 2023).

[13] [https://sebacalfuqueo.com/2020/01/27/bodies-in-resistance-inche-ta-kangechi-2020/]

[14] [https://sebacalfuqueo.com/2020/04/13/ko-ta-mapungey-ka-el-agua-tambien-es-territorio-2020/]

[15] [https://sebacalfuqueo.com/2020/04/13/kowkulen-ser-liquido-2018/]

[16] [https://sebacalfuqueo.com/2019/02/10/a-imagen-y-semejanza-2018/]

tres fotografías que supuestamente fueron construidas desde distintas narrativas, en diferentes temporalidades y localizaciones.

A pesar de esta anacronía, las tres imágenes evocan una misma pose: un desnudo femenino, en el cual la modelo, de pie, oscila entre el velamiento y el desvelamiento de sus partes íntimas. Al mismo tiempo que cubre sus genitales con una de sus manos, deja al descubierto sus senos. Esta pose remite a las representaciones clásicas de la Venus griega, una tradición recuperada durante el Renacimiento (siglos XIV a XVI) y retomada por los pintores académicos y neoclásicos (del siglo XVIII a mediados del XIX), como se puede observar, respectivamente, en las pinturas "El nacimiento de Venus" (1485-1486)[17] de Sandro Botticelli y en "El nacimiento de Venus" (1879)[18] de William-Adolphe Bouguereau.

En este punto, es importante considerar que en el siglo XVI, la representación clásica del desnudo femenino experimenta una alteración. Con la "Venus de Urbino" (1538)[19] del pintor italiano Tiziano Vecellio, maestro de la Escuela Veneciana, se establece la tradición del desnudo reclinado[20]. En la representación de Tiziano, observamos a una joven mujer desnuda. El cuerpo femenino, aunque de una belleza idealizada, se nos presenta sin trascendencia. Una Venus terrenal, desprovista de cualquier elemento clásico o alegórico que la vincule con la diosa griega. En un escenario interior y doméstico, la Venus de Tiziano nos dirige su mirada tímida. Nos seduce con su belleza física, su sexualidad y sensualidad carnal. Este modelo, el de Tiziano, y no el cliché griego, es apropiado críticamente por gran parte de los pintores modernos y vanguardistas en el siglo XIX (Clark, 2004), como se puede observar en "La maja desnuda" (1800)[21] de Francisco de Goya, en "Olympia" (1863)[22] de Édouard Manet y en "Mujer con Loro" (1866)[23] de Gustave Courbet.

Teniendo en cuenta, por un lado, la presencia de esta otra forma de representación de la Venus, su recuperación y actualización, especialmente por parte de los artistas de vanguardia, aquellos que rompieron con un régimen de visualidad basado en la perspectiva lineal y la representación ilusionista para la construcción de la percepción. Y, por otro lado, considerando que fueron artistas de esta corriente quienes, al rechazar el horizonte estable, un paradigma que, como nos demostró Hito

[17] [https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus]

[18] [https://www.musee-orsay.fr/es/obras/naissance-de-venus-16649]

[19] [https://www.uffizi.it/en/artworks/venus-urbino-titian]

[20] La pose está basada en la “Vénus Adormecida” (c. 1507-1510) de Giorgione, que fue concluída, y en parte repintada, por Tiziano, entre 1511-1512, tras la muerte del artista. De esta, se diferencia principalmente por el hecho de la modelo, en Tiziano, encontrarse despierta y por la escena ambientada en un espacio íntimo.

[21] [https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-maja-desnuda/65953b93-323e-48fe-98cb-9d4b15852b18]

[22] [https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/olympia-712]

[23] [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/110000435]



Imagen 1: A imagen y semejanza (2018)
Fuente: SEBACALFUQUEO (2023)

Steyerl (2017: 222), "situó conceptos de sujeto y objeto, de tiempo y espacio, a lo largo de toda la modernidad", reposicionaron la pintura como una disciplina autónoma y materialista, no podemos considerar como fortuita la forma de representación privilegiada por Calfuqueo, la Venus de pie.

Al elegir la pose que remite a la tradición griega, la cual, como se mencionó, fue recuperada durante el Renacimiento y el Neoclasicismo, el/la artista hace un gesto de inscribir críticamente su obra en una cierta tradición pictórica. Por otra

parte, al privilegiar imágenes fotográficas, mezcla dos regímenes de visualidad y visibilidad, el fotográfico y el pictórico. Con estos dos procedimientos, Calfuqueo también acerca e inscribe dos disciplinas distintas en un mismo paradigma, el de la modernidad. Este paradigma tiene como matriz cultural al eurocentrismo y, como matriz institucional, al colonialismo (Maia, Farias, 2020).

Desde esta perspectiva, el trabajo puede ser situado como una crítica al paradigma modernidad/colonialidad y un intento radical de implicar tanto la pintura como la fotografía en la construcción, consolidación y mantenimiento de este sistema-mundo. Al artista parece interesarle problematizar la construcción y afirmación de la cisgeneridad femenina a partir de la negación ontológica del otro. Es decir, la construcción de género está implicada en un proceso amplio de negación, subalternización y deshumanización del no-europeo (Dussel, 1993), funcionando como dispositivo de afirmación y mantenimiento del poder colonial.

Para emprender esa crítica radical, el/la artista pone en relación tres géneros fotográficos: el autorretrato, el retrato y la documentación. Estos, a pesar de que presentan la imagen de una "mujer", establecen relaciones muy distintas entre sí y con el espectador. En el autorretrato nos confronta la mirada del/a artista, en la documentación antropológica nos encontramos con una mirada que, en correspondencia con la expresión corporal, se muestra entre acorralada e indefensa. En el retrato, la retratada dirige su mirada hacia afuera de la escena, ofreciendo su cuerpo al placer del espectador. Un cuerpo que confronta, un cuerpo sometido y un cuerpo idealizado por y para la mirada masculina.

A través de las relaciones entre estas tres visualidades fotográficas, Calfuqueo parece proponer tanto la reinterpretación de las nociones de cuerpo masculino y femenino, construidas por el discurso y la práctica médica, como las jerarquías raciales producidas a partir de los discursos antropológicos entre cuerpos europeos y no europeos, así como la implicación y relación del arte en la construcción de estas narrativas e imaginarios. La fotografía del/a artista, en pose análoga, reproduce la puesta en escena de las imágenes y el régimen visual: una tercera “mujer”, imagen y semejanza de las demás.

Si, como argumenta Giorgio Agamben, “todo autorretrato contém de algum modo um testemunho de si” (2021:109)[24], también es desde el autorretrato que el/la artista, a diferencia de las otras dos representaciones, da testimonio de su implicación en la transformación de la realidad y del proceso histórico que la instalación busca criticar. A través de tres procedimientos interdependientes, el/la artista inscribe el autorretrato, realizado mediante el dispositivo fotográfico, tanto en la tradición de la pintura francesa de mediados del siglo XVIII al XIX como en el arte contemporáneo.

---

[24] Al pensar en "Autorretrato diante do Gólgota" (1896) de Paul Gauguin.

Primero, la única representación a gran escala es el autorretrato de la artista. Como se sabe, la fotografía, hasta el siglo XX, ocupó un lugar ambivalente en el campo de la estética. En la París del siglo XIX, a pesar de que las lentes y el dispositivo fotográfico eran instrumentos fundamentales para el campo artístico desde el Renacimiento (Hockney, 2006), la creencia en la proclamada precisión técnica, la automatización, el carácter instrumental, indicial y documental del dispositivo fotográfico fundamentó un discurso crítico que relegaba y marginaba la fotografía en relación a la autonomía y subjetividad de la pintura. De modo que sólo en el siglo XX la fotografía, con sus especificidades, comenzó a ser legitimada en el campo de las artes visuales. Innegablemente, gran parte de este reconocimiento se debe a los esfuerzos de varios artistas visuales que no solo privilegiaron el dispositivo fotográfico en sus producciones, sino que también buscaron difuminar las fronteras entre la especificidad de una imagen fotográfica y de una imagen pictórica (Flores, 2005).

Considerando este contexto, las tesis de Michael Fried (2008) nos ayudan a comprender y situar la elección de Calfuqueo dentro del campo del arte contemporáneo. El crítico estadounidense, en "Why Photography Matters as Art as Never Before", argumenta que la predominancia de fotografías a gran escala, concebidas para la pared y destinadas a la exhibición en museos o galerías, desvincula el dispositivo fotográfico de los problemas planteados por la funcionalidad, portabilidad, reproducibilidad y circulación indiscriminada. Basándose en el estatus incuestionable de estas fotografías como arte en la contemporaneidad, Fried también argumenta que muchas de estas fotografías[25] se implican y actualizan, en mayor o menor medida, el problema de la teatralidad/anti-teatralidad presente en la pintura francesa del siglo XVIII (Fried, 1992). Esta tesis nos lleva a la segunda diferencia que el autorretrato establece en relación con las otras dos fotografías que componen la instalación: el autorretrato es la única representación que establece una experiencia de confrontación con los observadores.

En su libro "Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot" (1992), Fried, al pensar con el filósofo Denis Diderot, analiza la primacía de la absorción en la pintura francesa de mediados del siglo XVIII. Trabajando principalmente con las pinturas de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) y Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), el crítico identifica un procedimiento recurrente en estos artistas: la representación de una persona o grupo absortos en alguna actividad, ajenos a la realidad circundante. Según el crítico estadounidense, este procedimiento establece una relación paradójica entre la pintura y el observador: expresa un intento, a través de un procedimiento de anti-teatralidad, de neutralizar o

[25] El autor reflexiona a partir de las producciones de Bernd e Hilla Becher, Philip-Lorca DiCorcia, Thomas Demand, Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Struth, Hiroshi Sugimoto y Jeff Wall, de entre otros.

negar la presencia del observador. Para Fried, el ideal estético anti-teatral, articulado por primera vez por Diderot, expresaría la lucha de los artistas por, mediante la negación del observador y la negación de la contemplación, defender la autonomía de la obra de arte.

Para el crítico norte-americano, una cierta vertiente de la fotografía contemporánea actualiza los valores anti-teatrales y el concepto de absorción diderotiana a través del to-be-seennes (Fried, 2008). De acuerdo con Fried, el to-be-seennes expresaría la idea de que el artista, el espectador y el retratado tienen consciencia de sus presencias. Luego, el modelo tiene consciencia que está sendo fotografiado, el artista no niega que su fotografía es un simulacro y si dirige a un observador que también se percibe implicado en la concepción del trabajo. Desde las perspectivas y tesis defendidas por Fried, la utilización de estrategias y valores anti-teatrales en el autorretrato de Calfuqueo, apunta a la defensa de la autonomía del arte, ya que la instalación es comprendida como un lugar de agencia. De igual manera, parece apuntar para la necesidad de superación del régimen estético, fundamentado en la noción de espectador desinteresado y en el placer contemplativo (Kant, 2016), por un sistema de mútua implicación, tanto del artista como del observador, en la transformación de la realidad social e histórica contra los cuales el trabajo se levanta.

Como tercer elemento, el autorretrato es la única representación que presenta un cuerpo insubordinado que no se somete a la cisgeneridad, norma del poder colonial, patriarcal y capitalista. De este modo, Calfuqueo pone en juego el doble cuerpo salvaje (queer e indígena) y la dimensión visual de la colonialidad inscrita en este no-sujeto. El cuerpo de Calfuqueo desafía las esencializaciones de lo femenino e inserta nuevos códigos de representación/producción de lo femenino que a veces el propio feminismo no articula. Según Nelly Richard: “cuando el feminismo sólo habla el lenguaje tipificado de la representación de sexo y género, desatiende las fluctuaciones de una subjetividad múltiple que el travestismo lleva al extremo de sus locas (dislocadas) interpretaciones del deseo performativo (2021: 254). El cuerpo de Seba Calfuqueo es travesti en la medida que trasciende los límites de lo femenino/masculino; es un cuerpo que desea y hace performance de su deseo, entregándose a la mirada del espectador. Es, al mismo tiempo, denuncia y placer, que construye su propia representación de femenino (denunciando la relación esencialista con el sexo/órgano femenino) y reivindica a este cuerpo su posibilidad de deseo/deseabilidad en el gesto performativo.

Este aspecto dialoga con otro detalle interesante del trabajo, en especial del autorretrato del/a artista que es la representación de la naturaleza a partir de la presencia de plantas tropicales en el espacio fotográfico. Esta imagen de selva tropical en la foto resuena los símbolos de pureza/virginidad sexual de un imaginario que representa, como asociación, la esencialidad/pureza de los pueblos nativos. O,

en palabras del antropólogo Joaquin Barriendos: “el desnudarse epistemológico de la mirada protoetnográfica colonial encontraría su correspondencia retórica en la idealización del cuerpo desnudo y del buen salvaje del Nuevo Mundo” (Barriendos, 2019: 49).

En otra formulación, el cuerpo desnudo del “salvaje” es parte de la constitución gramatical de un imaginario que emplaza la alteridad territorialmente, mientras se define a sí mismo como universal e incorpóreo. Sea el “bueno” o el “mal” salvaje, la desnudez es la imagen de su distanciamiento ontológico con el sujeto y, por ende, con la humanidad que detenta este sujeto. Como ser desnudo, solo puede ser objeto, desprovisto de deseo, voluntad o cualquier otra característica que le acerque a una condición de “ser”. Esta matriz imaginária emplaza, de igual manera, al cuerpo femenino en un lugar de inferioridad jerárquica. La mujer como cuerpo, no puede tener razón, sólo expresa la condición de naturaleza que la distancia de la posibilidad de humanización que el hombre detenta.

A partir de esto, es interesante observar que, en los imaginarios de constitución de la identidad latinoamericana, la idea del salvaje y del cuerpo-naturaleza son reivindicados como el espacio de constitución identitaria en un “afuera” de la matriz epistemológica colonial. El salvaje sería este ser intocado por la dominación colonial desde el cual se podría rescatar nuestro origen perdido. Con relación a este aspecto, es importante recordar que el arte latinoamericano es marcado por la disputa y creación de imaginarios que dan forma al ser latinoamericano revolucionario, crítico y autóctono por un lado o, por otro al mestizo, moderno e internacionalizado (lo que provoca un constante debate y ansiedad entre pertenecer a uno u otro de estos imaginarios) (Amaral, 2006). La propia idea de "arte latinoamericano", por lo tanto, se ha convertido en un espacio de conflicto de imágenes latinoamericanas, construidas desde distintos puntos de vista, lugares geográficos e intereses políticos.

Sin embargo, es importante observar, según Nelly Richard, que “la defensa de una corporalidad primaria como depósito arcaico de un imaginario femenino del cuerpo-naturaleza, se hace fácilmente cómplice de la concepción metafísica del ser latinoamericano como pureza originaria que emana de un continente virgen” (2021: 278). En este sentido, las plantas y los cuerpos se inscriben en una misma categoría simbólica, la que representa lo puro y lo potencialmente violable por el ego conquiro (Maldonado-Torres, 2007), o sea, el deseo masculino dominador, además de reflejar la utopía del retorno a un estado inicial/esencial de pureza intocada, elaborada por parte del espectro político-ideológico de izquierda latino-americano. Según Richard (2021), es parte de la tradición del pensamiento cultural latinoamericano la constitución de una identidad regional/local a partir de un juego de oposiciones entre lo natural/artificial, racional/irracional, foráneo/auténtico, etc. Al elaborar esta imagen androgína del “buen salvaje”, Calfuqueo complica este juego de oposiciones e

identificaciones en la medida en que no devuelve a la naturaleza un cuerpo puro, sino uno compuesto que mezcla y expande códigos sexo-genéricos que lo tornan indescifrable para la mirada del espectador. En otras palabras, el/la artista realiza un movimiento "aquiviolítico" en la imagen-archivo (Barriendos, 2019) del buen salvaje, en el sentido que subvierte su matriz de representación simbólica.

Como imágen disparadora de imaginarios múltiples, tal como lo define Barriendos (2019), la imagen-archivo del indígena es constantemente renovada, hasta la actualidad, para siempre representar el afuera civilizacional, asociándolo a la maldad o a la bondad/ingenuidad absolutas. A partir de la producción del cuerpo indígena androgino, Calfuqueo "despurifica" al autóctono, el ser que no solo no es más puro, sino que tampoco ingenuo, ya que la mirada del/a artista nos confronta con su sexualidad deseante. La naturaleza pierde su poder de representar lo auténtico ya que este no se entrega más en su originalidad esencial a la mirada ilustrada. Al revés, el cuerpo se auto-produjo a partir de la mirada occidental, creándose a sí mismo como sujeto/objeto. Este cuerpo auto-producido, vuelve a incorporar el género, pero de una manera híbrida y rebelde, o sea, compuesta, subvirtiendo la matriz dicotómica que separa humano/naturaleza. Es a partir de este gesto que Calfuqueo contamina, una vez más, los imaginarios de género, a partir de la presentificación de un cuerpo no-binario. Con este gesto, el/la artista anula temporalmente la eficacia de género como tecnología social, o sea, como herramienta de estructuración de las formas y contenidos de lo masculino y femenino (Richards, 2021). Y lo hace a partir de una búsqueda genealógica de los procesos y discursos que materializan los imaginarios de género, siendo los principales la religión y la ciencia. Esta constitución de una epistemología científica – que da nombre y clasifica seres y especies – es el sustituto secularizado de la teología cristiana que identifica cuerpos santos y no-cuerpos demoníacos, los que detentan privilegios de los que son serviles/utilizables en la matriz colonial del poder.

La colonialidad del ver: imagen y epistemología

Según la definición de Barriendos, la noción de colonialidad del ver "consiste en una serie de superposiciones, derivaciones y recombinaciones heterárquicas, que en su discontinuidad, interconectan el siglo XV al siglo XXI." (Barriendos, 2019: 43). A partir de esta definición, podemos desvendar otra capa de sentidos de A imagen y semejanza: su dimensión multitemporal que se articula a partir de una crítica epistemológica.

El aparato de ampliación, colocado sobre una mesa, permite al espectador analizar en detalle, al inclinarse hacia la lupa, las fotografías pequeñas, en reprodución blanco y negro, que retratan las mujeres desnudas. El aparato de ampliación que soporta los registros evoca el carácter cientificista y fetichista del



Imagen 2: A imagen y semejanza (2018)
Fuente: SEBACALFUQUEO (2023)

cuerpo femenino. Activa a través de la escena una alteridad salvaje para resaltar (o reconocer) la existencia de un sujeto que está "fuera" de la episteme única (moderna y eurocéntrica). La manutención del régimen visual antropológico hace desaparecer a quien capta la imagen –que produce la narración– recalcando el "incuestionable principio de racialización epistémica" (Barriendos, 2019: 48).

En otras palabras, Calfuqueo agrega a la imagen-archivo del cuerpo femenino y del cuerpo indígena, la revelación de quienes lo observan. El gesto sencillo de presentificar la imagen de la mujer indígena en formato reducido, dispuesta de manera que solo puede ser vista a partir de un acto deliberado de acercamiento, devela la episteme de la mirada que la posiciona como este casi no-ser que es investigado con minucia por el ojo universal de la ciencia. Este que fue también el ojo universal de Dios, el cual igualmente le posicionó como inferior porque no era poseedor de alma. Las temporalidades se mezclan en la colonialidad del ver, matriz de poder que articula el ethos profundo del imaginario moderno/colonial, la estructuración del ego conquiro a partir de la negación de su alteridad.

En este punto es importante destacar cómo, a partir de la presentificación de estos tres cuerpos, mezclando temporalidades modernas/coloniales/clásicas, Calfuqueo elabora la continuidad de la matriz colonial no solo en el tiempo, sino también en el espacio. La disposición de los cuerpos, la distribución geográfica de las labores, las jerarquías de los seres, todas son parte de esta misma matriz basada en el ego conquiro, la que elaboró igualmente un complejo sistema de elaboración de conocimiento que la justifica y valida.

El gesto de presentarse a sí mismo/misma en este tableaux vivant, propone una gnoseología de lo indígena. Este término es utilizado por Mignolo (2019) para referirse al conocimiento, distinguiéndose de la epistemología. Lo hace a partir del

planteamiento de Mudimbe, pensador africano que plantea la noción de gnosis para nombrar la praxis del pensamiento en África, distanciandose de la filosofía occidental. A partir de esto, Mignolo propone un proyecto de desnaturalización de la epistemología (lo que nombra como reconstitución epistémica), relacionando esta con el conocimiento científico y evocando la gnoseología como práctica del pensamiento total.

La producción práctica de sí y la disposición de su cuerpo junto a lo de otras dos mujeres constituye, finalmente, una elaboración gnoseológica de la epistemología occidental (que en sí es una praxis decolonial). El desafío propuesto por Calfuqueo no se da en un afuera de la epistemología, a partir del deseo de volver a la naturaleza como lugar original puro e intocable por la colonialidad, sino enfrentando sus propios códigos de elaboración para tornarla otra cosa. Es a partir de la constitución de una visualidad plagada de signos del imaginario moderno/colonial, inscrita en el marco de la colonialidad del ver que Calfuqueo revela este otro ver subyacente, las imágenes de los cuerpos que nos miran de vuelta y desafían los lugares donde están emplazados.

Esta gnoseología elaborada por Calfuqueo dilucida que otras formas de ver son también formas “otras” de vivir. En A imagen y semejanza, el imaginario moderno/colonial se ve enfrentado tanto a sí mismo, como en un espejo, como a otras matrices imaginarias que se rehúsa a mirar. El cuerpo compuesto de Calfuqueo presenta otras maneras de existir basadas en otras imaginaciones como la de "buen vivir" (Quintero, 2014) que fueron borradas por la episteme occidental. Esta matriz imaginaria “otra” piensa de formas alternativas de gobernanza y de construcción política que en el período actual se hacen relevantes frente a la destrucción global del medio ambiente, la ruptura social y la violencia de género y racial producida por el sistema-mundo capitalista.

Junto al "buen vivir", se evoca la diversidad como símbolo de un imaginario indígena regional “otro”, basado en la convivencia con diferentes cuerpos, saberes y seres. Estas imágenes son, en la actualidad, constantemente evocadas tanto en artículos científicos como en proyectos político-educativos de universidades populares y multiétnicas, así como en proyectos culturales y artísticos que enfatizan la multiplicidad del cuerpo y la identidad, denunciando las estructuras neoliberales y patriarcales de las sociedades nacionales, evocando nuevas formas de organización social y acción comunitaria. Estas nuevas acciones, influenciadas por el giro decolonial y queer/cuir, proponen utopías y representan nuevas formas de vivir y existir que confrontan el imaginario occidental del sistema-mundo capitalista.

Finalmente, proponemos que el trabajo de Calfuqueo permite acceder a la aparición de nuevos/otros imaginarios que superan la hegemonía y la linealidad teleológica de los imaginarios "modernos" y "liberales". Estos imaginarios se expresan a través de la creación imágenes de lo humano, del cuerpo y de la "política"

(ecopolítica, simbiosis, inter-agencias), articuladas con imaginarios regionales y ancestrales (mapuches), enfrentando las imágenes distópicas o respuestas xenófobas ante el colapso actual de la modernidad.

Consideraciones finales

Según Barriendos, la idea del arte latinoamericano es

> la suma de los discursos que permiten que el arte latinoamericano sea estudiado, coleccionado, exhibido y, sobre todo, articulado como un dispositivo a través del cual la heterogeneidad y la diferencia geocultural de América Latina se vinculan y desvinculan de la geopolítica global del conocimiento". (2013: 34)

En el contexto de esta investigación, buscamos analizar cómo las ideas del arte latinoamericano, tal como las define Barriendos, han ido transformándose a partir del surgimiento de lo que estamos llamando nuevos imaginarios disidentes (globales/regionales) que influyen en identificaciones compuestas.

La producción de Calfuqueo pone en evidencia las concepciones de identificaciones compuestas –que articulan cuerpo, género, territorio y temporalidades–, tensionando la lógica universalizante de la episteme moderna/colonial. A partir del lugar geoestético que asumió a finales de los años 1990, el arte producido desde latinoamérica articula los imaginarios regionales con los debates globales que informan nuevas imaginaciones queer, posthumanas, ecológicas, inter-agenciales, etc., situándose nuevamente en identificaciones que asocian la condición subalterna, elaborada desde la perspectiva de la decolonialidad, con reflexiones derivadas de la emergencia del paradigma del Antropoceno.

Si el imaginario moderno/capitalista/colonial/liberal es incapaz de imaginar futuros posibles es porque se inscribe en marcos delimitadores del ser, del cuerpo y de la existencia misma donde no hay espacio para pensar sino en la catástrofe total y la distopía. La creación de imaginarios a partir de nuevos/otros/múltiples marcos –activados por el trabajo de Calfuqueo– resignifica las nociones de "ser indígena" y "ser subalterno" para incluir otras posibilidades de existir, como el “ser queer”, ampliando las fronteras que delimitan la identidad marginal y la imaginación de modos de existencia. Producciones como la de Calfuqueo enfatizan las formas de vida que sobreviven en los márgenes de la modernidad y que son ahora vistas como la salida, la luz al final del túnel o el salvavidas ante la catástrofe provocada por los modernos. En este contexto, la noción misma de subalternidad parece ser resignificada para enfatizar el poder constitutivo de mundos de ésta, pudiendo afectar, en el camino, las formas de identificación particulares y colectivas de estos pueblos/lugares, tornando posible imaginar un existir más allá del fin del mundo.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2021). *Studiolo.* Editora Yiné.
Amaral, A. (2006). *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios* (1980-2005). Editora 34.
Baeza, M. A. (2011). Elementos básicos de una teoría fenomenológica de los imaginarios sociales. En J. R. Coca, J. A. Matas, F. Randazzo & J. L. Pintos (Eds.), *Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales* (pp. 31-42). Asociación Cultural TREMN.
Barriendos, J. (2019). A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Epistemologias do Sul*, 3(1), pp. 38-56.
Barriendos, J. (2013). La idea del arte latinoamericano: estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona, España.
Bengoa, J. (2011). Los Mapuches: historia, cultura y conflicto. *Cahiers des Amériques Latines*, 68, 89-107.
Brubaker, R., & Cooper, F. (2001). Más allá de "identidad". *Revista Apuntes de Investigación del CECYP,* 7, pp. 30-67.
Castro-Gómez, S., & Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.* Siglo del Hombre Editores.
Chakrabarty, D. (2009). The climate of history. *Critical Inquiry,* 35(2), pp. 197-222.
Clark, T. J. (2004). *A pintura da vida moderna. Paris na arte de Manet e de seus seguidores.* Companhia das Letras.
Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia.* Ediciones UNAULA.
Danowski, D., & Viveiros de Castro, E. (2014). *Há mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins.*Instituto Socioambiental.
Dussel, E. (1993). *1492: o encobrimento do outro. A origem do mito da Modernidade: Conferências de Frankfurt.* Editora Vozes.
Flores, L. (2005). *Fotografia y Pintura: ¿dos Medios Diferentes?*. Editorial Gustavo Gili.
Fried, M. (2008). *Why photography matters as art as never before*. Yale University Press.
Fried, M. (1992). *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot.* University of Chicago Press.
Hockney, D. (2006). *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters.* Thames and Hudson.
Kant, I. (2016). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Editora Vozes.
Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta: una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas* (A. Dilon, Trad.). Siglo Veintiuno

Editores.
Latour, B. (2019). *Donde Aterrizar: cómo orientarse en política.* Taurus.
Latour, B. (2015). *Face à Gaia: huit conférences sur le nouveau régime climatique.* La Découverte.
Maia, F. J. F., & Farias, M. H. V. de. (2020). Colonialidade do poder: a formação do eurocentrismo como padrão de poder mundial por meio da colonização da América. *Interações*, 21(3), pp. 577-596.
Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.* Siglo del Hombre Editores, pp. 127-167.
Memoria Chilena. (2023). *Pionero de la ciencia en Chile Claudio Gay Mouret (1800-1873)*. https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-571.html
Mignolo, W. D. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), pp. 14-32.
Quintero, P., et al. (2014). *Crisis civilizatoria, desarrollo y buen vivir.* Ediciones del Signo.
Richard, N. (2021). *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020*. CLACSO.
Stengers, I. (2014). La propuesta cosmopolítica. *Revista Pléyade*, 14, pp. 17-41.
Stengers, I. (2015). *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism.* Open Humanities Press.
Steyerl, H. (2017). Em queda livre: um thought experiment sobre perspectiva vertical. *Arte & Ensaios*, 33, pp. 220-231.

Del blanco al negro: exploración fotográfica y escritural en Antártida negra de Adriana Lestido

pilarmariacimadevilla@gmail.com
caromaranguello@yahoo.com.ar

Pilar Cimadevilla

Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco-CONICET (Argentina)

Carolina Maranguello

Universidad Nacional de La Plata- CONICET (Argentina)

Resumen

El objetivo de este trabajo consistió en poner en diálogo los dos libros que surgieron del recorrido de la fotógrafa argentina Adriana Lestido: *Antártida negra* (2017), y *Antártida negra. Los diarios* (2017). A partir de un abordaje intermedial y comparativo se analizaron las representaciones del viaje a la Patagonia y los cruces entre palabra, imagen y fotografía que se producen tanto *entre* sus libros como al interior del diario, para observar así la manera en que Lestido elabora las distancias, los hiatos, los diálogos e intervalos entre ambas producciones.

***Palabras clave**: Adriana Lestido, Antártida, fotografía, diarios, naturaleza.*

From white to black: photographic and scriptural exploration in Antártida negra by Adriana Lestido

Abstract

The objective of this work was to relate the two books that emerged from the journey of the Argentine photographer Adriana Lestido: *Antártida negra* (2017), and *Antártida negra. Los diarios* (2017). From an intermedial and comparative approach, we will analyze the representations of the trip to Patagonia and the intersections between word, image and photography that occur both between her books and inside the diary, in order to observe the way in which Lestido elaborates the distances, hiatuses, dialogues and intervals between both productions.

Keywords: *Adriana Lestido, Antártida, photography, diaries, nature*

Introducción

Adriana Lestido (1955) nació en Mataderos, Buenos Aires, y comenzó a tomar fotografías con una vieja cámara de su padre. “Fue fotógrafa de plaza, quiso ser enfermera (no médica sino enfermera), militó y perdió a su pareja Willy Moralli, secuestrado y desaparecido en 1978. Su primera foto famosa es de 1982” (Forn, 2017: 9): una madre sostiene en brazos a su hija, ambas cubren sus cabezas con pañuelos blancos y muestran los puños en alto para reclamar la aparición con vida de los recientes desaparecidos en la última dictadura militar argentina (1976-1983). Luego de haber estudiado en la Escuela de Arte y Técnicas Audiovisuales de Avellaneda, Lestido inicia su carrera fotográfica como reportera para el diario *La voz* en un contexto de lucha colectiva y personal. Pero rápidamente, a las tomas aisladas propias de la labor periodística, se le suma la búsqueda por profundizar en temas conectados con el contexto político-social del momento y así da inicio a su primer ensayo sobre el encierro en un hospital infanto-juvenil.

A inicios de los años noventa, y gracias a la continuidad de su trabajo personal, obtuvo la beca de la Hasselblad Foundation, con la que desarrolló un proyecto en la cárcel de mujeres de La Plata para mostrar la vida de las presidiarias y sus hijos/as. En poco tiempo, su desempeño como reportera y fotógrafa documental la convirtió en 1995 en la primera fotógrafa argentina en recibir la Beca Guggenheim.

Ahora bien, si en sus primeros trabajos hay una preponderancia de escenarios interiores –el hospital, la cárcel, el espacio doméstico– y el paisaje aparece como el

lugar en el que se inscriben las retratadas o como metáfora de sus estados internos, a partir de su ensayo "El amor", la naturaleza comienza a ocupar un lugar privilegiado en su narrativa. Así en esta serie y en las siguientes ("Villa Gesell", "México", "Hierve el agua"), encontramos fotografías que dialogan con el modo de ver que figurará en *Antártida negra*: playas desoladas y barridas por el viento, cráteres, horizontes difusos por la bruma, animales en movimiento, los estados del agua.

Con la intención de fotografiar el blanco de los últimos hielos, Lestido se presenta y gana en 2011 el concurso del Instituto Antártico y Cancillería Argentina para realizar una residencia artística en la Antártida. La estancia se lleva adelante en 2012, pero una serie de acontecimientos inesperados obligaron al grupo a cambiar de destino: en vez de desembarcar en Bahía Esperanza, tuvieron que hacerlo en Isla Decepción, zona volcánica en la que el paisaje se vuelve negro.

El objetivo de este artículo consiste en poner en diálogo los dos libros que surgieron del recorrido de Lestido: *Antártida negra* (2017), que incluye una selección de fotografías blanco y negro tomadas por la autora, y *Antártida negra. Los diarios* (2017), una edición del registro escriturario de su viaje. En primer lugar, abordaremos los cruces entre palabra, imagen y fotografía que se producen tanto *entre* sus libros como al interior del diario para pensar la forma en que Lestido incorpora ciertas representaciones usuales del viaje a la Patagonia a partir de un desplazamiento inédito: la residencia artística, que ya no perseguirá fines científicos, políticos o turísticos, aunque en su relato visual y escriturario estos reaparezcan problematizados de manera lateral. En segundo lugar y considerando por un lado las reflexiones que la autora comparte en su diario sobre las dificultades que experimentó durante su viaje (el extravío de algunas imágenes, las expectativas y desilusiones con respecto al paisaje) y por el otro, la cuidada edición del libro fotográfico despojado de palabras, nos interesará pensar las distancias, los hiatos, los diálogos e intervalos entre ambas producciones. ¿Qué viaje construyen el relato fotográfico y cuál la escritura del diario? ¿Cómo se entrelazan naturaleza, paisaje e intimidad? ¿Qué dispositivo narrativo y visual se elabora *entre* ambas publicaciones? ¿Cómo pueden leerse la proliferación textual y el montaje de fragmentos del diario desde la casi ausencia de palabras del libro de fotos *Antártida negra*? ¿Qué operaciones de écfrasis y traducción intermedial pone a prueba la lengua del diario para *dar a ver* las imágenes perdidas?

"Será un cuaderno de trabajo. Un diario"

*"*Antártida negra. Los diarios*"* relata la experiencia de viaje de Adriana Lestido (2017) a la Antártida, desde noviembre de 2011, momento en el que se entera que ha quedado seleccionada para formar parte de la residencia artística, hasta marzo de 2012, cuando ya está de regreso en su casa de Mar de Las Pampas. Como "diario" y "cuaderno de trabajo", su escritura podría pensarse en la intersección de géneros

afines y a la vez, diversos: el diario íntimo, el diario de artista y el diario de viaje al "fin del mundo". Esta última inscripción permite pensar de qué modos su escritura evoca y reelabora con sutileza algunos de los tópicos de la tradición de los viajes de exploración, aventura y conquista de paisajes inhóspitos (la desolación, el silencio, la posibilidad del naufragio, las condiciones climáticas extremas, la falta de atributos diferenciadores del paisaje, y la consecuente pérdida o disolución de las referencias identitarias, entre los principales *leitmotivs*).

Lestido registra en el comienzo de su cuaderno las expectativas previas al viaje, la preparación del equipo de trabajo, las primeras impresiones sobre el grupo de artistas jóvenes con quienes compartiría la estadía y las continuas postergaciones y cambio de planes que demoran la partida. Por razones meteorológicas adversas y otros motivos del azar, el viaje se retrasa varias veces y el grupo, que supuestamente iba a viajar en el Hércules de la Fuerza Aérea, termina haciéndolo en el buque Canal Beagle, un barco común que no estaba preparado para atravesar los hielos. En medio de una tormenta arriban finalmente a Isla Decepción y descubren que deberán compartir las tareas de limpieza y cocina con los militares que viven en la base, sujetos a salir siempre acompañados por ellos para recorrer las zonas permitidas de la isla volcánica. La fotógrafa lleva consigo el diario que comenzó a escribir días antes, uno de los libretones que les había comprado a los presos de José León Suárez, el penal de máxima seguridad en el que estaba haciendo fotos: una singularidad material que por un lado se vincula con sus ensayos fotográficos previos, y que adquirirá resonancias simbólicas a medida que la habitación en la base se vuelva cada vez más una "celda tumbera" y la vida en la Antártida se revele, a la vez, como una experiencia carcelaria y de máxima liberación.

Entre las rutinas del día, las caminatas por la playa, los paseos a las fumarolas y a la pingüinera, Lestido registra lo cotidiano junto a sus compañeros, las conversaciones con los militares y las cada vez más escasas noticias del mundo exterior, pero además de ese movimiento expansivo, el diario exhibe su propio repliegue: la artista anota su insistente búsqueda por encontrar momentos de soledad, evoca su pasado, la muerte de sus padres y de su compañero Willy, y también los deseos y proyectos para el futuro, y sobre todo abre en la escritura una interrogación permanente sobre su presente y sobre su intimidad, que exenta de la dialéctica entre lo privado y lo público inclina siempre al sujeto fuera de sí, impidiéndole la apropiación certera y estable de su identidad y ofreciéndole "una reserva de indeterminación" (Giordano, 2006: 206).

Como ella misma lo indica, el diario es también un "cuaderno de trabajo" que acompaña su labor como fotógrafa y, en cuanto tal, registra la preparación de las cámaras y los rollos, el deseo de hacer fotos blanco y negro, la paulatina emergencia del color, y las innumerables ocasiones en las que se dispone a fotografiar el paisaje. El diario se convierte por momentos en un laboratorio de la obra (Badiu, 2002:9),

afianzando una relación entre escritura e imagen que culminará en el deseo final: "Hace un rato pensaba que me gustaría ser escritora para no necesitar mi cámara. Sin embargo, cuidé mis instrumentos con devoción" (Lestido, 2017: 118). Podríamos extender, en este sentido, las reflexiones de Alberto Giordano a propósito de los "diarios de escritor", como aquellos que, sin renunciar al registro de lo íntimo, exponen el encuentro de notación y vida desde una perspectiva literaria y desde esa perspectiva se interrogan por el valor y la eficacia del hábito (¿disciplina, pasión, manía?) de anotar algo en cada jornada" (2011: 94). Lestido se detiene precisamente en ese cruce entre vida, notación escritural y fotografía como pregunta que, lejos de confirmarla como una artista consagrada, exhibe los "puntos de desconocimiento" que la acucian y la descentran: "¿Esto es limpieza? Me llené de imágenes. Para limpiar, mejor los retiros. Si vuelvo a la Antártida tiene que ser en otras condiciones" (2017: 87).

El diario de Lestido reconoce además las figuras tutelares que la acompañan: Sergio Larraín, el fotógrafo chileno recientemente fallecido, y Werner Herzog, presente desde el comienzo, y mencionado en reiteradas ocasiones a lo largo del diario:

> Pensaba también que Herzog estuvo presente en el inicio de mi relación con la imagen: el corto que pasó Hermida en el Avellaneda cuando empecé a estudiar cine, en el 79. ¡Fue tan fuerte lo que sentí! […] Pensar que fue en ese momento que él empezaba la odisea de *Fitzcarraldo*, casi coincidiendo con mis primeros años de aprendizaje, con el principio de una nueva y fundamental etapa en mi vida (Lestido, 2017: 107).

Efectivamente, si una de las funciones "no literarias" (Badiu, 2002) de la escritura diarística apunta a resguardar la memoria y a ensayar una narración sobre el desarrollo socio-profesional de quien escribe, "Antártida negra. Los diarios*"* permite reconstruir la formación artística de Lestido, así como apuntar relaciones de colaboración artística, hallazgos y correspondencias:

> Ayer terminé el libro de Herzog. A la tarde vi una de sus pelis, *Rescate al amanecer* […]. Muy en frecuencia con este mundo marino. Y a la noche fue el colmo: puse para ver una de las pelis que me regaló Oliver, *Mr. Lonely*, ¡y uno de los actores era Herzog! […] ¡Qué manera de estar presente […]! […] Su peli sobre la Antártida […] y *Conquista de lo inútil*, el libro que me regaló Sebas, acompañando esta locura (Lestido, 2017: 106-107).

La presencia de Herzog se vuelve significativa no sólo porque está implicada en el origen de su relación con la imagen, sino también por la afinidad que ambos artistas presentan en su modo de entender las relaciones con la naturaleza, la temporalidad de las imágenes y los vínculos que ambos trazan entre una tarea artística realizada en un territorio de condiciones extremas –la Antártida y la selva venezolana, escenario de Fitzcarraldo– y la escritura de un diario[1].

Por otro lado, la temporalidad desbordante de la escritura de Lestido indaga más de una vez el "verdadero inicio" del viaje a la Antártida:

> Pensaba que todo esto empezó cuando, a mediados de 2010, vino a verme para hacer taller Cecilia R, y me contó que periódicamente se embarcaba. […] Aunque en realidad fue antes, en Madrid, viendo la retrospectiva de Barceló. Ahí aluciné en una sala con unas pinturas blancas que había hecho en el Sahara (Lestido, 2017, 94).[2]

Entre los viajes de exploración a la Patagonia y a la Antártida pueden encontrarse algunas constantes que señalan al territorio como "límite absoluto de la razón y de lo humano, [vía de acceso a lo primario, lo desnudo, lo transparente] donde el sujeto civilizado podía reinventarse a sí mismo" (Nouzeilles, 2010: 91-93). Estas gramáticas de la aventura se sostienen sobre dos variantes de lo masculino, la

---

[1] Entrevistado por Hervé Aubron y Emmanuel Burdeau, Werner Herzog advierte en *Manual de supervivencia* sobre la importancia de *Conquista de lo inútil*, que solo en el origen y por su estructura formal podría pensarse como un diario de filmación de *Fitzcarraldo*, y que considera, en cambio, como "un texto literario": "solo una pequeñísima parte de lo que está escrito en él se extrajo de acontecimientos efectivamente ocurridos durante el rodaje […]. Ante todo describo acontecimientos interiores. Lo repito, es el sueño de un hombre que tiene fiebre. […] Como si mientras filmaba *Fitzcarraldo*, hubiese escrito poesía sobre lo que significaba vivir en la selva" (Herzog, 2013: 60). Un poco antes, Herzog había definido su visión sobre la naturaleza, que rechazaba la versión sentimental y antropomórfica desarrollada por culturas altamente tecnificadas como la francesa, la alemana o la norteamericana (50); y había reflexionado además sobre el "*timing*" de sus documentales, cuya insistente y paciente filmación de los acontecimientos naturales y culturales estaba pensado "para la memoria de la raza humana" (34). El mismo diario de Lestido, al inscribir la obra de Herzog como poética central durante los años de formación de la fotógrafa y como referencia compartida entre sus amigos (que le regalan sus libros y películas), elabora progresivamente una idea de afinidad entre ambos proyectos artísticos, en particular en el modo de concebir la relación entre territorio, naturaleza y temporalidad: "Hace un rato vi *Lecciones de oscuridad*. A full con Herzog. Muy bella. Siento algo familiar con sus imágenes" (Lestido, 2017: 96). Asimismo, la densidad onírica y literaria de la escritura diarística de Herzog dialoga con la experiencia escritural de la propia Lestido, que se vuelve posible por, y a la vez desborda, el género del diario.

[2] En 1987 Miquel Barceló atravesó el desierto del Sahara para instalarse temporalmente en Mali y produjo una serie de *pinturas blancas* en las que predomina el blanco cegador de la luz del desierto. Si bien el referente de la imagen puede localizarse geográficamente, la austeridad formal y cromática produce un efecto ahistórico y subraya la ausencia de presencia humana. En sus obras, el pintor suele utilizar materiales que extrae directamente del paisaje: pigmentos naturales y sedimentos fluviales que se convierten en bajorrelieves texturizados. Esa sensación de vacío y el trabajo con las materias más elementales del territorio permitirían vincular su trabajo a la búsqueda de Lestido en la Antártida y comprender el impacto de las pinturas en su búsqueda del blanco.

hombría, como supremacía racial de la razón y el progreso, y la virilidad, ligada a la fuerza física y a lo primitivo, vinculadas además a los dos momentos de la experiencia sublime, en tanto experiencia que conmueve y aterra al mismo tiempo[3]: el "estadio negativo" asociado con la incomunicabilidad del retorno a lo primitivo, y el afirmativo, en el que el sujeto cognoscente recuperaba el control y la posibilidad de comunicar su hallazgo, para lo cual los dispositivos ópticos de medición y registro fueron fundamentales porque aseguraban un conocimiento fidedigno de lo desconocido y su traducción en términos de legibilidad y dominio.

Lestido reelabora en su diario algunas de estas coordenadas y reescribe la narrativa masculina de la aventura y la conquista a partir de las dificultades y potencias de su propio cuerpo, porque insiste en la satisfacción que produce "ir más allá", poder ascender difíciles cumbres e incluso fantasear con la "zona prohibida" protegida por intereses científicos y medioambientales, que sin embargo despierta en el grupo fascinación por su afinidad con el paisaje lunar: "Estoy un poco vieja pero da igual. El cuerpo funciona y puedo hacer cosas que de joven no hacía" (Lestido, 2017: 71). Resulta significativo, en este sentido, que Lestido incorpore en las entradas del diario los temores y resistencias que va venciendo a medida que transcurre su residencia en la Antártida, y las promesas de próximas aventuras, pero que sustraiga la imagen del cuerpo en el libro de fotografías, presente, por supuesto, en el punto de vista de las tomas, pero ausente en tanto retrato. Ese intervalo entre escritura e imagen adquiere relevancia, además, si pensamos en el subrayado de la corporalidad masculina de los viajes de exploración y conquista de la Patagonia que rubricaban con retratos individuales y grupales de los miembros de la expedición el avance y el dominio sobre la naturaleza y las comunidades indígenas[4].

[3] Según distingue Kant en su clásico libro *Lo bello y lo sublime*: "La emoción es en ambos [el sentimiento de lo sublime y de lo bello] agradable, pero de muy diferente modo. La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton, producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura del cinturón de Venus en Homero, proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella impresión ocurra en nosotros con fuerza apropiada, debemos tener un sentimiento de lo sublime; para disfrutar bien la segunda, es preciso el sentimiento de lo bello. Altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado, son sublimes; platabandas de flores, setos bajos y árboles recortados en figuras, son bellos. La noche es sublime, el día es bello. [...] Lo sublime, conmueve; lo bello, encanta (1919: 8-9). Por otro lado, entre las diferentes versiones que fue adquiriendo el "paisaje nacional" en su configuración, Silvestri advirtió el privilegio del gusto por lo sublime: "tanto las variantes del pintoresco, como de lo bello armonioso, no concordaban con el destino que la nación proyectaba para sí; no eran capaces de aunar voluntades de la misma manera que la representación sublime" (2011: 242). Además, entre los diversos imaginarios que presenta el tópico de lo sublime, el más utilizado es el del sublime extensivo y sereno (que encontramos por ejemplo en las planicies patagónicas), y no tanto la de la *terribilitá* apasionada.

[4] Penhos analiza las fotografías del *Álbum de Encina, Moreno y Cía. (1883*), una expedición de relevamiento topográfico llevada adelante en 1882 por los ingenieros Carlos Encina y Evaristo Moreno que partieron, por encargo de Julio A. Roca, al territorio limitado por los ríos Neuquén y Limay y los Andes, como tarea complementaria de la campaña militar del General Villegas que significó la derrota definitiva de los últimos grupos indígenas después de la ofensiva de Julio A. Roca iniciada en 1879.

Por otro lado, en los diarios de expedición algunos viajeros reconocían las apariencias visuales dudosas que producían durante la navegación fenómenos climáticos y atmosféricos como la niebla, la calima o el sol de frente, pero intentaban conjurar esa percepción a partir de una detallada demarcación geográfica y de la confianza depositada en los instrumentos de medición y observación (Penhos 2005: 234). A diferencia de esta tradición, que buscaba garantizar la despersonalización de la observación a partir de la distancia que suponía esa visualidad mediada por el instrumental técnico (Penhos 2005: 235), Lestido subraya la potencia estética de esos mismos fenómenos atmosféricos: "Ayer una bruma impresionante, bellísima. Le hice muchas fotos al barco, persiguiendo una imagen de un barco fantasma que no sé si logré" (Lestido, 2017: 59). Si visualidad y poder conformaban una relación ineludible en las gramáticas del viaje imperial, el diario destaca además el sutil entramado conformado entre la mirada, la cámara y la naturaleza, en una imbricación que borra los límites tanto del cuerpo como del dispositivo fotográfico: "En un momento, mientras fotografiaba, me pasó cerquísima un skúa enorme (pájaro muy común en la Antártida […]) tuve la sensación de que entraba en la cámara, ¡y en mi cabeza!" (Lestido, 2017: 63). El carácter poroso del cuerpo-cámara cierra la escritura del diario: "cuidar todo el tiempo que no se empañaran los lentes. Quitarles las gotas de lluvia. Como si fueran mis ojos" (2017: 118).

La fragilidad de las imágenes y del equipo técnico desestabiliza la economía acumulativa de los viajes de exploración y más allá de la cantidad de imágenes que efectivamente hace Lestido, la escritura registra también su pérdida: "se me escapó una imagen mágica: los brillitos de la luna en el agua. Fui a buscar el trípode, pero cuando llegué ya se habían ido. Igual hice algunas imágenes, con nostalgia de la que perdí" (77). Didi-Huberman lo explica de la siguiente manera: "viendo algo tenemos en general la impresión de ganar algo. Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable –es decir, condenada a una cuestión de ser– cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: cuando ver es perder" (2021: 17). El trabajo del síntoma, cuando lo que vemos está sostenido y remitido a una obra de pérdida atraviesa efectivamente el diario y se condensa en una pregunta central: "La muerte. ¿Vine a ver la muerte?" (73).

A medida que escribe, la Antártida se revela como "bisagra" y ocasión para exorcizar el pasado (2017: 70), y como posibilidad de "conectar con la naturaleza y

Entre las diferentes imágenes, Penhos se detiene en algunas en que "los ingenieros y sus colaboradores posan distendidamente, mirando a la cámara, como si se hallaran en el parque de una quinta" y advierte que la relación figura humana-entorno natural expresada allí responde a diversas funciones y sobre todo pretende demostrar el dominio sobre la geografía patagónica: "El resultado es compatible con el tropo del "gardening", palabra utilizada por Cosgrove [que designa] no el diseño y realización de jardines sino la domesticación imaginaria o efectiva de una espacialidad, por medio de la disrupción de sus límites espaciales, etnográficos y conceptuales previos, y en particular de la determinación de nuevos límites entre lo "salvaje" y lo "cultivado", es decir entre lo que queda fuera y dentro del ámbito de la "cultura" (Penhos, 2016: 71).

aprender de ella" (2017: 84). La radical austeridad del paisaje que experimenta se ve a su vez acompañada de los imaginarios visuales y narrativos de otros viajes al mismo territorio: durante su estadía, Lestido mira los documentales de Ernest Shackleton sobre su expedición al Polo Sur en el *Endurance* y evoca el de Werner Herzog en la Antártida, *Encuentros en el fin del mundo* (2007)[5]. De ellos rescata sobre todo la familiaridad y la emoción que le produce verlos y "la fuerza y la nobleza del espíritu humano. La obstinación de Shackleton por mantener unidos a sus hombres. La lucha por sobrevivir en el lugar más inhóspito del planeta, y quizá también el más bello" (Lestido, 2017: 96).

El estilo diarístico, advierte Badiu, está hecho de repeticiones que se convierten en *leit motivs* personales. En el caso de Lestido, la Antártida como pasaje, bisagra, detención y extravío momentáneo permite pensar en la cualidad de "umbral" que tienen las imágenes que captura su mirada:

> La imagen –dice Didi-Huberman– no sólo […] está estructurada como un umbral sino además como una cripta abierta […] que hace coincidir un duelo y un deseo. Es decir, una fantasmática […] del tiempo: un tiempo para mirar alejarse las cosas hasta perderlas de vista […], un tiempo para sentirse perder el tiempo; un tiempo, en definitiva, para perderse uno mismo (Didi-Huberman, 2021: 175).

El diario registra paradojalmente esa triple condición de la imagen como umbral y extravío, y apuesta al porvenir el encuentro del sentido –incalculable– de su tarea fotográfica en la Antártida.

"Dejar que el espíritu hable, sea. Dibujar con luz"

"Antártida negra", el libro de fotografías, está compuesto de alrededor de cincuenta imágenes blanco y negro, capturadas de modo analógico. Las tomas, realizadas con una cámara de 35mm, están separadas en la mayoría de los casos utilizando el blanco de la página. Así, el ojo del espectador descansa a medida que recorre el libro. Tal como el mismo título lo indica, en las fotos encontramos una preponderancia del negro y los grises altos. La tierra, las piedras, el agua, los animales, las fumarolas, muestran una gradación de tonos oscuros que discuten con esas imágenes de

[5] A propósito de *Encuentros en el fin del mundo*, su documental sobre la Antártida, Herzog advierte: "El filme tiene una propuesta clara: no somos un elemento estable en este planeta. […] Somos más vulnerables que las esponjas […]. Y sin duda más vulnerables que algunas clases de reptiles. Pudiera ser que ellos tengan mayores posibilidades que nosotros de perdurar. Están allí desde hace más tiempo que nosotros, los seres humanos, y es casi seguro que nos sobrevivirán" (36). El desvío de la mirada antropocéntrica que solía caracterizar los documentales sobre los últimos espacios "conquistados" por la civilización y la interrogación abierta hacia los elementos de la naturaleza y las especies dialoga, por supuesto, tanto con las imágenes y las reflexiones de Lestido en *Antártida negra*, como sobre su posterior filme *Errante. La conquista del hogar* (2023).

claridad cegadora con las que se suele asociar al paisaje antártico. En las fotos de Lestido, el blanco aparece, en cambio, como nota o destello que nos permite distinguir los matices del negro.

A diferencia de lo que ocurre con los diarios, en los que la autora presenta –aunque sin detenerse sobremanera– a sus compañeros de residencia, a los militares de la base y trae también a partir del recuerdo ciertos personajes de su historia personal[6], en las fotos el referente privilegiado es la naturaleza. Así, la mayoría de las tomas exhiben, a partir de planos amplios, el diálogo permanente entre el aire, el agua, la tierra y el fuego: "Mucho antes de pensar en la Antártida quería trabajar con los cuatro elementos. Ir a lo más básico, lo más esencial. Y sin proponérmelo terminé en Decepción, el único lugar de la Antártida donde hay fuego. Siempre es así: pienso en hacer algo y termino haciéndolo sin darme cuenta" (Lestido, 2017: 95). Estos panoramas naturales ligados al imaginario del desierto patagónico como tierra inhóspita o *tabula rasa*, tan pregnante en la literatura de viajes y cristalizado a partir del "Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo" de Charles Darwin[7], aparecen en la mirada de Lestido como un territorio en permanente transformación y configuran, así, un "paisaje inédito de lo visible" (Rancière, 2008: 67), en tanto representación disensual que discute la narrativa fosilizada sobre la región patagónica.[8] Así, en las Imágenes I [Imagen 1] y II [Imagen 2], podemos encontrar escenarios similares (el pico de una montaña lejana a los pies del agua) que mutan de acuerdo al movimiento de la luz sobre los elementos dispuestos en las composiciones: ¿La montaña sigue ahí cuando las nubes cierran el cielo? ¿Qué otros matices del paisaje surgen, en cambio, cuando asoma la luna llena? Lejos de mostrar un paisaje siempre igual, Lestido construirá su trabajo fotográfico a partir de las variaciones y los infinitos matices de un mismo territorio. En relación con el trabajo de Hiroshi Sugimoto, *Seascapes*[9], la fotógrafa muestra cómo el entorno se transforma a través de la luz, del viento, de la bruma, para insistir en las posibilidades/

---

[6] Dice por ejemplo en la entrada del 18/2: "Anoche me dormí pensando en la muerte de mi madre. Ese domingo frío de mayo, cuando llegué al bar de Perú y Cochabamba, mi viejo y Leti ahí, tan desamparados. Después la despedida de mi viejo esa noche, que se volvía a Moreno para contarle a Cris. Las hojas arremolinándose a sus espaldas cuando él se iba, el viento tan fuerte" (Lestido, 2017: 37).

[7] Dice Darwin camino al Río Santa Cruz: "Más allá del sitio en que dormimos la última noche, el país es enteramente terra incógnita, pues allí fue precisamente donde volvió grupas el capitán Stokes" (2007: 218).

[8] Con respecto a las paradojas del arte político, refiere el teórico: "Las formas de la experiencia estética y los modos de la ficción crean así un paisaje inédito de lo visible, formas nuevas de individualidades y de conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado, escalas nuevas. No lo hacen a la manera específica de la actividad política que crea un nosotros, formas de enunciación colectiva. Pero forman ese tejido disensual en el que se recortan las formas de construcción de objetos y las posibilidades de enunciación subjetiva propias de la acción de los colectivos políticos" (Rancière, 2008: 67).

[9] Véase: https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1

limitaciones de la mirada humana [Imagen 3] y su "vínculo emocional con la tierra" (Lestido, 2017: 19), como dice Jon Krakauer en la cita que inaugura el diario.

Y si bien son contadas las imágenes en las que figuran animales, interesa destacar que su mirada se corre de las representaciones que circulan mayormente en las producciones documentales sobre la región en las que, a través de teleobjetivos, se busca un acercamiento científico al animal que permita describir sus conductas y particularidades. En las fotografías incluidas en *Antártida negra* [Imagen 4 Imagen 5], es posible reconocer en el semblante de los pingüinos ciertos gestos que acortan la distancia entre humanos y animales para habilitar de algún modo nuevos interrogantes acerca del mundo como un tejido de interconexiones y problematizar nuestra mirada antropocéntrica.

Siguiendo con las particularidades del libro de fotos, interesa destacar también que, a diferencia del impulso narrativo que la llevó a desarrollar el diario, en esta obra son muy pocas las palabras incluidas. Únicamente encontramos al inicio una cita de T.S Eliot –"Lo que llamamos el principio es a menudo el fin/ y poner fin es poner un principio./ El fin es el lugar donde empezamos"–, hacia la mitad del libro una línea escrita por la misma fotógrafa que ubica al espectador en el espacio y retoma el título –"Isla Decepción. Tierra volcánica. Hielo sobre fuego. Antártida negra"– y, luego de la última imagen, una cita del poeta italiano, Salvatore Quasimodo –"Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra /traspasado por un rayo de sol: /y de repente es la noche"–. La economía en el uso de las palabras y las citas seleccionadas que hacen hincapié tanto en la idea de origen como en el binomio luz/ oscuridad refuerzan la atmósfera de silencio y contemplación que se construye en las imágenes. Al igual que sucederá en su película "Errante: la conquista del hogar" (2022), en la que Lestido documenta su experiencia en el Círculo Polar Ártico a partir de planos fijos prácticamente sin intervenciones en el sonido ambiente, aquí las tomas analógicas invitan al espectador a reconstruir o imaginar la lengua de la naturaleza.

Ahora bien, en cuanto al diálogo intermedial que surge del contacto entre el diario y el libro de fotos[10], podemos señalar que, a pesar de que el objetivo de Lestido en el marco de la residencia fue, al menos en principio, la realización del ensayo fotográfico y en ese sentido el diario podría considerarse como materia paratextual,[11] lo cierto es que el hecho de haber sido publicado casi en simultáneo por una editorial de gran renombre bajo el mismo título lo convierte en parte inexorable del artefacto artístico. Si como señala John Berger sobre el proceso creativo, "un dibujo [de trabajo] es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un

[10] Sobre vínculos intermediales véase Rajewsky (2005) y Wolf (2011).

[11] Si bien durante mucho tiempo este tipo de materiales (cuadernos, bocetos, listados, cartas, diarios) han sido considerados menores, desde hace décadas vienen desarrollándose investigaciones en el campo de las artes que demuestran el valor de las producciones que rodean a una obra.

suceso, ya sea visto, recordado o imaginado. Una obra 'acabada' es un intento de construir un acontecimiento en sí mismo" (2013: 8); encontramos que el diario (en conexión a la idea de "dibujo de trabajo" planteada por Berger), lejos de romper con el silencio que proponen las fotos, nos permite acercarnos a la búsqueda de Lestido por develar la "imagen interna" del viaje (Lestido, 2017: 84). En el texto, no hay un intento de reconstrucción de las tomas a través de la écfrasis; de hecho, la única imagen en la que se detiene no fue incluida en la serie:

> Recién cuando salí a hacer fotos vi un pingüino barbijo muerto. Un skúa lo estaba carroñeando. Se fue cuando me acerqué. Le hice fotos al pingüino. Estaba al borde del agua, rodeado de algas rojas que parecían flores. Se movía con la marea. Tenía un agujero en el pecho: le habían comido el corazón. En un momento me pareció que estaba vivo, que abría el pico. Era bello cómo lo balanceaba el agua (2017: 71).

Lejos de utilizar el diario como una herramienta para llevar un control técnico o cuantitativo del material fotográfico, las fotos aparecen en el texto como deseo: "Fue linda la imagen de los pingüinos metiéndose en el mar, con el barco de fondo, ¡ojalá esté bien!" (2017: 60); "Fue levantar la cámara, encuadrar y en ese mismo momento se derrumbó. Impresionante. No llegué a enfocar, pero estaba en infinito. Así que supuestamente todo bien. ¡Ojalá haya salido!" (2017: 86). Es que "hacer buenas fotos", como señala Lestido, "es lo de menos. Vine aquí a limpiar y a encontrar mis imágenes. A conectar con esta naturaleza y aprender de ella. A ver adentro" (2017: 84). El estado contemplativo que caracteriza a las instantáneas se despliega en las escenas textuales para demostrar que el acto fotográfico es, para la autora, ante todo un acto de presencia: "Ayer día agotador. A la tarde fui a hacerle fotos a los lobitos y me quedé meditando con ellos" (2017: 62). Así, la lectura de las anotaciones de Lestido a lo largo de su estadía en la Antártida ponen en escena, al igual que sus fotos, la búsqueda por dejar "que el universo se perciba a sí mismo a través de [sus] ojos" (2017: 48).

Ahora bien, a pesar de que el cruce intermedial entre texto y fotografía no puede ser pensado como una novedad, este caso llama la atención por tratarse de la primera vez que Lestido, cuya obra incluía hasta ese momento únicamente imágenes, decide agregar a sus tomas un relato que, de un modo no calculable, las afecta. No se trata aquí de casos como el de Juan Rulfo, quien en paralelo a su trabajo visual escribió *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*[12], o el de Elena Poniatowska que incluyó fotografías dentro de sus textos literarios[13]; sino, en cambio, del caso de una fotógrafa que durante una residencia artística en la Antártida captura imágenes

[12] Sobre el trabajo fotográfico de Rulfo véase *Letras e imágenes* (2002).

[13] Sobre el cruce intermedial en la obra de Poniatowska véase Torres (2010).

y escribe un diario para, tiempo más tarde, publicarlos bajo el mismo título. Si los tradicionales viajeros a la Patagonia incluían en sus relatos imágenes, tablas, mapas, para crear cierto "efecto de realidad" y así otorgar verosimilitud a sus representaciones (Colombi, 2010: 290): ¿qué sucede cuando el movimiento es el inverso?

En su ensayo El acto fotográfico, Philippe Dubois realiza un recorrido por la historia de la fotografía resaltando tres momentos decisivos en su conformación: la consideración de la imagen fotográfica como mímesis en el siglo XIX, el paso a una postura antimimética –a partir de la cual la fotografía es descrita como transformación de lo "real"– y, por último, un tercer momento en el cual la imagen fotográfica se define como la "huella de un real". Retomando a Charles S. Peirce, Dubois ubica a la fotografía dentro del orden del índex por tratarse de un sistema de representación que, al igual que el humo (indicio de fuego) o la cicatriz (marca de una herida), "mantienen o mantuvieron en un momento determinado del tiempo, con su referente (su causa), una relación de conexión real, de contigüidad física" (2008: 94). Por lo tanto, en cada foto sobrevive, más allá de las intenciones documentales o artísticas del fotógrafo/a, algo de aquello que estuvo frente al obturador. Sin embargo, continúa Dubois, la particularidad de la fotografía (a diferencia de otros signos —humo, polvo, sombra, etc.—) reside en el estado de latencia que aparece entre la imagen capturada por el obturador y la imagen "revelada". Existe, entonces, dice el teórico francés, un desfasaje temporal entre el objeto y su imagen que convierte a toda fotografía en imagen "fluctuante":

> en una foto, yo sé que lo que veo efectivamente estuvo ahí, y sin embargo jamás puedo verificarlo realmente, sólo puedo dudar, sólo puedo decirme que tal vez no fuera así. […] Allí donde el índex venía a marcar un efecto de certeza, de plenitud, de convergencia, el principio de distancia viene a marcar un efecto de conmoción, de desfasaje, de hiancia (Dubois, 2008: 95).

Si en toda imagen fotográfica existe una latencia temporal que desarma la idea de mímesis y, en ese sentido, ya no podemos pensar el cruce intermedial en términos binarios: la palabra ligada a la ficción y la foto como prueba de lo real, ¿qué le hace, entonces, el texto a la imagen? Si bien es cierto que, en el caso de los libros de Lestido, al haber sido publicados por separado es posible que un lector acceda únicamente al diario sin haber visto las imágenes, o al revés, cuando ambas producciones se ponen en contacto encontramos que el texto, lejos de recuperar las instantáneas a través del ejercicio de la écfrasis o de insistir en anotaciones técnicas, tensiona de algún modo esa latencia sobre la que teoriza Dubois. Ese "efecto de conmoción", esa duda que se abre sobre el referente fotografiado, se expande en el texto aportando nuevos matices a las fotos. El diario ancla las imágenes en el

presente del viaje y sus turbulencias (las fotos son estas, pero se esperaba que fueran otras), pero además evidencia el modo en que la relación afectiva con la materia define la mirada de Lestido sobre la Antártida. A diferencia de los relatos tradicionales sobre el llamado fin del mundo, el territorio no aparece en el texto como un espacio a ser ordenado, clasificado o renombrado, tampoco como el escenario en el que se desarrollan las aventuras de un grupo de exploradores, sino por el contrario como la experiencia protagonista: la montaña, el suelo y su textura, los manchones de nieve derretidos al calor volcánico, las olas en movimiento, los animales nativos. Lo que en las fotos se deja ver –una mirada centrada en el territorio y sus elementos–, en el diario se propaga en forma de anotación poética: "Ir al corazón de la pureza. Estoy contenta. Tengo la sensación de estar en el umbral de algo hermoso" (2017: 23).

Conclusiones: Hacia "Errante"

A lo largo del artículo se buscó pensar los diálogos, resonancias y hiatos entre el fotolibro "Antártida negra" y "Antártida negra. Los diarios" de Adriana Lestido. Reflexionar sobre las relaciones entre palabra e imagen en ambos libros nos permitió considerar la compleja y sutil trama de referencias artísticas, cinematográficas y literarias que conforman la "biblioteca" de la fotógrafa, así como abordar algunas preguntas centrales sobre los vínculos entre naturaleza, cuerpo, fotografía y escritura. En efecto, al analizar el diario pudimos observar que la escritura de Lestido compartía y rearticulaba características de diversos géneros: el diario íntimo, el cuaderno de artista y el relato de viaje, y fuimos advirtiendo de qué modos interpretaba y traducía algunos de los principales tópicos del viaje al fin del mundo en *leit motivs* personales, engarzándolos, por un lado, en la temporalidad de lo cotidiano, así como en las preguntas y búsquedas de su tarea como fotógrafa. A diferencia de la economía acumulativa de imágenes y a la confianza depositada sobre los dispositivos de visión y medición que llevaban los exploradores a tierras inhóspitas para conocerlas y dominarlas, Lestido ensaya otras formas de aventurarse en la naturaleza a partir de una disponibilidad que suspende los límites entre el cuerpo, el dispositivo fotográfico y el paisaje, y evoca además una cantidad de imágenes perdidas y deseadas. A lo largo de las entradas, la Antártida va revelando su paradojal condición: como experiencia opresiva y a la vez, liberadora; como vía de pasaje y detención; como extravío momentáneo, ocasión de limpieza y conocimiento. El blanco y el negro condensan precisamente algunos de estos sentidos, y despliegan su potencia en el libro de fotos.

Además, en el análisis de las imágenes encontramos que, a diferencia de lo que ocurre en el diario, la búsqueda visual de la fotógrafa se centra únicamente en la representación de las mutaciones de un paisaje en apariencia siempre igual. Así, lejos del registro científico-naturalista, Lestido descubre el territorio antártico guiada por

los efectos de la luz sobre el espacio para mostrar únicamente aquello que, en el silencio del acto fotográfico en tanto ejercicio meditativo, se deja ver. En sintonía con el tono de las imágenes, el diario no se integra al proyecto como un texto explicativo, sino en cambio, como la brújula que nos permite acercarnos a la "imagen interna" de un viaje signado por la reinvención frente a lo inesperado.

El diario traza, por último, una temporalidad de larga duración que excede las coordenadas cronológicas de la residencia artística, retrotrayéndose al "origen" de los años de formación y a la gestación del viaje a la Antártida, y también proyectándose en el futuro a partir del diseño de próximos libros y proyectos. Quizás por la ausencia del blanco que había estado en el inicio del viaje, la escritura de Lestido insiste en su búsqueda y se tensa hacia el porvenir, condensando en potencia la experiencia de su estadía en el Polo Norte, que daría a conocer en su film documental "Errante. La conquista del hogar" (2022). Leído en retrospectiva, el diario parece contener señales que apuntan hacia un futuro: la comunión con los animales de la isla –lobos, pingüinos y pájaros marinos– que también en el film serán fundamentales; el proyecto de volver a la Antártida bajo otras condiciones para fotografiar "la luz quieta" (2017: 82) y esperar "la llegada de los témpanos. El blanco, el azul" (2017: 73), la idea de que el sentido del viaje se develará más adelante (2017: 84): "Quizá la Antártida, el fin del mundo, signifique llegar a un lugar de pasaje. El fin y el principio", la necesidad de volver para conectar con el paisaje y meditar en silencio y soledad[40], aspecto central en la atmósfera silente de los planos fijos de la película, y sobre todo la pregunta sobre un porvenir que se inscribe, paradojal, como regreso: "¿La vuelta al hogar? ¿Quién soy después de todo?" (2017: 112).

Referencias bibliográficas

Badiu, I. (2002). Posiciones teóricas en el estudio de los diarios íntimos del siglo XX. *Arches, Revue Internationale des Sciences Humaines*, 4, 1-26.

Berger, J. (2013). *Sobre el dibujo*. Editorial Gustavo Gili.

Blanchot, M. (1969). El diario íntimo y el relato. En *El libro que vendrá* (pp. 207-212). Monte Avila .

Colombi, B. (2010). El viaje, de la práctica al género. En M. Marinone & G. Tineo (Eds.), *Viaje y relato en Latinoamérica* (pp. 287-308). Katatay.

Darwin, C. (1997). *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*. El Elefante Blanco.

Didi-Huberman, G. (2021). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.

Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La Marca.

Forn, J. (2017). Prólogo. En A. Lestido, *Antártida negra* (pp. 9-13). Tusquets.

Giordano, A. (2006). *Una posibilidad de vida: Escrituras íntimas*. Beatriz Viterbo Editora.

Giordano, A. (2011). *La contraseña de los solitarios: Diarios de escritores*. Beatriz Viterbo Editora.

Herzog, W. (2013). *Manual de supervivencia: entrevistas con Hervé Aubron y Emmanuel Burdeau*. El cuenco de plata.

Kant, I. (1919). *Lo bello y lo sublime*. Calpe.

Lestido, A. (2017). *Antártida negra. Los diarios*. Tusquets.

Lestido, A. (2017). *Antártida negra*. Capital Intelectual.

Nouzeilles, G. (2010). El retorno de lo primitivo. Aventura y masculinidad. En A. Peluffo & I. M. Sánchez Prado (Eds.), *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina* (pp. 87-106). Iberoamericana Vervuert.

Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Siglo XXI Editores.

Penhos, M. (2016). Las fotografías del Álbum de Encina, Moreno y Cía. (1883) y la construcción de la Patagonia como espacio geográfico y paisaje. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, 9, 65-80.

Penhos, M. (2018). *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*. Ampersand.

Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 6, 43-64.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Rulfo, J. (2002). *Letras e imágenes*. Editorial RM.

Silvestri, G. (2011). *El lugar común: Una historia de las figuras de paisaje en el Río de*

la Plata. Edhasa.
Torres, A. (2010). *El cristal de las mujeres. Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*. Beatriz Viterbo Editora.
Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLC Web: Comparative and Culture*, 13(3), 2-9.

El correr del agua: reflexiones sobre la representación de los ríos en Chile[1]

m.rosariomontero@gmail.com

María del Rosario Montero Prieto

Pontificia Universidad Católica de Chile (Chile)

Resumen

Este escrito reflexiona sobre la representación de la naturaleza en Chile, a partir de la imagen del río en el archivo fotográfico del Sernatur así como la serie *Esporas* (2021) abordando en particular la fotografía titulada *Piedras* (2021) del artista contemporáneo Seba Calfuqueo. Para esto se utilizó un enfoque materialista sobre las imágenes haciendo un giro hacia la fotografía como campo expandido. Con ello se concluye que el archivo del Sernatur viene a visibilizar la agenda política de la dictadura instalando una imagen de prospección visual que busca ver el río como activo económico al servicio del capital, al tiempo que la obra de Calfuqueo viene a instalar una contra mirada de la naturaleza y la relación humano-no humano.

Palabras claves: *fotografía, archivo, arte contemporáneo, colonialismo, naturaleza, río, ecología, crisis climática.*

The flow of water: reflections on the representation of rivers in Chile

Abstract

This paper focused on the representation of nature in Chile, particularly on the images of rivers in the photographic archive of Sernatur and the series titled *Esporas* (2021), in particular, the work *Piedras* (2021) by the contemporary artist Seba Calfuqueo. The method used was a materialistic approach to the images, turning towards photography as an expanded field. It is concluded that the Sernatur archive made the political agenda of the dictatorship visible by installing a *visual prospecting* that seeks to see the river as an economic asset at the capital service. In contrast, Calfuqueo's work installs a counterview of nature and the human-non-human relationship.

Keywords: *photography, archive, contemporary art, colonialism, nature, river, ecology, climate crisis*

[1] *Investigación financiada por Postdoctorado Fondecyt Nº 3220021, Instituto de Estética, Pontifica Universidad Católica de Chile "Naturaleza y cultura, percepciones y representación en Chile".*

Las orillas: introducciones hacia un campo especulativo



Imagen 1. *Caída de agua en Quinquén*.
Fuente: Fotografía de la autora.

La siguiente propuesta forma parte de una serie de reflexiones realizadas sobre el rol que juega la representación y su técnica en la mediación de nuestra experiencia en la naturaleza. Se busca interrogar cómo la representación ha afectado la comprensión y experiencia relacionadas a la categorización del binomio naturaleza/cultura desde las figuraciones que establecen al río como imagen y sujeto cultural. Particularmente, esta investigación pretende interrogar el rol que la producción visual y su técnica han cumplido en la construcción y la percepción del río a partir del acervo visual de las diapositivas que forman parte del archivo fotográfico de la Oficina de Turismo Nacional (SERNATUR), de la Biblioteca Nacional, tensionando esta mirada en función de la obra del artista visual Seba Calfuqueo. Con esto, se busca reflexionar sobre las transformaciones en la comprensión de las imágenes que van desde un régimen representacional a uno relacional, en donde la naturaleza deja de ser comprendida desde una perspectiva paisajística (desde un punto de vista externo y pasivo) para ser entendida como un agente modelador de la vida y de quienes la habitan.

Quisiera comenzar esta reflexión con una experiencia personal que permite situar los conocimientos en un cuerpo y en un territorio. Hace algunos años me tocó

visitar la reserva mapuche de Quinquén, ubicada a orillas del lago Galletué en la comuna de Lonquimay, zona cordillerana del Wallmapu. Fuimos a filmar la experiencia de una comunidad Mapuche Lafquenche que se caracteriza por ser defensora del bosque, específicamente defensora de las araucarias. Nos alojamos en una cabaña acondicionada para visitantes que pertenecía a uno de los jóvenes de la comunidad, en la cual teníamos agua que corría por el grifo y ducha caliente. El segundo día ahí, me llamó la atención una pequeña corriente de agua que cruzaba su terreno y que estaba encauzada con troncos hasta llegar a una suave explanada, cayendo luego a través de los orificios de un tronco (Imagen 1) y desembocando en un afluente que más tarde se convertía en el río Biobío. El agua caía durante todo el día. Yo, como buena citadina que habita un territorio con escasez hídrica severa, tenía que frenar mi impulso por tratar de apagarla como si ésta fuera una llave de agua. Algo dejé ver mis intenciones, debido a que el abuelo de la familia se acercó para explicarme cómo para ellos era importante dejar correr el agua y recibir durante las primeras horas de la mañana toda su energía. Para ellos, me explicó, el agua no podía ser atrapada o poseída porque el agua pertenecía al río, al lecho, a los árboles que la rodeaban, a las rocas y al curso que ésta tomaba.

En contraposición y durante esa misma época (verano 2020), en los medios se presentaban otras formas de relacionarse con el mismo río Biobío. Aparecían a doble página imágenes del proyecto *Reguemos Chile*, idea impulsada por Juan Sutil (empresario y presidente, en ese minuto, de la Corporación de la Producción y el Comercio) para construir una carretera hídrica que regara zonas de Chile "que hoy tienen escasez de este recurso y son tierras improductivas con un alto potencial de desarrollo" (Reguemos Chile, 2023). Definiendo estas zonas ubicadas en el centro-norte del país, las que a raíz del cambio climático han sufrido una rápida desertificación, describiendo el proyecto como aquel "...que se hace cargo del cambio climático, ayudando a mitigar los efectos de éste" (Reguemos Chile, 2023). En estas fotografías aparecían casi únicamente hombres blancos (o mestizos "blanqueados") retratados en primer plano con fondos neutros –representando la figura del experto que sustenta esta idea– acompañados de imágenes aéreas de los territorios que esperan ser modificados. El conjunto visual equivaldría entonces al retrato del hombre y su fuerza patriarcal, que suspende su mirada vertical sobre el territorio. Esto se traduce en la imagen de los empresarios que buscan dominar el curso de una reserva hídrica para "desviar" sus caudales durante kilómetros y "regar" la agroindustria, pretendiendo instalar una idea de dominación territorial donde el agua, como recurso abundante, necesita ser "productivizada" ya que en su curso habitual no es "utilizada en su total capacidad". Este discurso, que es reafirmado a partir de la visualidad de su sitio web (reguemoschile.cl), tiene su correlato en una construcción visual a partir de fotografías ampliamente difundidas en los medios de comunicación, las cuales reproducen la noción colonial de la tierra, despoblada y lista

para ser explotada.

Existen entonces distintas miradas, alojadas en sus culturas, acá podemos observar dos de ellas sobre un mismo curso de agua: una corporizada, verbal y cotidiana, y la otra convertida a partir del dispositivo visual en discurso. Vandana Shiva (2016) nos recuerda que este tipo de miradas contrapuestas son choques culturales que se visualizan en las formas en que se percibe y se relaciona con el agua, lo que ella llama "la cultura del agua", y que tienen lugar en todas las sociedades (Shiva, 2016: ix). Sabemos que la producción de imágenes de naturaleza en Chile se ha desarrollado a partir de una serie de relaciones de poder en donde se representa lo natural como un escenario listo para ser explotado (Montero, 2022), dentro del cual el río, como elemento central de la producción visual de la naturaleza, no se queda fuera de estas relaciones de poder. Así es como el objetivo de este texto es situarse en el contexto de crisis climática y social, específicamente en las contradicciones que existen en nuestra experiencia de naturaleza en Chile y en cómo ésta ha sido (re)presentada. Particularmente nos centraremos en la imagen del río, utilizándolo como una figuración para poder visibilizar y reflexionar sobre las relaciones que establecemos entre el binomio naturaleza y cultura.

Es importante destacar que este texto es parte de una serie de reflexiones realizadas en torno al río, siendo ésta la tercera iteración. La primera titulada "Si el río suena…" (2021) trató sobre las limitaciones de la comprensión del río no sólo como receptáculo del agua, sino como una red de relaciones culturales y políticas. El segundo texto "No todas las aguas son azules" (2023) trata sobre la relación del binomio naturaleza cultura y cómo ésta refleja por una parte la mirada hegemónica que se establece desde el archivo fotográfico del Sernatur, así como las miradas alternativas que ofrecen las prácticas artísticas. Este tercer texto retoma ambas reflexiones anteriores, queriendo comprender la dimensión política cultural del río y el rol que tienen las imágenes en esos procesos de articulación de lo sensible. Retomaremos el análisis del archivo fotográfico que perteneció al Servicio Nacional de Turismo de la Biblioteca Nacional de Santiago para colocarlo en diálogo con la serie fotográfica *Esporas* (2021) de Seba Calfuqueo, particularmente una fotografía de la serie en donde se representa directamente el río titulada *Piedras*, haciéndose relevante interrogar el rol de esta práctica artística de representación visual de los ríos y el impacto que esta clase de figuraciones adscribe a quienes afectan los problemas tratados. Se contrastarán también las imágenes de archivo y las lógicas de representación que subyacen en el ordenamiento de la Oficina de Fomento del Turismo con la producción simbólica y relacional de ciertas prácticas de arte contemporáneo, lo que nos permitirá reflexionar y comprender cómo se construyen al mismo tiempo que se resiste a regímenes visuales que sostienen una mirada en crisis.

Métodos para cruzar un río: sobre puentes y estrategias de cruce.

El proyecto que acá se presenta se centrará en el análisis del binomio naturaleza/ cultura a partir de la representación del río. Esta figuración nos permitirán concretar el campo analítico a una imagen específica, acotando la búsqueda de sus figuraciones y relaciones en dos momentos: Por una parte, en el archivo fotográfico del SERNATUR y por otra, a partir de la artista contemporánea Seba Calfuqueo con su serie *Esporas* (2021), específicamente la fotografía titulada *Piedras*.

Para esto se tomó en cuenta dos aspectos metodológicos fundamentales: Por una parte, un enfoque hacia la materialidad y por otro un análisis de la fotografía como campo expandido. El objetivo del giro materialista es centrarse en la relación entre los objetos y comprender esas conexiones como un espacio contextual, dirigiendo la atención a la nueva teoría materialista (Coole & Frost 2013) como un medio para abordar la relación entre humanos y no humanos que incluye a la naturaleza como un agente relevante. Al mismo tiempo, la comprensión de la fotografía como una práctica expandida, nos permitirá analizar las imágenes del archivo y aquellas producidas por los artistas antes mencionados, no solamente desde su contenido (y aquello que retratan) sino la materialidad, orden y relaciones que éstas establecen en el mismo.

Esta investigación combina diferentes métodos en su enfoque, en particular herramientas etnográficas como el análisis espacial, notas de trabajo de campo. Esta metodología refleja "en el mundo de nuevas maneras a través de una asociación estrecha con ideas, personas y cosas" (Wilson y Leach, 2014), lo que permitirá ver las distintas relaciones como "relaciones sociales complejas" (Wilson y Leach, 2014). Por otro lado, las prácticas artísticas como el uso de la fotografía y la composición, pero también los datos y las prácticas de archivo, permitirán que esta investigación enuncie los problemas y los visualice para convertirse en un proceso de cuestionamiento, prueba de hipótesis y problematización.

Se utilizó el río para profundizar como ha sido representado por un lado en los archivos de SERNATUR, y como el arte contemporáneo (desde la figura de Seba Calfuqueo) lo han problematizado en su trabajo. En este sentido, y como se ha explicado anteriormente, el enfoque de investigación tiene como objetivo crear activamente una visión alternativa de la naturaleza en donde se cuestione aquellas imposiciones coloniales. En este sentido, Daniel Rubinstein (2013) señala como la fotografía se basa en la misma lógica representacional y en las mismas estrategias de apropiación visual que sustentan el colonialismo (Rubinstein, 2013). En particular, cómo el imperialismo occidental ha sido un proyecto de cartografiar el mundo representándolo de una manera que permite primero la conquista, luego la explotación y finalmente el turismo (Rubinstein, 2013). Se podría argumentar que,

existe una forma de representar el río en donde se elimina del encuadre a sus habitantes.

La fotografía y su capacidad indexical han facilitado esta categorización de los nuevos territorios, creando una visión de la tierra que visualizaba las agencias coloniales. Esto es ver todos los procesos emprendidos como un medio para volver a inscribir y repensar, y para reclamar el enfoque como parte de una opción decolonial al comprender y apropiarse del aparato fotográfico como mixtura, o lo que Rivera-Cusicanqui (2015) llamara Chi'xi[2], concepto que involucra activamente, pero también cuestiona esas estrategias de representación de las apropiaciones visuales hechas por el colonialismo. La relevancia de este concepto para esta reflexión es poder comprender las mixturas y coexistencias que aparecen en las representaciones del río, buscando no exotizar miradas puristas sino comprender lo abigarrado de la cultura con relación a las figuraciones del río. Al adoptar este enfoque metodológico, mi objetivo fue superar uno de los principales desafíos que enfrenta esta investigación en relación con la cuestión de cómo involucrarse con la fotografía como un medio de representación y como una práctica no representativa (Rubinstein, 2013), dado que la fotografía depende de estrategias representativas de apropiación visual similares a las utilizadas por el colonialismo.

Sobre cuencas y cauces: ningún río no tiene historia

Quizás es relevante en este punto situar nuevamente esta reflexión en su contexto político-legal, ya que su particularidad hace del caso de las aguas de los ríos en Chile un asunto singular y situado con un enfoque de libre mercado extremo para la distribución y apropiación de su uso (Bauer, 1998). La Constitución dictada en 1981 (en plena dictadura cívico-militar) define un cambio regulatorio imponiendo un nuevo Código de Aguas (1981), en el que se establece el agua como un bien de "dominio de su titular, quien podrá usar, gozar y disponer de él en conformidad a la ley" (Artículo 6, Código de Aguas), expresando su aprovechamiento en "volumen por unidad de tiempo" (que sería un equivalente a tiempo/espacio) (Artículo 6, Código de Aguas). Con esta reforma el Código de Aguas "considera el agua sobre todo un bien económico, pero el único instrumento económico que consagra es el mercado del agua" (Dourojeanni & Jouravlev, 1999:10), entregando este mercado como un único instrumento económico que regule "la eficiencia en el uso del agua, así como la resolución de conflictos intersectoriales, y el logro de otros objetivos de gestión del recurso" (Dourojeanni & Jouravlev, 1999:13). Se crea un sistema que "no privilegia

[2] Este término, proveniente del aymara, es definido por Rivera-Cusicanqui como algo que es y no es a la vez; se refiere a la lógica del tercero incluido.Refiere a una forma de mestizaje que no se basa en la fusión total de elementos culturales, sino en su coexistencia y resistencia mutua. Describe un estado de superposición y mezcla donde las identidades no se diluyen, sino que se mantienen en tensión, mostrando la convivencia de múltiples perspectivas culturales.



Imagen 2. *Propiedad del Agua. Río Cautín*.
Fuente: Fotografía del archivo personal de la autora.

ningún uso sobre otro" y con ello se viene a impulsar de manera forzosa un cambio de paradigma desde la estructura político legal, el cual reforzó una forma de comprender el agua como un bien de propiedad única. Hernán Büchi –ministro de hacienda del régimen– precisó sobre la iniciativa que la acción buscó "asegurar el concepto de propiedad; desregular (...) abrir el sector y toda la economía a la inversión extranjera; liberalizar precios, los insumos y todo el entorno complementario a la función minera" (Büchi, 1993: 77), situando con ello –como indica Manuel Prieto (2021)– un paradigma de gobernanza neoliberal ambiental.

En referencia a esto, Vandana Shiva (2016) nos permite comprender que el caso chileno no es único, sino que se enmarca en una historia de privatización global del agua que tiene sus inicios en California (USA), asociada a la extracción minera. Shiva apunta a cómo se establecieron derechos absolutos de propiedad, incluyendo el derecho a vender y comerciar con el agua, lo que permitió que nuevos mercados del agua florecieran y pronto sustituyeran a los derechos naturales sobre el agua, por lo que el valor de ésta fue determinado por los monopolistas de los primeros colonos (Shiva, 2016: 22). Es así como la ideología asociada a la nueva normativa impuesta en Chile durante la dictadura corresponde a un ethos cultural que llega al país en

cierta medida desde Estados Unidos. De igual manera, los discursos asociados a *Reguemos Chile* –tales como que los ríos se estaban "desperdiciando en el mar"– fueron anteriormente pronunciados por Wesley Powell, director del United States Geological Survey (1881-1899), así como por el presidente de Estados Unidos Roosevelt en 1902 quien se refirió a que "si pudiéramos salvar las aguas que ahora se desperdician, la parte occidental del país podría sostener una población mayor de lo que soñó incluso el legendario Mayor Powell" (Roosevelt citado por Shiva, 2016:54).

Conceptualizar el río como recipiente de agua y el agua como un objeto (bien mueble) es parte del set de relaciones que cultural y políticamente hemos establecido para relacionarlos con ellos. Es por esto que debemos volver a las reflexiones que nos invitan Shiva (2016) y Prieto (2021) y pensar el río/agua como un sujeto relacional político y cultural que encierra prácticas tradicionales, cosmovisiones, rituales, formas de valorar la naturaleza y la formación de la identidad. Se hace urgente, entonces, insistir en la reflexión sobre el modelo que representa el río como recurso y así orientar nuestro pensamiento hacia posibilidades de imaginar/sentir/experimentar como un sujeto/ser complejo y desbordado de vinculaciones afectivas con otros sujetos/seres cohabitantes.

Sobre la escasez y la sequía: el archivo del Sernatur y su mirada sobre la naturaleza

El archivo del Sernatur se gesta dentro de un contexto de dictadura –específicamente el 8 de noviembre de 1975– con el objeto de investigar, planificar, fomentar, controlar, promover y coordinar la actividad turística de Chile. Éste surge desde la necesidad de promover el turismo internamente como la promoción internacional de la imagen país, siendo parte de un programa que se viene consolidando durante años y que comienza con la creación de ferrocarriles hacia el sur de Santiago, como una forma de promover destinos donde se había desarrollado gran infraestructura (Booth, 2008). Si bien las cámaras viajeras surgen como parte de un programa de documentación de la industria minera, hay un segundo tiempo de imágenes que aparece con la apertura del ferrocarril hacia el sur, lo que atrajo a turistas y con esto el surgimiento de una nueva industria. Las imágenes más prolíficas representadas fueron vistas de lagos y volcanes, siendo el lago Llanquihue uno de los destinos favoritos para los turistas nacionales. Esta proliferación de imágenes de localidades similares a aquellas de la Europa alpina se repite en el archivo del Sernatur, con una sobre-representación de imágenes de volcanes y lechos de aguas.

Para el caso de los ríos representados en el archivo, estos aparecen –como lo elaboramos anteriormente (Montero, 2022)– en tres formas de río-agua-bien de consumo: el primero como río contenedor para realizar deportes, el segundo como



Imagen 3. Cajas con diapositivas archivo Sernatur
Biblioteca Nacional de Santiago.
Fuente: Fotografía del archivo personal de la autora.

río producción para el riego de la agroindustria o la minería, así como la producción de electricidad, y el tercero como río conservación, para contemplar. Estas tres formas de retratar corresponden ciertamente a dos maneras de ver la naturaleza, aquella que se extrae y su contrapuesto, la que se conserva. Relaciones que son, como nos orienta Pignocchi (2022) dos formas del mismo tipo de vinculación de uso, aquel en que los seres no humanos son convertidos en objetos y el hombre, separado de la naturaleza, puede disponer de ellos a su antojo, aunque sea protegiéndolos (Descola & Pignocchi, 2022:6), en donde el río es visto como un bien mueble ya sea para ser conservado o explotado, pero no para ser vivido o con-vivido. Las imágenes que aparecen niegan (al no presentar) a aquellos que habitan el río, desde las personas que conviven habitualmente con él hasta las plantas y rocas que son parte de él. El río no es retratado desde la convivencia de quien da la cara y lo navega, como lo son los ríos de otras latitudes (Yao, 2022), sino que da cuenta de su carácter correntoso de río sedimentario en que su uso se limita al agua (como una abstracción separada de su contexto) y los potenciales que ésta entrega (riego, electricidad, turismo).

En este sentido, el archivo de Sernatur pertenecería a lo que Macarena Gómez-Barris denomina como “mirada extractiva”, pues sabemos que el archivo se gestó durante la dictadura y que propone desde la visualidad una manera de ver el paisaje como parte de un proyecto ideológico, al ser un conjunto de fotografías que promueve las distintas formas en que *la matriz colonial del poder* (Quijano, 2000) se presenta y representa. Gómez-Barris nos indica cómo “antes de que el proyecto colonial pudiera prosperar, éste tuvo que hacer extraíbles territorios y pueblos, y lo hizo a través de una matriz de violencia simbólica, física y representacional” (Gómez-Barris, 2021:49). Para ella, esta mirada reproduce los territorios como mercancías, convirtiendo la tierra (ríos, habitantes montañas, animales y bosques) en recurso, lo que implicó una desvalorización de “los mundos ocultos que forman el nexo entre la multiplicidad humana y la no humana” (Gómez-Barris, 2021: 49), facilitando con ello una “reorganización de territorios, poblaciones, plantas, animales, en recursos naturales y datos extraíbles para la acumulación material e inmaterial” (Gómez-Barris, 2021:49). Existe entonces un corpus visual producido con una agenda extractivista, en la que se refuerza una mirada de mundo jerarquizada.

Pero quizás el archivo del Sernatur da un paso más adelante, en el sentido de que su presencia se proyecta hacia el futuro al retratar pensando convertirse en historia (ser



Imagen 4. Lugar y autor desconocido.
Fuente: Fotografía del archivo Sernatur
Biblioteca Nacional de Santiago.

archivado y constituido como una mirada de/sobre el territorio chileno). Así, las reflexiones planteadas por Theo Reeves-Evison (2023) sobre lo que él llama *visual prospecting* (prospección visual) establecen una forma de ver/crear imágenes que permite, agiliza y, en ocasiones, critican la búsqueda de beneficios futuros mediante la extracción (Reeves-Evison, 2023), puntualizando que la prospección se caracteriza por sus persistentes intentos de mirar hacia adelante, sustentados en una epistemología que reduce el mundo a una cesta de recursos por descubrir en el presente. De este modo, el Sernatur era un archivo que buscaba delimitar posibilidades para hacer de los territorios lugares posibles de extracción, al muchas veces retratar su potencial extractivo, siendo un ejemplo de ello la imagen del canal (Imagen 4) en que se propone un paisaje modificado y su potencial a través de la alteración del cauce de un río, para productivizar otros territorios por medio del riego programado y eficiente de éstos.

Nadando en el río: coexistencias y la imagen de la posibilidad.

Y es aquí donde volvemos a pensar en las reflexiones de Andrea Soto Calderón sobre la relevancia de representar la capacidad "formadora de las imágenes desde una perspectiva de la imaginación material, lo que implica pensar en qué sentido las imágenes son dispositivos habilitados para articular una crítica social entendida no sólo en clave de denuncia, sino como intervención creadora" (Calderón, 2022:8). ¿Podemos pensar en otra forma de representar el río que aparezca como una vinculación con/desde/para el río? Es entonces desde esta reflexión que surge una nueva posibilidad a la que se resisten distintos autores contemporáneos, y donde la obra *Esporas* (2021) de Seba Calfuqueo –a partir de una serie de imágenes fijas y su relato– nos invita a cuestionar no sólo los límites de lo fotográfico como articulador de ficciones desde la acción documental, sino también a reflexionar sobre las categorías de naturaleza, raza y género.

Aquí es importante decir que Seba Calfuqueo (1991) es artista visual y curadora mapuche que vive en Santiago de Chile. Su obra surge a partir de su "herencia cultural para proponer una reflexión crítica sobre el estatus social, cultural y político del sujeto Mapuche al interior de la sociedad chilena actual" (Calfuqueo, 2023), reflexión que trasciende la particularidad de los casos que propone y logra –desde su subjetividad– poner en cuestión las categorizaciones que imperan en la cultura occidental y que forman parte de la *herida colonial*[3] (Mignolo, 2007). Profundizando una necesidad de descolonizar el conocimiento y reconocer la validez y riqueza de las epistemologías y cosmovisiones indígenas y no occidentales. El

[3] Mignolo utiliza este concepto para describir el daño profundo y duradero causado por la colonización. Este término se refiere no solo a las consecuencias económicas y políticas del colonialismo, sino también a los impactos culturales, psicológicos y epistemológicos en las sociedades colonizadas.

trabajo de Calfuqueo se presenta como lo que Mignolo (2010) nombra una e*pistemología fronteriza*[4] ya que promueva el diálogo y la coexistencia entre diferentes formas de conocimiento, superando las jerarquías impuestas por la colonialidad. Su trabajo se caracteriza por vincular materialidades y formas, interviniendo espacios con instalaciones que relacionan cerámica, fotografía, dibujo, performance y video. Él describe sus objetivos como una exploración de "las similitudes y las diferencias culturales como los estereotipos que se producen en el cruce entre los modos de pensamiento indígenas y occidentalizados, y también visibilizar las problemáticas en torno al feminismo y disidencias sexuales" (Calfuqueo, 2023). El trabajo de Calfuqueo nos permite –a partir de sus estrategias de producción y la poética de sus intervenciones– reflexionar sobre otras formas posibles de representar lo sensible, en las que se ponen en cuestión cosmologías que han podido resistir a las formas de explotación imperantes en la actualidad. Seba propone una forma de resistir a los mecanismos del poder, teniendo en cuenta que la representación del territorio ha "funcionado como un importante lugar/vista de colonización, donde los paisajes ocupados se convierten en geografías semióticas que contienen metonimias del poder" (Gómez-Barris, 2021). La biopolítica de borrar el paisaje y los habitantes que conviven en él en los territorios de la Araucanía ha sido una estrategia estatal de larga data, de la cual Calfuqueo nos invita no sólo a reflexionar sino a convertirnos y a afectarnos por ese paisaje.

Al mismo tiempo, su obra busca reflexionar sobre la jerarquización de la vida y especialmente de los cuerpos; humanos y más que humanos. Haciendo visible formas de relacionamiento con la naturaleza propias de la cultura Mapuche, las que tienen un eco con las ideas de Donna Haraway (1991) quien propone tempranamente una crítica de la separación entre naturaleza y cultura en relación a los estudios de género. Ella afirma que "las dicotomías entre mente y cuerpo, animal y humano, organismo y máquina, público y privado, naturaleza y cultura, hombres y mujeres, primitivos y civilizados, están todos cuestionados ideológicamente" (Haraway, 1991: 163). Es decir, según Haraway, cómo se perciben estas categorías y cómo se definen es un proceso que se enmarca social y culturalmente y, por tanto, está cargado de las ideologías vigentes. Ella cuestiona la definición de "humano", planteando la cuestión de cómo se crea esta categoría y cómo su definición ha sido desafiada y remodelada a través de la ciencia y la tecnología. Al comprender la división naturaleza / cultura como un constructo contemporáneo, cuestiona el papel de la información y la tecnología en la comprensión de lo que es ser humano (Macnaghten & Urry, 1998: 30) y, por lo tanto, nuestra noción de la idea de naturaleza. Se podría argumentar que la noción de lo humano propuesta por Haraway viene a dar un marco teórico a una práctica que dialoga con otros saberes cuestionando los límites de lo que

[4] Se refiere a una forma de conocimiento que surge en los márgenes o en las fronteras de las estructuras de poder y conocimiento hegemónicas.

consideramos natural, y, al hacerlo, nos cuestiona la posibilidad de pensar en ella como algo separado, externo y listo para la explotación.

En este sentido, la serie *Esporas* (2021), particularmente una imagen de la serie, titulada *Piedras* (2021) nos permite comprender visualmente una otra forma de representar el territorio y la posibilidad. Esta serie de fotografías fue realizadas a orillas del río Cautín en la zona de Curacautín, territorio mapuche de la zona centro sur cordillerana del país y se compone de cinco fotografías que, en palabras del artista "presentan la fusión del cuerpo humano con distintos elementos vivos: Líquenes, musgos, piedras y tierra" (Calfuqueo, 2021). Las imágenes son un registro fotográfico realizado por la fotógrafa nacional Diego Argote (1991) a partir de las acciones discursivas que Calfuqueo propone en el territorio. En ella aparecen "cuerpos desnudos que parecen ruinas de antaño donde lo orgánico crece sin control ni límite" (Szmulewicz, 2021). El cuerpo de Calfuqueo se fusiona sobre distintos elementos de la naturaleza, en donde la conjunción hombre-naturaleza parecen crear "un acuerdo diferente con la naturaleza de la que no eran parte" (Szmulewicz, 2021). Una de las imágenes que presenta nos relata de esa fusión específicamente con el río y sus piedras.



Imagen 5. *Piedras*, de la serie *Esporas* (2021).
Fuente: Seba Calfuqueo.

La imagen, titulada *Piedras* (Imagen 5) muestra las aguas cristalinas y los colores cafés y verdes del lecho del río. El cuerpo de Seba se deja arrastrar como peso muerto por la corriente, proponiendo así "pensar la integración del cuerpo a los ecosistemas presentes en la naturaleza, cómo ellos son reflejo de un actuar/pensar colectivo" (Calfuqueo, 2023). La imagen que él propone es el recorrido de una mirada que se vincula a un otro, que recorre su cuerpo y se deja llevar, se introduce en el torrente y denota la afectación que ocurre en el cuerpo de Calfuqueo con el agua. El título, por su parte, refiere a las piedras (*Kura*), pensado por la relación que tienen las piedras como sujetos sanadores en la cultura mapuche.

En su obra existe una agencia de la materia, desde el lugar de la toma, las acciones realizadas, los materiales usados para hacer visible la imagen luego en la sala de la galería (imagen 6), y todos los elementos significantes que componen la muestra; hacen que los objetos/significantes se vinculen con quien observa y deje de ser una observación/lectura de la imagen presentada, para transformarse en una observación/experiencia. La imagen surge entonces y no es una imagen exteriorizada, sino afectada. Sus palabras resuenan sobre las palabras de Vandana Shiva, quien nos recuerda que "los ríos sagrados son ejemplos de recursos que tienen un alto valor, pero no tienen precio" (Shiva en Barros Cruz, 2022:10). En ella la autora muestra el río no como un contenedor de agua sino como una serie de seres relacionados, el cuerpo se funde con el río. El río de Calfuqueo no remite al agua, sino a esa porosidad de los seres que habitan ese territorio, así en una segunda imagen de la serie, titulada *Remedios* (2021), los líquenes se hacen cuerpo y develan la desnudes del encuentro. En *Brotar* (2021) en cambio el pelo de Calfuqueo (elemento central en su trabajo) se confunde con el tronco de un árbol y pareciera ser corteza. Así la obra tiene una territorialidad y un contexto contingentes, los cuales trascienden a un problema de mayor envergadura y nos invitan a sentir con él el frío del agua en su cuerpo, a sumergirnos en la posibilidad de las conexiones que suscita este ecosistema. De esta manera la serie *Esporas* se convierte en una imagen relacional, en donde aparece una revaloración de conceptualizaciones híbridas de las nociones de naturaleza en donde la práctica artística de Calfuqueo se aleja de los criterios representacionales otorgando agencia a las relaciones que se establecen entre lo humano y lo no-humano.

Quizás una de las cualidades de la obra de Calfuqueo es la exploración de su identidad mapuche desde una intersección de lo indígena y lo contemporáneo que refleja el estado "ch'ixi" de identidades en tensión, pero coexistentes, resistiendo activamente a la marginalización de la cultura mapuche y cuestionando la homogeneización cultural impuesta por la sociedad dominante al tiempo que desafía las narrativas hegemónicas. Ailton Krenak en su ensayo "Ideas para posponer el fin del mundo" (2020) hace un llamado a reevaluar y transformar nuestra relación con el

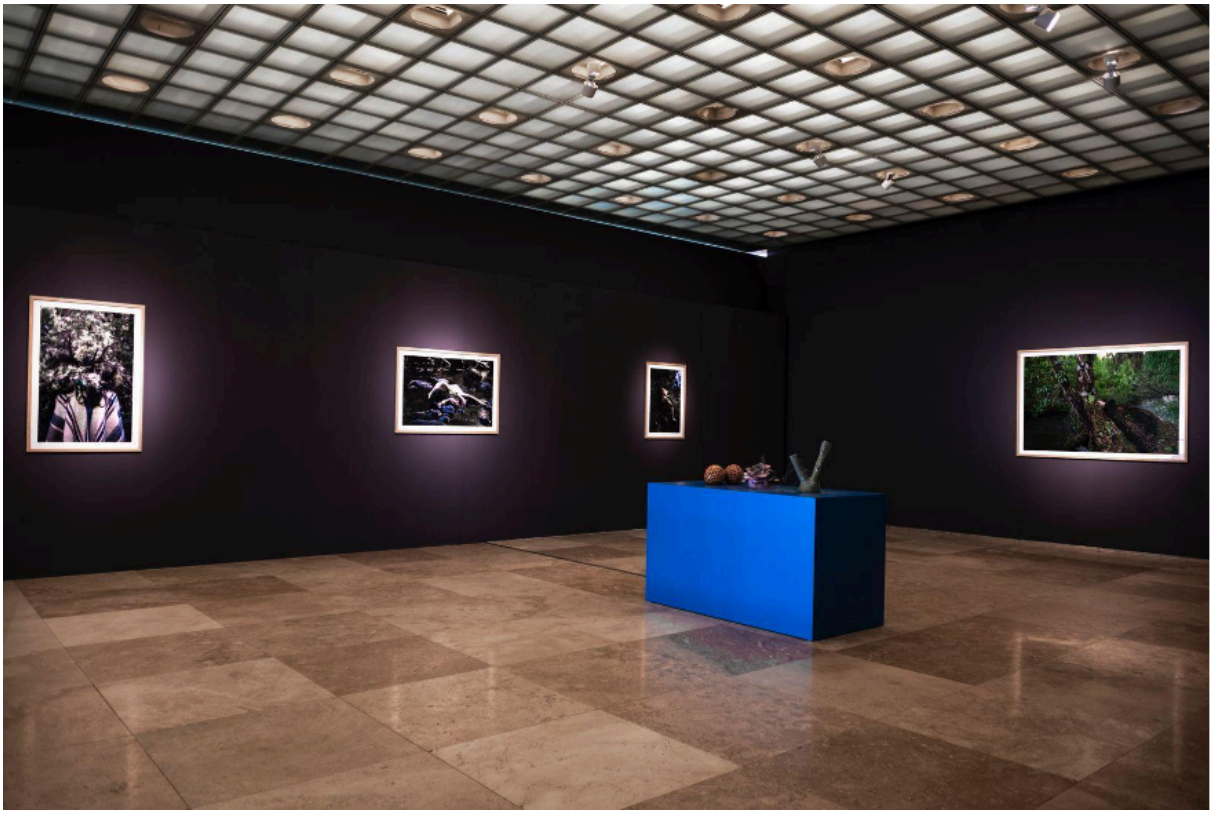


Imagen 6. Registro visual de la exposición de Seba Calfuqueo titulada *Esporas* en Galería Patricia Ready. Santiago de Chile, octubre, 2021.
Fuente: Fotografía Diego Argote.

mundo natural. Aboga por la necesidad de reemplazar la "monocultura" actual del pensamiento científico occidental, que intenta homogenizar el conocimiento "válido", con una "ecología de conocimiento" que "abra el canon dominante" y otorgue "igualdad de oportunidades a diferentes tipos de conocimiento." (Boaventura de Sousa en Krenak, 2020: 29). La obra de Seba nos invita a lo mismo, a reflexionar sobre los parámetros y límites que han sido construidos y nos invita a introducirnos al río, dando un paso más allá ya que nos invita a ser río.

Algunas ideas finales mientras flotaba de espaldas en un río.

Volviendo a las dos imágenes con que partimos este texto, podemos argumentar que en Chile coexisten distintas culturas del agua, y durante la lectura de este escrito analizamos dos; una primera mirada colonial, que reproduce una forma de relacionarse con la naturaleza y el territorio desde la división entre naturaleza y cultura y que pone a lo humano fuera de encuadre, y una segunda mirada que resiste, que pretende meter los pies en el agua y convertirse en río y territorio. Desde el archivo del Sernatur pudimos observar cómo la imagen fotográfica viene a configurar una imagen capitalista moderna que refuerza una suerte de *prospección visual* (Reeves-

Evison, 2023) de la naturaleza. De esta manera, las imágenes del archivo del Sernatur visibilizan esa mirada especulativa de la valorización del agua como un objeto (bien mueble) y delimitan al aparato como una tecnología al servicio del capital, en donde las imágenes no sólo "representan un objeto", sino que también "forman parte de una operación" (Burbridge, 2020:11).

En contraposición estaría el relato con que comenzamos, que es una forma de comprensión del entorno como coexistencia afectada por las relaciones naturales y que pone al hombre dentro de la toma. Aparece la corriente de agua como otra lectura de lo real, una posibilidad, y desde ahí es que el trabajo de Calfuqueo también toma forma como estrategia de contra-lectura, donde se nos invita a pensarla a partir de las vinculaciones que la imagen/artista permite establecer. Las imágenes de Seba Calfuqueo se configuran como imágenes especulativas de futuros alternativos, pues más allá de lo que nos depara el neoliberalismo tienen el potencial de influir en lo real, sobre todo en la medida en que pueden ofrecer modelos concretos de otras formas de vida en el presente (Burbridge, 2020). Ellas nos permiten repensar desde nuestros cuerpos/experiencias las reflexiones a que nos invitan Shiva (2016) y Prieto (2021) imaginando el río/agua como un sujeto relacional político y cultural que nos involucra y permite desbordar nuestras estructuras aprendidas, para así generar vinculaciones afectivas con otros sujetos/seres cohabitantes.

Podríamos afirmar que el archivo del Sernatur viene a insistir en esa mirada que Gómez-Barris (2021) nombra *mirada extractiva*, poniendo énfasis en una forma de ver el río como un recipiente pasivo contenedor de un recurso disponible para ser utilizado. El Sernatur construye, desde la ideología planteada desde los organismos estatales propuestos por la dictadura, una visión que busca reforzar una forma de percibir el paisaje como recipiente vacío, imprimiendo en ello una *prospecion Visual* (Reeves-Evison, 2023) que busca establecer un imaginario para contrarrestar e imponer un nuevo paradigma de gobernanza neoliberal, en donde todo objeto es potencialmente producto al servicio del capital. La obra que propone Calfuqueo, a partir de la configuración de relaciones materiales (fotografías impresas, cerámicas, pinturas de la sala, etc.) e inmateriales (narrativas, sonidos, recorridos, olores etc.) crea un corpus crítico a las imágenes hegemónicas (Sernatur) sobre la naturaleza. Logrando desestabilizar esa mirada al tiempo que propone una fisura a ese saber impuesto por el aparato estatal, permitiéndonos la reflexión para cuestionar nuestras creencias y repensar qué posibilidades existen para crear una contra mirada contemporánea que abrigue nuestro sentir en y con las aguas del río.

Referencias bibliográficas

Abarca, V. (2021). Carretera hídrica: las consecuencias del proyecto para un territorio. *Radio La Clave*. https://radiolaclave.cl/sociedad/carretera-hidrica-consecuencias-proyecto-territorio-crisis/

Barros Cruz, M. J. (2022). *Aguas libres. Conversaciones con artistas y activistas por la defensa de las aguas en Abya Yala*. Ed. Ocholibros.

Bauer, C. (1998). *Against the current: Privatization, water markets, and the state in Chile*. Kluwer Academic.

Booth, R. (2008). Turismo y representación del paisaje. La invención del sur de Chile en la mirada de la Guía del Veraneante (1932-1962). *Debates*. http://nuevomundo.revues.org/25052?lang=en.

Büchi, H. (1993). *La transformación económica de Chile: Del estatismo a la libertad económica* (1. ed.). Grupo Editorial Norma.

Burbridge, B. (2020). *Photography after capitalism*. Goldsmiths Press.

Calderón, A. (2022). *Imaginación Material*. Metales Pesados.

Calfuqueo, S. (2023). *Esporas*. https://sebacalfuqueo.com/2022/04/09/serie-esporas/

Coleman, K., & James, D. (2021). *Capitalism and the camera: Essays on photography and extraction*. Verso Books. http://public.eblib.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=6559728.

Coole, D., & Frost, S. (2013). *New materialisms: Ontology, agency, and politics*. Duke University Press.

De Pinho, L., & Sinibaldi, C. (2017). El ecofeminismo como propulsor de la expansión de la racionalidad ambiental. *Ecología Política*, 54, 26-34.

Descola, P., & Pignocchi, A. (2022). *Ethnographies des mondes à venir*. Seuil.

Descola, P., Gísli, P., & European Association of Social Anthropologists. (1996). *Nature and society: Anthropological perspectives*. Routledge.

Descola, P. (2013). *Beyond Nature and Culture* (J. Lloyd, Trans.). University of Chicago Press.

Dourojeanni, A., & Jouravlev, A. S. (1999). *El código de aguas de Chile: Entre la ideología y la realidad*. Naciones Unidas CEPAL Div. de Recursos Naturales e Infraestructura.

Fernández, J. E. (1999). El Agua: ¿Bien nacional de uso público? Derechos de aprovechamiento, usos consuetudinarios y propiedad privada de cara a una reforma al Código de Aguas de 1981. *Documento de Trabajo ICSO* – N° 54. Serie Laboratorio Constitucional UDP.

Gómez-Barris, M. (2021). *La zona extractiva: Ecologías sociales y perspectivas descoloniales*. Ediciones Metales Pesados. http://www.digitaliapublishing.com/a/102579/.

Haraway, D. J. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. http://www.f.waseda.jp/sidoli/Haraway_Cyborg_Manifesto.pdf.

Krenak, A. (2020). *Ideas to postpone the end of the world*. House of Anansi Press.

MacCormack, C., & Strathern, M. (1980). *Nature, culture, and gender*. Cambridge University Press.

Macnaghten, P., & Urry, J. (1998). *Contested natures*. SAGE Publications.

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa Editorial.

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.

Mignolo, W. (2011). *The darker side of Western modernity: Global futures, decolonial options*. Duke University Press.

Montero, M. R. (2021). Si el Río Suena…: Estrategias y representación para el agua de un río. *CNAC*. http://centronacionaldearte.cl/noticias/si-el-rio-suena-estrategias-y-representacion-para-el-agua-de-un-rio/.

Montero, M. R. (2022). *Una línea Marca el Horizonte: Fotografía Contemporánea del paisaje en Chile*. Ed. Metales Pesados.

Montero, M. R. (2023). No todas las aguas son azules: reflexiona sobre el rol de la representación visual y su técnica en nuestra comprensión y experiencia de la naturaleza. *Festival Sur*.

Prieto, M. (2021). Indigenous Resurgence, Identity Politics, and the Anticommodification of Nature: The Chilean Water Market and the Atacameño People. *Annals of the American Association of Geographers*. DOI: 10.1080/24694452.2021.1937036.

Quijano, A. (2000). Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America. *International Sociology*, 15, 215-232.

Reeves-Evison, T. (Forthcoming). On Prospecting: Visual Culture between Extraction and Speculation.

Reguemos Chile. (2023). Página web www.reguemoschile.cl.

Rivera-Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.

Rubinstein, D. (2013). Nothing to see here: Photography and the Politics of Invisibility. http://www.danielrubinstein.net/wp-content/uploads/2013/04/Rubinstein_Nothing-to-See-Here.pdf.

Shiva, V. (2016). *Water wars: Privatization pollution and profit*. North Atlantic Books. https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1782363.

Szmulewicz, I. (2021). Del agua al reino fungi: Sebastián Calfuqueo en la Galería Patricia Ready. *Revista La Panera*, 31. https://www.academia.edu/103164420/Del_agua_al_reino_fungi_Sebasti%C3%A1n_Calfuqueo_en_la_Galer%C3%ADa_Patricia_Ready.

Vergara, A. (1998). *Derecho de aguas* (Tomo II). Editorial Jurídica de Chile.

Wilson, L., & Leach, J. (2014). *Subversion, conversion, development: Cross-cultural knowledge exchange and the politics of design*. The MIT Press.

Yao, J. (2022). *The ideal River: how control of nature shaped the international order*. Manchester University Press. https://muse.jhu.edu/book/111956/.

Contraimaginarios del territorio latinoamericano en las fotografías de Florence Goupil y de Gabriela Portilho

pamelya@gmail.com

Pamela Martínez Rod

Escola Massana Centre d'Art i Disseny
y Grupo de Investigación Mediaccions-UOC (España).

Resumen

En este artículo se han analizado fotografías de Florence Goupil y de Gabriela Portilho siguiendo la actual metodología iconológica/iconográfica (Müller, 2011) y la de análisis documental de corte histórico para interpretarlas desde el contexto post-pandémico y de crisis ecológica actual. El artículo concluye mostrando cómo estas fotografías actúan abriendo nuevas vías de conocimiento en relación con la naturaleza y con sus ecologías de seres, construyendo lo que denominamos como contraimaginarios sagrados del territorio.

Palabras clave: *fotografía latinoamericana, territorio sagrado, ecología, decolonialidad*

Counter-imaginaries of the Latin American territory in the photographs of Florence Goupil and Gabriela Portilho

Abstract

In this article, the photographs of Florence Goupil and Gabriela Portilho have been analyzed following the current iconological/iconographical methodology (Müller, 2011) and historical documentary analysis to interpret them from the post-pandemic context and current ecological crisis. The article concludes by showing how these photographs act by opening new ways of knowledge in relation to nature and its ecologies of beings, constructing what we call sacred counter-imaginaries of the territory.

Keywords: *latinoamerican photography, territory, sacred, ecology, decolonial*

Introducción

En Latinoamérica, tanto la emergencia ecológica, la crisis sociopolítica, como los embistes de la pandemia, han vuelto a despertar el interés por explorar maneras de construir la realidad fuera del proyecto hegemónico y centralista. Considerado por muchos como un proyecto fallido, las alternativas llevadas a cabo por comunidades originarias y marginadas como las amerindias se erigen como nuevos modelos de existencia.

Si algo nos fue desvelado por la pandemia fue la crisis de convivencia global, que ha supuesto nuevas interrogantes sobre las fronteras y los flujos; entre los territorios, los cuerpos, y también entre los seres vivos y los no-vivos. Al desmontar la ilusión de la autonomía del sujeto y su aparente impermeabilidad individual, nos ha desvelado una crisis existencial con sentido global.

Durante el confinamiento, algunos fotógrafos locales nos mostraron lo que pasaba en lugares remotos. Estas constituían fugaces visibilizaciones dentro de noticiarios, revistas o redes sociales. Allí podíamos ver cómo otras sociedades, al margen de los centros del mundo, convivían con la potencia del virus. En medio de las miles de imágenes provenientes de los medios de comunicación, estas imágenes impactaron con fuerza y permitieron re-abrir la reflexión sobre aquellas *otras* posibilidades de experimentar/re-existir en esta nueva realidad. A la vez que constituyeron una fuente para abrir un imaginario del mundo cuando apenas podíamos experimentarlo (Martínez Rod, 2021). Desafiando el normalizado escenario sanitario-bélico tan extendido, que comprende la lucha contra la enfermedad como una "guerra", pudimos ver otras maneras de convivencia con lo desconocido y también los esfuerzos por desarrollar otras curas. En este contexto crítico, demostró ser de vital importancia dirigir la mirada hacia esas propuestas artísticas que abren nuevas vías de conocimiento y relación con la naturaleza y con sus ecologías de seres. Como señala Bruno Jara, (...) la urgencia de pensar el entorno desde el ámbito de la reproducción de la vida, lugar ontológico que pretende vencer la razón utópica catastrófica en función de una comprensión simétrica de lo no-humano". (Jara, 2022:121).

De esta manera, la hipótesis de este estudio es que la fotografía supone un medio efectivo para evidenciar y poner en cuestión cómo es nuestra relación con los lugares y seres con los que co-existimos. La antropóloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui señala que el cine y la pintura son los mejores medios para poder "atravesar la superficie de esas ideas consoladoras" refiriéndose a la reproducción de los discursos coloniales. Añadimos a estos medios la fotografía, que también actúa, como se muestra en este artículo, como desarticuladora de los discursos visuales históricos y de la narrativa totalizante de las ciencias sociales (Rivera, 2016:89). La autora señala que "(...) las fuentes orales e iconográficas apuntan a la

irreductibilidad de la experiencia humana, a las grietas y fracturas del ámbito normativo, mostrando cómo las cosas son, en lugar de figurarse cómo deberían ser" (Rivera, 2016:89).

El objetivo de una fotografía, señala Berger (1998), es construir su contexto (p.81) y señala que para que una fotografía pueda reconstituir su contexto como experiencia y memoria social, se deben respetar las leyes de la memoria –que no son en absoluto lineales, sino más bien radiales– lo cual que permite un gran número de asociaciones. De este modo, las fotografías se han analizado como composiciones radiales "de modo que pueda[n] ser vista[s]" y despierten asociaciones, "que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos." (Berger, 1998:84).

Finalmente, mostramos cómo las fotografías analizadas actúan como un espacio de creación de contraimaginarios de lo moderno desde una perspectiva trascendente e integradora tanto de los cuerpos y los fenómenos con el territorio. Son contraimaginarios tanto del espacio habitable como del espacio histórico. En este mismo sentido, la hipótesis apunta al paralelismo del rol de fotógrafo al del antropólogo-etnógrafo, al ser capaz de reconocer y desvelar aquellos mundos co-existentes, utilizando las estrategias del lenguaje del arte, en este caso, utilizando estratégicamente los géneros y tropos visuales históricos, así como los propios del relato fotográfico.

Metodología

El análisis integra tanto la descripción de los motivos fotográficos, su contexto espacio-temporal e histórico, así como su diálogo con las imágenes pertenecientes a la tradición cultural occidental que actúan como imaginarios significantes.

Mediante la aplicación actual del método iconológico/iconográfico descrito por Müller (2011) consideramos el material fotográfico como evidencia, cuyos significados permiten respaldar nuestra hipótesis, como fuente de información contextual histórico-cultural, y también como modelos de expresión visual que nos permiten comparar e iluminar diferentes procesos comunicativos visuales (Müller, 2011:286).

Por último, mediante el análisis iconológico las imágenes se tratan como fuentes y evidencias para un análisis social, político y cultural que leemos desde las teorías contemporáneas del giro ontológico y decoloniales.

1

La serie de fotografías documentales “Dialogue with plants” de Florence Goupil se produjo en tiempos de pandemia[1]. La propagación del virus causó terribles consecuencias en la Amazonía peruana afectando principalmente a los ancianos. En la comunidad Shipibo-Konibo esta devastación humana ha sido tanto afectiva como cultural, ya que tradicionalmente los ancianos han ocupado una posición fundamental en sus comunidades, son queridos y cuidados y a la vez que son los portadores del conocimiento y de la sabiduría ancestral. Goupil señala en una entrevista que los abuelos mantienen el idioma original y transmiten a los niños la relación, la conexión con las plantas, el bosque y la biodiversidad (Goupil, 2021: en línea).

En este contexto de alarma de la pandemia, la fotógrafa vuelve a encontrarse con la comunidad Shipibo-Konibo para explorar y documentar las formas de convivencia y de tratamientos que estaban desarrollando para curarse de los síntomas del Covid-19. Sus imágenes nos enseñan los cuidados de los cuerpos que realizan en base a plantas locales, mostrando así la sabiduría ancestral en la relación de la comunidad con la naturaleza. Sin embargo, la fotógrafa no sólo nos muestra la acción curativa, si observamos detenidamente podemos percibir que el tratamiento es también una entrega hacia las propiedades de la planta y hacia el espacio donde el “paciente” se abre y se deja afectar por la planta medicinal.

En un primer análisis, podemos ver en la imagen (#13) de la mujer frente al agua (Imagen 1), donde Goupil estratégicamente nos presenta el cuerpo de la mujer de espaldas, pero enfrentado al agua. Una luz rosada aterciopelada de principios o finales del día, nos sumerge en una mirada táctil que acaricia tanto la piel como el paisaje. El retrato con los ojos cerrados no permite nuestra fuga[2] en la narrativa que es capaz de detonar el rostro, sino que nos permite centrarnos en percibir las sensaciones táctiles, amplificando el contacto de unas hojas de plantas que se fusionan con su piel en una atmósfera sensible. Aquí el retrato no nos remite unilateralmente al reconocimiento del individuo, sino que, a un espacio de interacción sensorial, desintegrando la separación cuerpo-territorio.

Para el filósofo alemán Peter Sloterdijk, la existencia es un continuo proceso de creación de esferas de convivencia. Con esta idea cobra realidad y protagonismo la atmósfera, lo que se comparte y lo que está “entre”, “mediando” los propios seres. “Cuando entro en mí mismo, percibo en mi interior una dimensión que al mismo tiempo está en torno a mí. En mí está lo que yo respiro, lo que yo comparto, aquello

[1] Serie que anteriormente aparecía bajo el nombre “Healing plants” en la página web de la autora.

[2] Esta decisión estética evita lo que Bernard-Donalds (2004) denominó como *forgetful memory*, comprendido como un sentido de desplazamiento que interrumpe la habilidad del espectador para construir cualquier narrativa, o recuperar el evento perdido.

de lo que soy parte y contrapartida, en una palabra, la esfera, la bola abierta de la que yo soy una parte, la mitad de mi 'yo'." (Cordua, 2016:15)

La fotografía de Goupil es hábil en mostrar esta integración del cuerpo con el paisaje a través del acto medicinal. Son mostrados como cuerpos permeables que se dejan traspasar por algo más leve, sustancias volátiles, tibias, húmedas. A su vez, somos interpelados en nuestras propias experiencias por la acción que nos muestra la imagen, transformando nuestra manera de comprender lo que es o puede ser una curación y lo que implica. Se trata de un tratamiento medicinal que no es comparable a uno tal como lo conocemos, donde los medicamentos actúan autónomos y específicos, sin nuestra participación, ni conciencia total del cuerpo, ni del tiempo, ni del espacio. Las plantas medicinales de los Shipobo exigen una acción performativa de todo el cuerpo, de disposición a un estado contemplativo, espiritual, donde lo sensorial es también conexión con el paisaje.

De acuerdo con Ángela Arruda (2020), "la producción de sentido es un proceso creativo". Cuando nos enfrentamos a imágenes no-familiares que nos sugieren relaciones nuevas recurrimos a los imaginarios sociales[3], que funcionan como anclajes para comprender o tratar lo intraducible y contextualizar de un modo más amplio aquello que vemos, incluso, "renovar lo antiguo [y] proyectar el futuro" (2020)

De esta manera, comprendemos que la relación que propone la fotografía, entre la mujer y el paisaje, despierta asociaciones con otras imágenes de nuestro acervo cultural, funcionando como señala Müller (2011: 288), para cada imagen material hay imágenes mentales que le corresponden. Estéticamente podemos encontrarnos con un guiño histórico a los paisajes románticos pero aquí el asombro de la sublimación no nos atemoriza sino que es parte de una conexión integradora y afectiva. Nos recordamos de imágenes emblemáticas como la del pintor romántico Gaspar Friedrich, "Caminante ante un mar de nubes" (1817), (Imagen 2) donde se produce el encuentro del hombre con el paisaje grandioso de un precipicio. Como imagen de lo sublime, este enfrentamiento representa tanto deleite como conmoción en la percepción del contraste entre la infinitud y poder de la naturaleza intimidante para el hombre. Es mediante una "sensación displacentera" que accedemos al "placer positivo" de lo sublime. Se trata en este caso de "un placer intelectual-moral" (Schek, 2013:21). No se trata, como señala Daniel Scheck, de las características externas ni la grandiosidad de la naturaleza sino que es de algo que "reside en nosotros mismos" (2013: 21) desde donde surge este sentimiento:

[3] Según Castoriadis (1975), el imaginario social se refiere a una red de significados, colectivamente compartidos, que cada sociedad utiliza para pensar sobre sí misma. El imaginario social, puede referirse tanto al proceso de creación como al conjunto de imágenes, modelos y creencias, heredados por los individuos a partir de su participación en la sociedad.

> El sentimiento de lo sublime de la naturaleza es respeto *[Achtung]* hacia nuestra propia destinación, que mediante cierta subrepción [...], demostramos en un objeto de la naturaleza, que nos hace patente, por decirlo así, la superioridad de la destinación racional *[Vernunftbestimmung]* de nuestras facultades de conocimiento comparadas con el punto culminante a que pueda llegar la sensibilidad. (Kant, 1993: 103)

Es así como al mirar esta fotografía de Goupil nos conmovemos ante la compenetración de la mujer con el paisaje, que sucede de un modo muy distinto que el de Friedrich; desde el respeto pero también desde la entrega, la confianza. Ante la superioridad de la naturaleza kantiana, vemos en la mujer otra manera de ser-con, no la defensa, sino la abertura, la comunicación, la interacción.

En "Dialogue with plants" el esfuerzo de Goupil es para transmitir las ideas y relaciones con la naturaleza que han compartido con ella los Shipobo. Su gran regalo es hacer visible ese conocimiento que desafía los límites de la razón y de la tradición occidental. Como señala Silvia Rivera Cusicanqui:

> La alteridad indígena puede verse como una nueva universalidad, que se opone al caos y a la destrucción colonial del mundo y de la vida. Desde antiguo, hasta el presente, son las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, los que nos revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes y de prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce. (Rivera, 2016:185)

Para algunas comunidades amerindias, las categorías de lo viviente no se basan en los paradigmas naturalistas, como el del carbono, que considera ser vivo a aquellos seres que nacen, crecen, se reproducen y finalmente mueren. En este caso, como señala la antropóloga Elizabeth Povinelli, lo vivo tiene que ver más con su significancia cultural, con las posibilidades de significado e interacción con las comunidades (Ruiz Serna y Del Cairo, 2016: 199). Florence Goupil señala que, la relación de los Shipibo con la biodiversidad no se trata de una creencia, sino que para ellos las plantas son personas, las tratan como iguales, ya que para ellos todo tiene vida y están en relación con todo el universo de lo viviente. (Goupil, 2021: online). Esta relación simétrica del territorio, de sujeto a sujeto, "vehiculiza y posibilita formas específicas de ser y estar" (Jara, 2022:112).

> El paisaje sería parte del sistema eidético —es decir, un conjunto de nociones (eidas) que se articulan para entender una parte de la existencia-realidad y ofrecer criterios para actuar con relación a ella (Deves y Kozel)— que levanta

> la arquitectura del Ser colonial: raza, género, clase, religión identidad, lenguaje, nación, entre varios. (Jara, 2022: 112)

Las fotografías de Goupil consiguen visibilizar ese territorio de intercambio donde,

> la existencia humana transcurre en un *continuum* con la naturaleza y donde el conocimiento puede existir en el mundo como algo distinto a lo humano, como algo que supera los límites del lenguaje tal como lo entendemos y como un fenómeno corporizado que tiene efectos tangibles. (Kohn, 2007: 17).

En las imágenes los cuerpos en tratamiento confían, fluyen, se dejan traspasar por lo ambiental y por la curación de las plantas, que proviene de unas fuerzas más antiguas y profundas (Imagen 3).

Timothy Morton plantea que en medio de la problemática ambiental que nos encontramos es necesario desterrar "el concepto de naturaleza" por su carácter "antinatural y antropocéntrico, construido por el hombre a su medida" argumentando que la ha convertido en un "visión trascendente" y descorporeizada (López del Rincón, 2017:20). El hecho de dividir el espacio donde habitamos, distinguiendo como una otredad a aquello que llamamos naturaleza, nos distancia como seres humanos de todo lo que interactuamos, donde "los humanos son descritos como ajenos a los mundos que ellos mismos representan" (Kohn, 2013:9). Nos posiciona en aquella situación contemplativa que podíamos ver en la obra analizada de Caspar Friedrich, donde lo sublime está en juego conjuntamente a un ejercicio de poder hombre-naturaleza. Es más, para Morton, el "pensamiento tradicional ecocrítico se transmuta en un relato en el que la naturaleza deviene enemiga y no objeto de reivindicación" (López del Rincón, 2017:21).

En las fotografías de Goupil, la sacralidad del espacio natural no es contemplativa ni sublime, sino conexión, intercambio, roce, tacto, aroma. Se trata ahora de un mundo, que, a diferencia de lo declarado por Clark, no es indiferente a nosotros. Goupil pone el énfasis en la trans-conexión entre los seres y su medio, como una manera de conectarse con algo más profundo. Lo sagrado radica en esa relación de cuidado ritual de acercamiento hacia lo incognoscible a través de las plantas medicinales y su entorno.

En este mismo sentido, podemos afirmar que estas imágenes quiebran los paradigmas de la modernidad ya que de acuerdo con Jara, "examinar descolonialmente el paisaje implicaría reivindicar corporalidades, lugares y subjetividades heterogéneas y supervivientes" (Jara, 2022: 120) lo que en el ámbito

de la práctica artística sería volver a visualizar y hacer partícipes del relato a aquellas alteridades/corporalidades que habían sido esquivadas.

2

Gabriela Portilho en su serie fotográfica “Atitlán” explora este lago de Guatemala como espacio histórico, sagrado y ritual. Aunque el nombre de la serie es el nombre del lago, ésta no se configura con imágenes del lago, sino más bien se estructura en torno a la relación de algunos miembros de la comunidad con él. Formalmente, esto se consigue a través de una narrativa fragmentada que esquiva mostrar tanto al territorio completo –la panorámica del lago– como también a las personas fotografiadas. La carga de misterio y las capas de significado se estructuran por medio de continuos paralelismos y contrastes de primeros planos fragmentados, ampliados o semi-ocultos en la penumbra.

Desde la primera imagen[4] el relato visual se configura indirectamente, primero una sombra de un hombre con un machete proyectada en un terreno agreste (Imagen 4). La corta distancia focal aplicada a las siguientes imágenes nos confronta con la mirada de un hombre, una araña y unos pies en el agua. (Imagen 5, 6 y 7).

Como podemos constatar, la invitación de la autora es a corporizar su mirada en nuestro cuerpo para que entremos y descubramos el lago, como si lo mirásemos nosotras mismas. Un descubrimiento paulatino de algunos detalles de seres que también forman parte del lago. Las siguientes imágenes nos muestran interacciones de cuerpos humanos y vegetales en el agua. (Imagen 8-15, fotografías 9, 10, 11, 12, 13, 14). La visión continúa siendo parcial y el lago no es más que un espacio omnipresente que se intuye en la oscuridad.

En la quinceava imagen de la serie se muestra un plano medio, una mujer de perfil y de fondo vemos el horizonte y el agua. (Imagen 16, fotografía 15) Vemos el lago. Sentimos el aire fresco, Y, en la siguiente imagen (Imagen 17, fotografía 16), lo tocamos con nuestra mano.

Para poder sugerir la complejidad del lago y los múltiples significados que tiene para la comunidad de seres que co-habitan, la autora recurre a estrategias narrativas y decisiones estéticas. Una de las principales ha sido establecer el relato a modo de diálogo continuo, donde los seres incompletos están en una continua complementación y ampliación de significado con las fotografías siguientes.

En un sentido warburgiano, la lectura de esta serie está más centrada en el "intervalo visual" (Rampley, 2001) de la imágenes, tanto temporal como espacial (Müller, 2011:285) que en la lectura de cada unidad fotográfica. Por ello, la atención

[4] La numeración establecida para hacer este análisis sigue el orden de las fotografías en la galería virtual de la página web de la autora.

recae con más fuerza en aquello misterioso que sucede “entre” las fotografías y amplía el sentido de las imágenes.

Los seres fotografiados y el lago son tratados en interacción, en *co-afección*[5], no hay retratos ni protagonistas sino afectaciones mutuas, haciendo visibles las diferencias sociales a través de una manera no-jerárquica, tal como defendía Haraway (1991:189). Esta decisión narrativa encuentra rasgos identitarios en el animismo amerindio que es comprendido como “una continuidad metafísica”, existente en estos seres del cosmos que habitan entorno al agua, a pesar de su aparente, “discontinuidad física” (Viveiros de Castro, 2004:57).

De cierta manera, las imágenes fragmentadas ”esquivan la mirada clasificatoria dominante” (Catelli, 2014: 23) y aunque es posible distinguir características físicas y de género en los cuerpos retratados, éstos permanecen en un segundo nivel de lectura, priorizando la conexión imbricada con los demás seres con los que co-habitan. Con esto, la fotógrafa evita caer en la tradición histórica de las representaciones etnográficas, que extendidas desde la época colonial, continúan resonando en el presente, y que incluso constituyen un nicho de lo exótico en el mercado del arte (Catelli, 2014:17).

Así, la fotógrafa sin caer en la anécdota visual más bien nos invita a entrar a una dimensión nueva. Un mundo poblado por múltiples seres, vivos y no-vivos, integrando desde lo geo; el agua, la tierra y las piedras, hasta aquellas manifestaciones del mundo espiritual; las sombras, los espíritus o las presencias intuidas en las propias imágenes. Su propuesta desvela el lago Atitlán, en resonancia con la antropóloga Elizabeth Povinelli, como una comunidad con "formas vivientes fuera del sentido dominante”, seres que “no son necesariamente orgánicos” (Ruiz Serna y Del Cairo, 2016:199). La autora acuña el término geontología para abordar la correlación entre la biografía y la geografía y con ello integrar la relación existente entre las personas y los lugares. De esta manera, el lago Atitlán como, “(...) entidad significativa, representa una forma de vida en sí misma, una de tipo semiótica, puesto que entra en relaciones vitales con las personas así como con los no-humanos que la habitan y la constituyen” (Ruiz Serna y Del Cairo, 2016:199).

La serie de imágenes pone en evidencia el espacio del lago como entidad sagrada sin vincularlo a ningún ritual ni práctica religiosa en particular. Maria de Graça Mouga, señala que una de las características de la sacralidad del espacio es su transversalidad a las culturas y a las creencias (Mouga Poças, 2019: 200). Según la autora, estos espacios sí tienen en común una emergente, “topología de lo sagrado una valorización del espacio que no está vinculada únicamente a las funciones de los objetos que lo rellenan. Existe un imaginario del espacio de carácter sagrado” (Moles y Rohmer, 1982: 26) que le atribuye significados, de ahí que las religiones acaben por

[5] Término acuñado por la artista y psicoanalista Bracha Ettinger.

servir “menos para fabricar lo sagrado, porque éste existe como materia prima, que para estructurarlo”. (Moles y Rohmer, 1982: 27)

Gabriela nos presenta el lago Atitlán con una significación espiritual imbricada a su espacio comprendido como físico, cultural e histórico. El lago se representa a la vez como espacio simbólico y metafísico, aludiendo a su capacidad de testimonio[6] y de absorción de la historia y como un territorio de lo sagrado en el que la comunidad se comporta de un modo ritual. Es un espacio sensibilizado que se abre como lugar de cobijo para una multitud de comunidades y de acontecimientos míticos e históricos que involucran a humanos y no-humanos y con ello generan prácticas socioculturales. Esta dimensión ritual y performática del habitar, donde todo el cuerpo está en expresión ante lo sagrado, es visibilizada y contextualizada gracias a la autora.

Conclusiones

La crisis ecológica, señala Kohn, es también una crisis espiritual de falta de conexión. Concretamente, para Giovanni Aloi, es el capitalismo el que deliberadamente frustra nuestra comunicación biosemiótica con las plantas y define nuestra relación con la naturaleza como dispensable, superficial y efímera (2024:72-73). De este modo, la urgencia actual está en poder superar la ceguera cultural y abrazar la alteridad de lo otro.

En este contexto, consideramos que las fotografías analizadas en este artículo se activan como una llamada, tanto activista como espiritual, a ver a través de las apariencias e ideas preconcebidas que restringen la naturaleza al uso y servicio de los seres humanos. Son fotografías que se configuran como lugares de encuentro, complicidad y revelación entre los diferentes seres humanos y no-humanos que cohabitan en el espacio/tiempo.

Esquivando el sentido colonizador original de la fotografía como recolectora y narradora del “exotismo del sur”, consideramos que estas autoras construyen nuevas formas de relacionalidad entre los seres humanos y más-que-humanos con los que co-habitan y en este sentido son también descolonizadoras (Kohn, 2021:17). Como señala Silvia Rivera, el desafío de una mirada decolonizadora del territorio

[6] Portilho señala que el lago Atitlán guarda muchas historias ya que durante el conflicto armado cientos de cuerpos fueron lanzados allí. Además, recientemente se ha descubierto que una antigua ciudad Maya se haya sumergida en sus aguas a unos 20 metros de profundidad. [https://forbescentroamerica.com/2022/04/06/turismo-descubren-ciudad-maya-en-lago-atitlan-de-guatemala]

consiste en poder despojarlo de su cosificación y comprenderlo como fuente de riqueza a través de,

> (...) la íntima relación entre la vida humana y la pluralidad de seres (vivos o no vivos) que existen en el inconmensurable cosmos: animales y plantas, sustancias, sitios y paisajes, rocas y metales, el cielo y sus miríadas de mundos, las profundas oquedades y ríos subterráneos del desconocido interior del planeta. (Rivera Cusicanqui, 2016: 210).

Tanto Goupil como Portilho buscan comunicar una dimensión trascendente, mediante la representación de ritualidades en comunidades fuertemente arraigadas a un territorio y con ello a la esencia integradora de la existencia. Son fotografías de formas de vida que transitan libremente entre las dimensiones de lo espiritual y lo cotidiano, integrando sus diferentes puntos de vista, ritmos y temporalidades.

La lectura de estas fotografías activa los anclajes de imaginarios sociales y de representaciones pre-existentes en nosotros, con respecto a la relación de los seres humanos y la naturaleza y al utilitarismo de ésta por parte de Occidente. Sin embargo, a través del radical contraste que genera la representación de formas específicas de ser y estar con/el territorio, consiguen también despertar en nosotros imaginarios nuevos. Así, las fotografías actúan mostrando realidades posibles que en paralelo a la nuestra –en crisis– lidian con "formas vivientes que son extrañas al sentido dominante" y que dan cuenta de maneras alternativas de construir comunidad con seres que no son necesariamente orgánicos (Ruiz Serna y del Cairo, 2016:199) y por medio de su representación consiguen proyectarlas al futuro.

Por último, cabe tener en cuenta que mediante la representación fotográfica de comunidades amerindias, existe el riesgo de que las imágenes puedan ser susceptibles de detonar múltiples estereotipos e iconicidades que persisten como improntas del pasado colonial. No obstante, las autoras estratégicamente proponen relatos que ni describen, ni ahondan en la otredad de los sujetos, ni tampoco caen en su idealización. Son relatos visuales que se centran en la complejidad del territorio, aquello que es común, transversal, atemporal, empático. Territorio que ya no es considerado como paisaje contemplativo ni como recurso, sino que tiene su propia intencionalidad, un ecosistema con una esencia espiritual como "realidad que sostiene toda la vida" (Kohn, 2021:XVII). En línea con Jara (2022:112) se trataría ahora de una nueva noción de territorio, articulada por el conjunto de representaciones fotográficas de las autoras. Ellas nos invitan a comprender otros tiempos, fases, fenómenos de la existencia y de la realidad que estaban veladas por nuestras maneras preconcebidas de entender lo que es y debe ser la naturaleza.

De este modo, argumentamos que las fotógrafas proponen y proyectan un contraimaginario del territorio, representándolo como una entidad viva en

comunicación e intercambio con los cuerpos y fenómenos que lo co-habitan. Al visualizar y salvaguardar los "mundos y conocimientos de otro modo" (Escobar, 2003:53) que aún persisten, consiguen valorizar y ampliar el imaginario social sobre la representación de las comunidades indígenas, destacándolas ahora como conocedoras y capaces "de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce" (Rivera Cusicanqui 2016:186)

Referencias bibliográficas

Aloi, G.(2024). Speculative Phytopoetics: Towards Vegetal Kinship. En Gibson, P.,; Jöttkandt, S; Sierra, M.; Westbrook, A. (Eds) *Dark Botany, The Herbarium tales,* Open Humanity Press, London.

Arruda, A. (2022). Imaginario social, imagen y representación social. *Cultura y representaciones sociales*, 15(29), 37-62. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102020000200037&lng=es&tlng=es (Consultado el 16 de julio de 2024).

Berger, J. (1998). *Mirar*. Ed. De la Flor.

Bernard-Donalds, M. (2004). Forgetful memory and images of the Holocaust. *College English*, 66(4), 380-402. https://www.jstor.org/stable/4140708 (Consultado el 13 de diciembre de 2023).

Catelli, L. (2014). Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: Versiones del retrato etnográfico en la Serie 1989-2000 de Luis González Palma. *Revista Caiana*, (5), 14-28. https://www.academia.edu/8631971/

Cordua, C. (2016). Esferas: El proyecto filosófico de Peter Sloterdijk. *Cuadernos de Teoría Social*, 2(4), 9-29. https://cuadernosdeteoriasocial.udp.cl/index.php/tsocial/article/view/25 (Consultado el 20 de noviembre de 2023).

Escobar, A. (2003). Mundos y conocimientos de otro modo. *Revista Tabula Rasa*, 1. https://www.revistatabularasa.org/numero-1/escobar.pdf

Goupil, F. (2021). Amazon: The pandemic threatens the wisdom of plants. Entrevista por Vist Projects.
https://vistprojects.com/en/amazon-the-pandemic-threatens-the-wisdom-of-plants/ (Consultado el 15 de diciembre de 2023).

Jara, B. (2022). Colonialidad y descolonialidad en el paisaje latinoamericano. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, 1(18).
https://revistamutatismutandis.com/index.php/mutatismutandis/article/view/388

Kant, I. (1993). *Crítica del Juicio*. Losada.

Kohn, E. (2021). *Cómo piensan los bosques*. Ed. Abya-Yala.

Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*. Cátedra.
López del Rincón, D. (Ed.). (2017). *Naturalezas mutantes: Del Bosco al bioarte*. Sans Soleil.
Giordano, M. (2012). *Indígenas en la Argentina: Fotografías 1860 a 1970*. El Artenauta.
Martínez Rod, P. (2021). Covid Photo Diaries: Activism in the visual communication of the Covid-19 pandemic. *Visual Review: International Visual Culture Review*, 8(2), 179-190.
https://journals.eagora.org/revVISUAL/article/view/2934
Mouga Poças, M. G. (2019). "Religión y dinámica espacial. Del espacio y de los lugares sagrados al territorio religioso". En Carballo, Cristina Teresa (Ed.). Cultura, territorios y prácticas religiosas. Prometeo Libros.
Müller, M. G. (2011). Iconography and iconology as a visual method and approach. En E. Margolis & L. Pawel (Eds.), *The SAGE handbook of visual research methods* (pp. 283-302). SAGE.
Rivera Cusicanqui, S. (2016). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
Ruiz-Serna, D., & Del Cairo, C. (2016). Los debates del giro ontológico en torno al naturalismo moderno. *Revista de Estudios Sociales*.
https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/res/article/view/5961
Scheck, D. (2013). Lo sublime y la reunificación del sujeto a partir del sentimiento: La estética más allá de las restricciones de lo bello. *Signos Filosóficos*, 15(29), 103-135.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-13242013000100004&script=sci_abstract
Viveiros de Castro, E. (2004). Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En A. Surrallés & P. G. Hierro (Eds.), *Tierra adentro: Territorio indígena y percepción del entorno* (pp. 11-30). IWGIA. https://www.iwgia.org/images/publications/0331_tierra_adentro.pdf

Páginas web de las fotógrafas:

Florence Goupil: https://www.florencegoupil.com/
World Photography Organization:
https://www.worldphoto.org/sony-world-photography-awards/winners-galleries/2021/professional/shortlist-shipibo-konibo-healing
Gabriela Portilho: http://www.gabiportilho.com/atitl

La Sangre de la Tierra. Defender el territorio, reimaginar la nación. Prácticas rituales en el entramado de las resistencias indígenas[1]

georgina.celaya@gmail.com

María Georgina Sánchez Celaya

Instituto de Historia del Arte (Universität Bern) SNF Sinergia "Mediating the Ecological Imperative" (Suiza)

Resumen

El presente artículo subraya y discute la relevancia que tienen las prácticas rituales en las luchas socioambientales, acaecimientos centrales en la crisis climática generalizada con consecuencias tanto materiales como simbólicas para las comunidades que los atraviesan. El texto parte del análisis visual del documental *La Sangre de la Tierra* realizado por Feliz Zurita de Higes en 2019, el cual retrata tres casos de defensa del territorio en México, Guatemala y Honduras. Propongo entonces que el ritual ligado a la cosmovisión indígena brinda herramientas para ampliar y resignificar la noción de territorio. Además cuando este se articula como una "recreación de lo propio" en el contexto de los "procesos de reconstitución" (Bastos Amigo, 2022) puede ser un medio para interpelar la idea hegemónica de nación única e indivisible que sostienen varios estados nación latinoamericanos. El artículo conceptualiza al ritual como un acto creativo y un medio para la reinvención de una comunidad política, así como un espacio de resistencia donde territorio y nación adquieren nuevos significados.

Palabras clave: *prácticas rituales, nación, territorio, resistencia indígena, luchas socioambientales.*

La Sangre de la Tierra. Defending the Territory, Reimagining the Nation. Ritual Practices in the Interweaving of Indigenous Resistances

Abstract

This article highlights and discusses the relevance of ritual practices in socio-environmental struggles, which are central events in the generalized climate crisis

[1] El presente artículo fue realizado con el apoyo del Swiss National Science Foundation (SNSF).

with both material and symbolic consequences for the communities that experience them. The text starts from the visual analysis of the documentary film *La Sangre de la Tierra* directed by Feliz Zurita de Higes in 2019, which portrays three cases of territory defense in Mexico, Guatemala, and Honduras. I propose that rituals connected to the indigenous cosmovision provide tools to expand and re-signify the notion of territory. Moreover, when these rituals are articulated as a "recreation of one's own" within the context of "processes of reconstitution," (Bastos Amigo, 2022) they can serve as a means to challenge the hegemonic idea of a unique and indivisible nation upheld by several Latin American nation-states. The article conceptualizes ritual as a creative act and a means for the reinvention of a political community, as well as a space of resistance where territory and nation acquire new meanings.

Keywords: *ritual practices, nation, territory, indigenous resistance, socio-environmental struggles*

Introducción

La opresión ejercida por proyectos extractivistas sobre territorios indígenas en América Latina ha provocado un aumento exponencial en los conflictos socioambientales. Un instrumento digital que da cuenta de ello es el Atlas de Justicia Ambiental (EJAtlas) (https://ejatlas.org/), el cual presenta un mapeo mundial de las contiendas activas en diversos territorios. Asimismo, el interés por acompañar, documentar y/o abordar las luchas socioambientales a través de la práctica artística ha crecido. En este sentido, la relación que se teje entre imagen (fija y en movimiento), medios de producción audiovisual y conflictos socioambientales (muchas veces mal llamados problemáticas ecológicas) resulta un campo en el que aún queda mucho análisis e investigación por hacer.[2] Algunos sectores de la academia atraídos por la "novedad" del tema empiezan a abordar la ecología o el medio ambiente como otro aspecto más a ser considerado en sus líneas de investigación, mientras que otros enfoques más comprometidos, entienden los conflictos socioambientales como un fenómeno neurálgico dentro de la crisis social y ecológica generalizada que enfrentamos actualmente.[3] Los conflictos socioambientales tienen implicaciones

[2] Podemos considerar la contaminación del agua, la pérdida de biodiversidad, el desgaste del suelo, la acidificación de los océanos etc. como problemáticas ecológicas, sin embargo, en los conflictos socioambientales, explica María Fernanda Paz Salinas existe conciencia de un agravio y, por ende, se actúa en consecuencia, hablar de conflictos socioambientales implica reconocer cómo "los sujetos afectados interpretan el agravio y cómo construyen su objeto de disputa y lo defienden en un marco de relaciones de poder" (Paz Salinas, 2014: 16).

[3] Este es el caso del enfoque de la investigadora colombiana Astrid Ulloa quien explica cómo las transformaciones climáticas están vinculadas a procesos extractivos que impactan y reconfiguran de manera más acentuada la vida de poblaciones indígenas, afrodescendientes y campesinas. Incluso en

tanto de orden material como simbólico (Paz Salinas, 2014: 14). Esto quiere decir que en lo que se articula y se nombra como "defensa del territorio", un sector lucha para garantizar las condiciones de supervivencia de amplias redes de vida. Por lo tanto, este tema amerita atención primordial, ya que en el trasfondo de los conflicto socioambientales se juega la supervivencia no solo de un puñado de comunidades sino de redes de vida más amplias que involucran también a los seres de la Tierra como los ha denominado Mario Blaser y Marisol de la Cadena (2018: 12); lo que significa redes de vida donde se entrelazan tanto la esfera de lo humano como de lo otro que humano (*other-than-human*).[4] Por ende, las luchas socioambientales y la defensa del territorio no solo encarnan un sentido de urgencia, sino que, en algunos casos, llegan a trascender las fronteras locales o comunitarias que los enmarcan, trastocando y poniendo en crisis los imaginarios y valores en los que se sustentan los Estados nacionales. Desde esta perspectiva, los conflictos socioambientales son también una afrenta al modelo económico hegemónico neocolonial y extractivista. Un modelo que impone una única manera de ver a la naturaleza, entendida siempre en términos de recurso, superponiendo nociones como la de progreso y desarrollo a la existencia y permanencia de los ecosistemas y las redes de vida que en ellos se sustentan, incluyendo a las comunidades indígenas.

Ante este contexto de urgencia resulta fundamental preguntarnos ¿qué herramientas tanto visuales, teóricas y conceptuales tenemos a la mano para pensar y hacer frente al despojo continuado que han sufrido y sufren los pueblos indígenas, así como a las catástrofes ambientales que este proceso ha desatado? Para responder a la pregunta planteada, el presente artículo parte de la relación que se construye entre conflictos socioambientales, medios audiovisuales, prácticas rituales y el concepto de nación. Esto a partir del análisis de un estudio de caso: el documental *La Sangre de la Tierra*, del año 2019 dirigido por el documentalista español Félix Zurita de Higes; el cual retrata la historia de tres luchas socioambientales libradas por comunidades indígenas totonacas de la Sierra Norte de Puebla en México, diversos pueblos q'eqchi' en Guatemala y los pobladores de la comunidad de Pajuiles, en Honduras. Se trata de tres historias de resistencia en contra de megaproyectos hidroeléctricos, las cuales están vinculadas entré sí, no solo por enfrentar un mismo modelo de producción de energía considerada "limpia", sino, también, por integrar la ritualidad en la defensa del territorio. El documental es

aras de detener el cambio climático con el emprendimiento de proyectos denominados "sustentables" o de producción de "energías limpias" como la transición a los coches eléctricos con baterías de litio o la construcción de hidroeléctricas se pone aún más presión en los territorios considerados de compensación, sacrificio o de uso de "naturaleza barata" como lo definió Andreas Malm (Ulloa, 2017: 69).

[4] Marisol de la Cadena utiliza el término *other-than-human* (más que humano) en vez de *non-human* (no humano) para enfatizar lo que ella considera como actores que participan de otro estatus ontológico. Estos pueden ser entidades como una montaña, un río o los animales del bosque, la selva etc. (2018: 12-13).

una producción de Alba Films y Fundación Luciérnaga para las organizaciones no gubernamentales Entre Pueblos y *Peace Brigades International* de Cataluña (PBI por sus siglas en inglés). El documental contó con financiamiento de la Agencia Catalana de Cooperación y ha sido seleccionado en varios festivales. Actualmente, se encuentra disponible en YouTube, y en la plataforma del festival de cine indígena *Mirada Nativa*.[5]

Conflictos socioambientales, medios audiovisuales y prácticas rituales

Dentro de la tríada conceptual que presento, el término "prácticas rituales" podría parecer atípico, extraño e insospechado. No obstante, la tesis que desarrollo en este artículo es que el documental en cuestión resulta interesante y revelador, justamente porque evidencia la función del ritual como un engranaje más dentro de las luchas en defensa del territorio y la autonomía que forman parte de los conflictos socioambientales; un aspecto invisibilizado, desatendido y cuyo estudio se ha dejado de lado. Más aún, si aislamos al ritual de la etiqueta de mera "curiosidad etnográfica" es posible empezar a explorar los diversos potenciales que posee, entre los que destaca el de constituirse como un mecanismo para detonar otras formas de simbolizar fuera del canon visual y el orden hegemónico establecido por el Estado nación.[6] El estudio del ritual es un tema de larga data en las ciencias antropológicas. No obstante, con la finalidad de brindar un marco teórico me apoyo en las definiciones elaboradas por Victor Turner y Ronald L. Grimes. Turner definió las prácticas rituales como "dramas sociales" donde se reafirman las normas y valores culturales de una sociedad. Una de las aportaciones más importantes de Turner es el concepto de la *communitas* una cualidad relacional que crea un sentido de comunión y comunicación plena entre un grupo que comparte una identidad definida que surge de manera espontánea (Turner, 1974: 49). Por otro lado, Ronald L. Grimes quien estudia la ritualidad contemporánea apunta que es gracias a Turner que los conceptos de performance (como arte del performance) y ritual pueden pensarse como una dupla conceptual en estrecha relación (Grimes, 2006:135). El trabajo de Grimes bebe del legado del pensamiento de Turner, por ende, entiende el ritual como actos performáticos encarnados que generan entre otras cosas un sentido de identidad (Grimes, 2006). Explicado lo anterior mi propuesta radica en entender al ritual como un acto eminentemente creativo y performático y como un medio para la

[5] En el canal de YouTube de *Peace Brigades International* (PBI) se puede ver el documental completo. Véase en La Sangre de la Tierra (versión original)

[6] El canon visual y el orden hegemónico se han instaurado a partir de diferentes proyectos culturales e identitarios apoyados por el Estado. En el caso de México el muralismo impulsado por José Vasconcelos o la organización de exposiciones en el extranjero por Fernando Gamboa como *Arte mexicano, del precolombino a nuestros días* presentada en Paris (1952), Estocolmo (1952) y Londres (1953) jugaron un papel importante.

invención de una comunidad política, además de constituirse como un espacio de resistencia que alberga tanto cosmovisiones multilingües, así como otras formas de entender el territorio y relacionarse con la naturaleza. El análisis de las prácticas rituales, bien puede situarse en un marco histórico más amplio, particularmente dentro de lo que Santiago Bastos Amigo ha llamado los "procesos de reconstitución" que han transitado diversos pueblos indígenas de América Latina desde la década de los setenta.[7] Dichos proyectos han tenido varias fases; entre ellas, la resistencia a los proyectos extractivos, los cuales empiezan con más fuerza en la década de los noventa cuando se da la paulatina inserción de los países latinoamericanos a la economía global, lo cual impuso políticas de corte neoliberal a través de tratados de libre comercio como fue el caso del TLCAN en México o la llegada a la presidencia de Álvaro Arzú en Guatemala (1996-2000) quien dio entrada con más fuerza a las hidroeléctricas y a proyectos de extracción de minerales y petróleo. La *reconstitución* es un complejo proceso político cuya finalidad es acceder a la autodeterminación y, finalmente, a la autonomía. Bastos Amigo explica los procesos de "reconstitución indígena" partiendo de la realidad guatemalteca, tomando como eje principal el concepto de "recreación de lo propio", lo cual implica -entre otras cosas- la recuperación de la lengua originaria, la identidad cultural y la memoria histórica (Bastos, 2022: 21). El término de *reconstitución* lo retoma del trabajo de Aracely Burguete y Marcelo Carmagniani, y propone que estos procesos se encuentran presentes en diversos momentos de lo que se ha conceptualizado como movimientos indígenas, pues están estrechamente ligados a la idea de los grupos indígenas como pueblos, idea que ha guiado el ciclo de movilizaciones que se inicia en la década de los setenta del siglo pasado (Bastos, 2022: 22). La idea de *pueblo*, explica Bastos, bebe también de la idea de *nación* como construcción identitaria o comunidad imaginada, tal y como la explica Benedict Anderson, consolidando así la idea de un "nacionalismo indígena" el cual difiere del nacionalismo clásico porque éste no busca la soberanía estatal, sino la autodeterminación vía la autonomía y, en algunos casos, mediante la demanda de la plurinacionalidad.[8]

El ritual, como desarrollo en el tercer apartado del artículo, ha formado parte de los procesos de reconstitución, y está presente en la defensa por el territorio y las luchas socioambientales; lo que significa un desafío tanto al modelo económico como a la visualidad hegemónica del Estado nación. Es así como la práctica ritual también es entendida como el hilo conductor de una historia cultural alterna y contestataria, donde otras configuraciones de la idea de nación son posibles.

---

[7] Lo anterior lo desarrolla el autor a detalle en el siguiente texto: "El Gobierno Ancestral Plurinacional Q'anjob'al en Guatemala: Reconstitución de Pueblos Indígenas en Contextos de Despojo".

[8] .Para Benedict Anderson una nación es una "comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana". (Anderson,1993: 23)

Metodología empleada

La metodología aplicada emplea, en primer lugar, el análisis visual, partiendo de la identificación de las secuencias audiovisuales que se adentran en las prácticas rituales de las comunidades totonacas, q'eqchi's y de Pajuiles. Para tal objetivo fue necesario adoptar una noción amplia del término "prácticas rituales", el cual es entendido como una categoría de análisis, donde entran diversas actividades tales como: ceremonias, procesiones, cultos, danzas; así como momento íntimos o colectivos donde se establece una comunicación con lo sagrado y con los entes naturales que conforman un territorio. Además, recurrí a herramientas etnográficas propias de la antropología, particularmente la entrevista semi estructurada (Staples y Smith, 2015: 4).

Una de las entrevistas que realicé fue a la investigadora cakchiquel Aura Cumes, una figura fundamental para cuestionar y analizar la idea de nación y plurinacionalismo en Guatemala. Inquietudes que empiezan a surgir con mayor fuerza después de la firma de los Acuerdos de Paz en 1996 en dicho país. Aunque Aura Cumes cuenta con varios artículos y libros, aún no existe una publicación escrita donde aborde a fondo estos temas, por lo que entrevistarla e intercambiar ideas y preguntas se presentaba como una tarea casi ineludible para la escritura de este artículo. El resto de las entrevistas las realicé a Silvia Weber directora de comunicación de PBI involucrada en la realización del documental *La Sangre de la Tierra* y a la activista Ixmucané Quib Caal, quien aportó elementos invaluables para comprender como se ha cuestionado la idea de nación en Guatemala, particularmente dentro del territorio q'eqchi'.

Estructura del documental *La Sangre de la Tierra*

El documental *La Sangre de la Tierra* fue producido para PBI, una organización a nivel internacional, que vela por la seguridad de defensores de derechos humanos gravemente amenazados. La organización brinda formación a voluntarios y voluntarias quienes fungen como observadores y dan acompañamiento en contextos de conflicto. PBI trabaja principalmente en México, Guatemala, Honduras y Colombia.

Si bien uno de los objetivos principales del material audiovisual es hacer evidente la peligrosidad que implica la defensa del territorio, y no propiamente exaltar la función de las prácticas rituales en los conflictos socioambientales al ser estas parte fundamental de las luchas retratadas, el documental está salpicado de varias escenas de rituales sincréticos y ceremonias religiosas institucionalizadas como la misa católica, por ejemplo.

La Sangre de la Tierra consta de tres partes. La primera aborda las problemáticas socioambientales que enfrentan los pueblos nahuas y totonacas que han habitado ancestralmente la Sierra Norte de Puebla en México. La principal amenaza que enfrentan estas comunidades indígenas es la construcción del megaproyecto Hidroeléctrico Puebla 1 que pretende la construcción de la presa Ahuacacoya en la ribera del río Ajajalpan, y la presa Zoquipa en el río que lleva el mismo nombre. El Estado mexicano dio la concesión a la empresa Deselec del Grupo Comexhidro para generar energía que estará destinada al autoabastecimiento de empresas privadas, entre ellas Nueva Walmart de México, Vips y Suburbia[9]. En el documental vemos escenas rituales filmadas en la comunidad totonaca de San Mateo Tlacotepec. En la primera parte del documental, enfocada en las problemáticas que aquejan a comunidades de la Sierra Norte Puebla, encontramos cuatro secuencias que muestran rituales uno, de carácter comunitario, sucede al interior de la iglesia del pueblo, mientras que el resto se llevan a cabo en el corazón del territorio, ya sea en nacimientos de agua o a orillas del río Ajajalpan. En la primera secuencia fílmica, un hombre mayor guía una ceremonia que por sus palabras sabemos es realizada cada mes. En la segunda secuencia, dos mujeres que ofrendan incienso platican con el agua, una de ellas la más joven, y quien guía la ceremonia dice: "¡Agua caminamos por ti! Si no fuera por ti no tuviéramos vida. Nadie tiene derecho a destruirte, nadie te puede robar ni hacer dinero contigo." (11:46) Así, a manera de una conversación íntima, se desarrollan estos rituales que dan testimonio de la cosmovisión totonaca y del profundo dolor que experimentan quienes enfrentan la amenaza de ver el territorio y el ambiente que habitan seriamente deteriorado.

La segunda parte del documental se concentra en las problemáticas socioambientales en Honduras, país donde Berta Cáceres mujer indígena lenca y feminista inició su lucha dejando un legado invaluable para la defensa del territorio. Este segmento retrata la resistencia y la lucha organizada en Pajuiles, comunidad ubicada en el departamento de Tela Atlántida. Dicha lucha en defensa del agua y el territorio está organizada por al menos 13 comunidades aledañas que mantienen el "campamento de la dignidad" una estructura de vigilancia que impide el paso de maquinaria, material y combustible destinado a la construcción de una central hidroeléctrica. El origen del conflicto radica en que la empresa Hidrocep propiedad de Jason Hawitt tiene la concesión del Río Mezapa para el desarrollo de una central hidroeléctrica en lo alto de la Cordillera Nombre de Dios. La construcción de dicho proyecto comenzó sin una consulta previa, libre e informada a las comunidades afectadas; al igual que el complejo hidroeléctrico que se pretende instaurar en la Sierra Norte de Puebla. Los trabajos de construcción han ocasionado escasez, contaminación de agua y polarización entre las comunidades que habitan en la parte alta y baja de la sierra.

[9] Véase en https://www.youtube.com/watch?v=-pRNLcNZigI

En cuanto a las prácticas rituales, el documental recurre a escenas de una misa oficiada por el padre Marcos Ayala para conmemorar dos años de resistencia de la comunidad de Pajuiles (25:05). El discurso del padre Ayala, alejado de una homilía tradicional que comenta el evangelio y la vida y enseñanzas de Cristo, se torna en un discurso político orientado en reconocer la resistencia y los logros de Pajuiles, así como un momento para recordar a quienes fueron asesinados en el proceso. La misa que se realiza en un lugar improvisado del campamento se torna un espacio para la memoria colectiva donde se refuerza la identidad comunitaria y el sentido de la lucha. El discurso del sacerdote es entonces un catalizador de emociones, pues en las escenas vemos a varias personas romper en llanto. Es así como la misa católica no solo se resignifica, sino que es convertida en una herramienta para la articulación y la lucha política.

La tercera y última parte del documental se ubica en Alta Verapaz, Guatemala donde comunidades q'eqchi'es se han visto enormemente afectadas por la construcción de un sistema de represas en el Río Cahabón y sus afluentes. Los proyectos hidroeléctricos están financiados por la empresa ACS propiedad del empresario español Florentino Pérez. Algunas de las consecuencias más notables, en detrimento del territorio, han sido la desaparición de ríos y fuentes de agua y la intensificación de los periodos de sequía. En escenas que fueron filmadas desde la cárcel, el líder y activista q'eqchi' Bernardo Caal Xol nos narra la importancia que tiene el Río Cahabón para él y su comunidad, y el papel fundamental que juega el agua en la cosmovisión q'eqchi'. Bernardo da su testimonio y expresa: "El Río Cahabón se lleva en el corazón. El río es sagrado. Nuestros abuelos y abuelas nos enseñaron desde pequeños que ese es un río muy importante." (34:54) En este caso, las tomas de ritos concretos están ausentes, no obstante, la presencia de rituales, así como su importancia se infiere ya que en otras escenas escuchamos el testimonio de Rosa Manquín, abuela de Bernardo Caal quien orgullosa expresa: "Yo le enseñé a respetar el Río. Le enseñé a hacer ceremonias de amor al río y de amor a los cerros y también a Dios a nuestro padre que está en el cielo." Mediante el testimonio de Doña Rosa y en sincronía con los casos presentados anteriormente, el documental enfatiza cómo la ritualidad que forma parte de una cosmovisión consciente de los entes naturales puede tener un impacto directo en la lucha y defensa del territorio.

Defender el territorio. Prácticas rituales y resistencia indígena

La defensa por el territorio es la respuesta de aquellas comunidades afectadas que son orilladas a participar en un conflicto socioambiental. Hablamos de conflicto cuando hay dos partes con intereses opuestos que se enfrentan ya sea de manera violenta y/o dentro de marcos legales. Los conflictos socioambientales, nos recuerda Paz Salinas, "no son conflictos de interés ni una competencia por el acceso a los

recursos", ya que lo que está en juego son "las condiciones ecológicas, sociales y culturales" que hacen posible la vida fuera del proyecto hegemónico planteado por los Estados-nación que regulan y organizan todos los aspectos de la vida (2014: 16-17).

La defensa por el territorio es compleja y está recurre a distintas estrategias las cuales se traducen en resistencia. En palabras de la lingüista mixe Yásnaya Aguilar Gil, las resistencias indígenas pueden ser por confrontación, por acato aparente o por infiltración y estas además de ser complejas "se tejen y se ejercen al mismo tiempo de formas contradictorias, dinámicas, creativas y muchas veces inconscientes" (2021: 48). La confrontación implica poner el cuerpo, así como una resistencia frontal. Algunos ejemplos de este tipo de resistencia son la instalación de campamentos de vigilancia y el cierre de caminos y carreteras llevados a cabo por la comunidad de Pajuiles o bien la serie de litigios para liberar al líder q'eqchi' Bernardo Caal Xol y la pugna legal ante las instancias de justicia mexicanas que libran actualmente las comunidades totonacas de San Mateo Tlacotepec, Altica y San Felipe Tepatlán, con el acompañamiento legal del Consejo Tiyat Tlali y Fundar[10]. El acato aparente son los sistemas normativos internos, estructuras de organización indígena que se sustentan en mecanismos como la asamblea y que erróneamente han sido llamados usos y costumbres.

Una tercera forma es esa que Aguilar Gil llama la resistencia como inclusión la cual se juega dentro marcos simbólicos y de representación, un ejemplo es la existencia de la bandera, el escudo y el himno *ayuuk* o mixe, símbolos ambivalentes que al parecer de la autora "cimbraba los cimientos mismos de la narrativa nacionalista mexicana, pero, al imitarlos, replicaba su estructura" formal (2021: 40). A la par cita también el caso de la actriz Yalitzia Aparicio, controvertido y contradictorio –apunta la lingüista– porque puede fijar en el imaginario que los únicos sistemas de validación importantes son los de la cultura opresora la cual "excluye sistemáticamente, pero incluye de manera individual" o selectiva (2021: 47). Por eso la autora mixe se cuestiona: "¿Hay otras maneras de simbolizar?" Es decir, otras formas de participar de lo simbólico que no reproduzcan las lógicas de los opresores y que no caigan en la folclorización o el esencialismo. Además, cabría preguntarse si existen otros sistemas de validación en tanto que reconocimiento y dentro de qué marcos epistémicos operarían dichos sistemas. En respuesta a la pregunta que lanza Aguilar Gil, en efecto, existen otras formas de simbolizar que pueden representar una alternativa, una resistencia e incluso una afrenta al orden hegemónico, así como otros

[10] Como explica la abogada Itzel Monroy estas tres comunidades "presentaron, el 4 de abril de 2016, demanda de amparo en contra de las autoridades que otorgaron los permisos para el PHP1. Se trata del juicio 598/2016 ante el Juzgado Primero de Distrito en Materia de Amparo Civil, Administrativa y de Trabajo y de Juicios Federales en el estado de Puebla. Deselec 1 también fue llamada a juicio como tercera interesada por lo que ha participado activamente en el procedimiento. En su demanda, las comunidades quejosas, que conforman el Comitế de Defensa del río Ajajalpan, pidieron al Juzgado Federal la cancelación definitiva de los permisos." (Monroy, 2020:187)

mecanismos de validación fuera del orden hegemónico opresor. Un caso icónico que da cuenta de ello es la insurrección zapatista y la irrupción del EZLN el 1 de enero de 1994 en Chiapas, México, y los distintos proyectos de autonomía que surgieron tras el levantamiento. En este sentido, es necesario situar históricamente las interrogantes y preguntarse concretamente: ¿cuáles son esas formas y esos mecanismos? y más importante aún ¿en qué momento se constituyen como tal? Las prácticas rituales conectadas con las cosmovisiones siempre han estado presentes en las movilizaciones indígenas.

El ritual no es una práctica estática sino por el contrario dinámica y creativa a la vez que ancestral, la cual adquiere dimensiones y significados distintos según los contextos de lucha. Además esta tiene el potencial de ser ese espacio o evento performático donde es posible encontrar maneras otras de simbolizar, pues las entiendo como resultado de eso que Arturo Escobar definió como mundos u ontologías relacionales, es decir "una densa red de interrelaciones y materialidad ancladas en un profundo entendimiento de la vida".[11] Más aún, las prácticas rituales encuentran mecanismos de validación dentro de las mismas comunidades que las llevan a cabo, pues al ser producto de esa relacionalidad, no suponen "meras creencias o demandas de orden cultural sino enunciados verdaderos sobre la realidad" y es a partir de esa realidad que resultan válidas (Escobar, 2015: 33). No obstante, también es importante cuestionarse si todas y cada una de las prácticas rituales operan en este sentido, y si todas cuentan con esa potencia de configurarse como formas contra-hegemónicas de simbolizar. El ritual como apunta Ronald L. Grimes, tiene una función ambivalente y aunque es potencialmente poderoso, también puede resultar perjudicial, pues ante una situación de pugna este puede tanto mediar como escalar el conflicto, enmascarar una situación delicada o instigar a la violencia (2011: 15). En este sentido es importante situar las prácticas rituales en tanto que objeto de estudio, pues los rituales son eventos restringidos a un periodo histórico, vinculados a espacialidades geográficas localizables y su definición es resultado de una específica perspectiva teórica (Grimes, 2011: 5-6).

Vuelvo entonces al documental para ejemplificar cuáles son esos aspectos concretos que hacen de estas secuencias rituales en particular formas contestatarias y alternativas de simbolizar, lo cual queda acentuado en el manejo de la cámara que nos ofrece escenas lo suficientemente extensas para seguir de cerca las prácticas rituales e introducirnos tanto en la cosmovisión como en los móviles políticos que sustentan la defensa del territorio. Un primer aspecto que se revela importante está

[11] Escobar nos dice que ontología relacional puede definirse como aquella en que "nada (ni los humanos ni los no humanos) preexiste las relaciones que nos constituyen. Todos existimos porque existe todo." Así mismo expresa que los movimientos de base étnico-territorial implican "resistencias, oposición, defensa y afirmación de los territorios", pero su forma o expresión más radical es siempre la ontológica. (2015: p. 29).

relacionado al idioma, muchos de los testimonios fueron grabados en lenguas indígenas como el totonaco o el q'eqchi'.[12] El documental abre con el testimonio de Juan Antonio Sánchez, habitante de San Mateo Tlacotepec, a quien también vemos realizar un ritual al final del filme. Juan Antonio explica: "¿Por qué queremos el agua? Porque es la madre de la tierra. Es la sangre de la tierra, es la vida. Sin agua no tenemos vida. Los niños que van naciendo son hijos del agua, por eso queremos el agua" (min. 0:22). Desde la primera escena del documental a través de la sonoridad de una lengua que nos es ajena se comienza a dibujar un espacio para reconocer la alteridad y mediante los subtítulos que ofrecen una traducción del totonaco al español se revela una cosmovisión alternativa que también nos es ajena pero comprensible si hacemos ejercicio de la empatía y la sensibilidad.

La declaración de Juan Antonio además de un *statement* político muy claro ¡Queremos el agua!, es un ejemplo de la lógica que subyace en algunas cosmovisiones indígenas derivadas de la relacionalidad, una forma de dar sentido al mundo donde no hay una disociación –al menos no tan marcada– entre el ser humano y la naturaleza (Cumes 2021, Aguilar Gil, 2021). Esto queda de manifiesto cuando Juan Antonio expresa: "Los niños que van naciendo son hijos del agua", pues los hijos vienen de los padres y también pertenecen al territorio.

Además, de dar sentido al mundo, la cosmovisión es ancestral como demuestra el testimonio de Bernardo Caal pues está cargada de ideas, mitos, ritos, prácticas, sensibilidades y demás elementos que se transmiten de generación en generación, pero, sobre todo, –y aquí radica una de sus características más importantes– está íntimamente ligada a cómo se experimenta el territorio. Prueba de ello está en que el río Ajajalpan en *tutunaka* (variante del totonaco que se habla en San Mateo Tlacotepec) es llamado *Xtaku* que significa "lugar secreto" y es concebido como un ente espiritual masculino, así como un lugar sagrado (Demanda, 2016 citado en Silva Monroy, 2020: 176). El río es la fuente que provee y garantiza el alimento, así como plantas medicinales para la curación y los materiales para la creación de instrumentos musicales. Al río acuden los totonacas para pedir protección, lluvia o curar alguna enfermedad. Cada año en los meses de canícula se realiza una procesión católica con San Felipe Apóstol, patrón del lugar, donde se reza a mitad del río para pedir la caída de la lluvia. Además, en el río se celebra la Semana

[12] La castellanización forzada y la imposición de una sola lengua han sido estrategias del estado moderno para la dominación, sin embargo como nos muestra Thomas Ward en su artículo "Tres conceptos de nación: el original, el secuestrado y el utópico (a partir de una lectura de los Comentarios reales del Inca Garcilaso)" desde la Colonia hubo un proceso que consistió en la incorporación selectiva de ciertas palabras de las lenguas indígenas, lo cual fue también una estrategia para negación de la idea de nación. Al respecto Ward explica: "Los cronistas de la primera generación (durante la Conquista), al escribir en castellano, no solían usar voces de las lenguas indígenas que se aproximaban al concepto de nación: altepetl, Pero sí usaron otras voces como las caribeñas como cu, templo, naboría, indio de servicio, canoa, bote de remo. Tampoco utilizaron la palabra nación para referirse a estas entidades locales porque tenían que negar que fueran naciones, para luego justificar la conquista." (2019: 252-253).

Santa y ahí se realizan regularmente bautizos católicos. (Masferrer, 2017: 29-30, citado por Silva Monroy en 2020). Estos son ejemplos de prácticas rituales sincréticas instauradas en el marco de la religión católica que se llevan a cabo de manera cíclica y regular. Sin embargo, hay otro tipo de secuencias rituales que aparecen en el documental *Sangre de la Tierra* las cuales contrastan con los ritos y ceremonias descritos anteriormente, las cuales denomino "rituales de emergencia", que se realizan ante una situación de amenaza seria, pero que no dejan de estar inmersos y conectados a la cosmovisión totonaca, la religión católica y una ritualidad sincrética. El ritual en este caso no solo es una forma de resistencia sino la resistencia misma, pues como apunta Aguilar Gil para muchas comunidades indígenas que ven sus territorios constantemente amenazados, el acto mismo de existir, imaginar y proyectar la existencia en un futuro significa resistir (2021: 48). Esto es precisamente lo que dejan ver estos rituales de emergencia, un ejercicio de resistencia que, desde el presente mira al pasado para imaginarse en un futuro. Esto se visualiza muy bien con un fragmento de la conversación que tiene una mujer totonaca durante el ritual que lleva a cabo en un nacimiento de agua: "[¡Agua] ¡Aquí te tienes que quedar porque tú le das la vida a la Tierra, tú trabajas junto a la Tierra !¡No dejes que te lleven! Tú existes desde que empezó la vida, por eso tú sabes mucho. Nosotros solo somos pasajeros." (min. 11:38). Entonces, es en el evento ritual donde se despliega y se *performa* la cosmovisión totonaca que nos deja entender que el agua es sagrada y los ríos, manantiales y cuerpos de agua no son recursos sino entidades con intención, conciencia de sí mismos y perspectiva, y al igual que los seres humanos, deben ser respetados y protegerse cuando se encuentran en peligro. Este ritual en particular funciona como un mecanismo para comunicar y fortalecer los lazos con los entes naturales. La mujer que conduce el ritual le advierte al agua de la amenaza que la acecha y al mismo tiempo pide la intercesión de un poder superior natural que a veces es también Jesucristo, Dios o la Virgen. La forma en la que la mujer se comunica con el agua y la profundidad de sus palabras hacen del ritual un acto eminentemente creativo fuera de los marcos de la institucionalidad religiosa que a su vez se nutre de la cosmovisión totonaca.

En los rituales que nos muestra el documental *La Sangre de la Tierra* podemos ver también cómo se vuelca una noción diferente del territorio pues al ser este enunciado como espacio sagrado, no solo se cancela la posibilidad siquiera de destruirlo, sino que otorga subjetividad donde se reconoce la agencia de la naturaleza, lo que eventualmente podría traducirse en la demanda de derechos para un ente en concreto como el caso del río y no únicamente para quienes viven de él y con él. Vemos entonces como en el ritual se despliegan y refuerzan elementos tan importantes como la cosmovisión, la lengua, la cultura, la identidad, el sentido de pertenencia a un territorio y los lazos comunitarios.

Interpelar y reimaginar el concepto de nación a través de las prácticas rituales

Como he venido desarrollando en los apartados anteriores, la visibilización de las prácticas rituales indígenas vinculadas a ontologías relacionales pone en evidencia que existe más de una forma de entender a la naturaleza y relacionarse con el territorio. Este marco ontológico relacional da sentido y fundamento a la defensa del territorio en el contexto de las luchas socioambientales. Sin embargo, es claro que tanto en México como en Guatemala y Honduras aún impera una sola forma de entender la naturaleza en tanto que recurso, así como el reconocimiento de naciones homogéneas, únicas e indivisibles encargadas de la administración de dichos recursos. No obstante, esto empieza a ser cuestionado desde diversos frentes, ya sea desde la misma movilización indígena y las luchas en defensa del territorio o bien desde la reflexión crítica que sale de la pluma de autoras como Yásnaya Aguilar Gil o Aura Cumes. Si bien el ritual resulta una categoría útil para ampliar y elaborar una noción contra hegemónica de territorio, la pregunta de este apartado es de qué manera las prácticas rituales interpelan la idea de nación y cómo nos puede ayudar a la tarea de reimaginarla.

Las prácticas rituales pueden albergar dos formas de reivindicación, una de carácter territorial y otra de carácter identitario. Al respecto, Bastos Amigo propone el concepto de "procesos de reconstitución" para situar en perspectiva histórica las movilizaciones indígenas en América Latina y entender qué mecanismos de lucha, conceptos y formas de organización han derivado de sus demandas. Esta categoría bebe de la noción de la "recreación de lo propio", lo que implica la recuperación de elementos culturales e identitarios, así como el establecimiento de una base de dinámicas de recreación y creación de instancias novedosas (Bastos Amigo 2022: 23). Es dentro de este concepto que el ritual juega un papel fundamental junto con otros aspectos tales como, la lengua, la memoria, la cosmovisión y la espiritualidad, pues en él se recrean y *performan* elementos únicos de la identidad colectiva de la comunidad o grupo que lucha.

La idea de reconstitución que nos propone Bastos está estrechamente ligada al concepto de luchas socioambientales y defensa del territorio, pues el estudio de caso del que parte para operar esta terminología es el de la oposición de diversos grupos indígenas a la Hidroeléctrica Santa Cruz en el territorio de los Chuchumates al norte de Huehuetenango en Guatemala. Esta lucha en particular derivó en la creación en el año 2013 del *Payxail Yajaw Konob' Akateka, Chuj, Popti' Q'anjob'*al, traducido al español como Gobierno Ancestral Plurinacional de las naciones originarias Akateka, Chuj, Popti' y Q'anjob'al, mejor conocido como GAP (Gobierno Ancestral Plurinacional). El proceso de reconstitución por el que atravesaron estos grupos indígenas por ejemplo, derivó en una reconfiguración identitaria, asumiéndose ahora como naciones organizadas en un gobierno ancestral y

plurinacional común que celebra asambleas anuales. Más interesante aún para la argumentación que presento en este artículo es el hecho de que la primera actividad pública y conjunta del GAP fue precisamente un ritual de sanación del territorio (Bastos Amigo, 2022: 32).

En el caso particular de Guatemala con la firma de los Acuerdos de Paz el 28 de diciembre de 1996 después de un conflicto armado interno que duró 36 años, es que comienza a resquebrajarse la visión homogénea de "la nación guatemalteca" donde se reconoce al país como una nación pluriétnica, multilingüe y multicultural (Taracena, 2004: 14). Como parte del proceso de negociación de la paz entre el Gobierno de la República de Guatemala y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG), un año antes –en 1995– se firmó en la Ciudad de México el Acuerdo sobre Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas (AIDPI). Dicho acuerdo, como el título lo anuncia, tiene como eje principal temas relacionados a la identidad de los pueblos Maya, Xinca y Garífuna. Si bien estos términos identitarios resultan homogeneizantes pues en el concepto de "Pueblo Maya" quedaron agrupados arbitrariamente 22 pueblos, este capítulo de la historia guatemalteca sienta un precedente importante para repensar la idea de nación en Guatemala.[13] El problema principal es que se trata de un acuerdo de "inclusión/exclusión" que se dio dentro de las lógicas del Estado como lo describe la antropóloga y activista María Jacinta Xón Riquiac, y que aún después de la firma de los Acuerdos de Paz, los proyectos extractivistas han revivido una serie de conflictos de poder en todo el país acentuando la opresión y el racismo hacia los pueblos indígenas y afrodescendientes, lo cual no es un problema exclusivo de Guatemala sino de toda América Latina.

En lo que a recursos naturales respecta, la Constitución guatemalteca en el artículo 121° enlista los "bienes del estado" entre los que se encuentran elementos como "ríos, lagos, riberas, arroyos, caídas y nacimientos de agua de aprovechamiento hidroeléctrico, las aguas subterráneas, el subsuelo, los yacimientos de hidrocarburos y los minerales", entre otros.[14] Por otro lado, en el artículo 2° de la Constitución de México establece que "La Nación Mexicana es única e indivisible" aunque considera que esta tiene una "composición pluricultural" sustentada en "sus pueblos indígenas". El mismo artículo de la Carta Magna reconoce y garantiza a los pueblos y comunidades indígenas "el derecho a la libre determinación" así como al "uso y disfrute preferente de los recursos naturales de los lugares que habitan" con

[13] Al respecto María Jacinta Xón Riquiac comenta que dicho acuerdo respondió a un modelo del Estado guatemalteco de inclusión/excluyente: "Podría entonces inferirse que, en su gestación, el AIDPI se planteó como un instrumento de derechos de los pueblos indígenas ante las políticas del Estado, pero dentro de las lógicas del Estado" (2022: 46).

[14] "Constitución Política de la República de Guatemala," art. 121, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, "Comparador de Constituciones del Mundo," última modificación 2023, https://www.bcn.cl/procesoconstituyente/comparadordeconstituciones/home

la excepción de “aquellos que corresponden a las áreas estratégicas”.[15]

En ambos casos, tanto en el mexicano como el guatemalteco existe el reconocimiento a la pluriculturalidad o la multiculturalidad en evidente diálogo con lo índigena. En lo que respecta a recursos naturales, el Estado mexicano otorga derechos a los pueblos indígenas mediante el uso y disfrute, sin embargo, esto queda supeditado al interés del Estado en los casos de aquellas áreas consideradas estratégicas, anteponiendo intereses de carácter “nacional” ante los de cualquier otro grupo minoritario. En el caso guatemalteco queda claro que los recursos naturales son bienes del estado. Por otro lado, en el caso hondureño los recursos son de la nación y la Constitución de Honduras en el artículo 340° “declara de utilidad y necesidad pública, la explotación técnica y racional de los recursos naturales de la nación”.[16] En los tres casos abordados lo plurinacional queda fuera.[17]

Lo que este apartado propone es un ejercicio de imaginación crítica y radical para repensar, reconfigurar y resignificar el concepto de nación, el cual resulta fundamental poner en práctica desde distintas disciplinas, pues más de un autor ha reconocido como los Estados han secuestrado el concepto de nación y como el estado-nación ha subsumido y absorbido los distintos potenciales de la palabra. Para tal fin sigo de cerca los esfuerzos teóricos de dos pensadoras indígenas: Yásnaya Aguilar Gil de origen mixe y Aura Cumes de origen cakchiquel. Dos voces de disenso que han redinamizado las discusiones en torno al llamado “problema indígena”, es decir; las dificultades con las que se toparon las élites criollas y mestizas en los siglos XIX y XX para la integración del “indio” al proyecto nacional. En particular parto de la idea compartida que abrazan estas dos autoras quienes desarrollan su argumentación a partir del reconocimiento a la existencia de un cúmulo de naciones indígenas posteriores al genocidio de la llamada “conquista” que han subsistido a pesar de la violenta creación de los Estado-nación modernos (Aguilar Gil, 2021; Cumes, 2022). Estas naciones que en algunos casos se identifican a partir del autonombramiento tienen una historia ancestral atravesada por los procesos históricos de larga duración desde la colonización. Además, poseen una

---

[15] “Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos,” art. 2, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, “Comparador de Constituciones del Mundo,” última modificación 2023, https://www.bcn.cl/procesoconstituyente/comparadordeconstituciones/home.

[16] "Constitución de la República de Honduras," art. 340, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, “Comparador de Constituciones del Mundo,” última modificación 2023, https://www.bcn.cl/procesoconstituyente/comparadordeconstituciones/home.

[17] El cuestionamiento a la nación única e indivisible y la demanda al Estado por el reconocimiento de múltiples naciones tiene como antecedente y base ideológica los movimientos indígenas de Bolivia y Ecuador de los años 70. Estos movimientos derivaron en la declaración de ambos países como Estados unitarios plurinacionales a través de sus nuevas constituciones políticas lo que en palabras de Edwin Cruz y Hugo Guerra implicó una ruptura profunda en el imaginario nacional y en la relación Estado-indígenas. Estos casos, apuntan los autores, constituyen uno de los fenómenos más relevantes en América Latina contemporánea porque establecen una forma sin antecedente en la región reconociendo la principal demanda de los movimientos indígenas. (2010: 98).

cosmovisión única y singular, un territorio no reconocido por el Estado atravesado por fronteras administrativas que no corresponden a una realidad cotidiana, una (o varias) lenguas en común con variantes, sistemas normativos de gobierno y en algunos casos sistemas de justicia propios (Cumes, 2022).[18]

Como he venido desarrollando a lo largo de este artículo, los rituales analizados, en particular los que se desarrollan en la Sierra Norte de Puebla por comunidades totonacas, están íntimamente conectados con varios de los aspectos antes mencionados: lengua, cosmovisión y una forma distinta de vivir y experimentar el territorio, los cuales operan en el ámbito de lo simbólico sin que esto signifiqué que se trata de meras creencias culturales y religiosas, sino por el contrario expresiones radicales de identidad y autonomía ancladas en dinámicas de reconstitución. En este caso es evidente que en los rituales filmados está presente eso que Bastos llama "la recreación de lo propio" conectado a la cosmovisión totonaca, no obstante cabría preguntarse si en este caso particular hay un proceso de reconstitución profundo que este generando nuevos modelos de organización o bien en qué términos se está dando la organización más allá del acompañamiento legal que proporcionaron las ONG Consejo Tiyat Tlali y Fundar a las comunidades de San Mateo Tlacotepec, Altica y San Felipe Tepatlán. Este es, sin duda, un tema que ameritaría revisiones posteriores. En todo caso, cualquiera que sea el estatus de la lucha, la terminología que se empleé para describirla, o sus avances y proyecciones a futuro, la recreación de lo propio y los procesos de reconstitución refuerzan formas de organización propias que detonan discusiones en torno a temas de identidad y de identificación como colectivo, procesos dentro de los cuales necesariamente se cuestiona y se interpela el concepto de nación y donde hay una reafirmación de la identidad o bien una reconfiguración de la misma. Al respecto Bastos Amigo nos dice:

> (…) quiero plantear que en estas dinámicas de reconstitución intervienen al menos tres elementos: las ideas sobre nación, pueblo, comunidad que se manejan de forma política; el pasado histórico específico que se quiere recuperar y en el que se anclan las prácticas; y las circunstancias precisas en que se da el proceso (Bastos Amigo, 2022: 34).

Entonces en las luchas socioambientales, necesariamente hay una reconfiguración de la idea de comunidad la cual toma caminos muy diversos, desde la reafirmación del sentido de pertenencia a una nación o grupo indígena, la creación

[18] En la Cumbre Plurinacional por la Libertad del Agua Aura Cumes expresó: "Es importante imaginarnos, tenemos una existencia milenaria en este territorio, desde que empezamos a contar el tiempo como culturas. Nuestra existencia radica en que existimos antes que el estado, la plurinacionalidad busca la autonomía de nuestra vida, que como colectividad seamos los encargados de cuidar nuestra propia existencia."

de organizaciones y movimientos así como el reconocimiento de naciones negadas históricamente por el Estado que deciden unirse, organizarse y crear sus propios mecanismos de defensa como fue el caso del Gobierno Ancestral Plurinacional (GAP).

En todo caso llevar a cabo un ritual se presenta como una herramienta no solo conceptual y discursiva sino también performática que mediante la evocación y creación de imágenes detona la posibilidad de cuestionar imaginar y/o re imaginar la idea de nación.[19] Al ver a la comunidad de San Mateo Tlacotepec reunida en la iglesia del pueblo cantando y bailando en el contexto de un ritual sincrético es posible pensar en este grupo como la nación totonaca, una nación milenaria con lengua, cosmovisión, cultura y costumbres propias y conocimiento profundo del territorio que intenta arrebatárseles. E insisto, este acto lejos de ser un acto de enunciación lo entiendo como un ejercicio de imaginación crítica y radical, así como una herramienta conceptual que eventualmente podría abonar a la lucha por la soberanía y la autodeterminación que tanto han buscado los pueblos indígenas. Al respecto Aura Cumes hace hincapié en la importancia de preguntarse qué mecanismos, herramientas y procedimientos políticos permitirían en la actualidad encontrar y defender la idea de autonomía:

> bien sea a partir de la palabra pueblo si la palabra pueblo lo permite es ese el concepto que se utiliza, si la palabra nación lo permite es ese el concepto que se utiliza; o bien pueden existir otros conceptos en cualquier otro idioma maya que permitan definirlo mejor que el concepto de nación tan manchado de sangre en Europa o el concepto de pueblo tan ninguneado dentro del mismo léxico político occidental como pueblo provincia. Lo que se espera es una discusión sobre la soberanía, la autonomía y la libre determinación y no una imposición de conceptos. (Cumes, 2023)

Por otro lado, es interesante traer nuevamente a colación el caso anteriormente citado de la conformación del Payxail Yajaw Konob' Akateka, Chuj, Popti' Q'anjob'al, lo significativo de este caso es por un lado la utilización de conceptos propios en lengua maya Payxail Yajaw Konob' y la constitución de un mecanismo de gobierno y al mismo tiempo la codificación de la estructura de lucha como un ente plurinacional constituido por los pueblos q'anjob'al, chuj, akateko y popti'.

[19] Un ejemplo de ello son los eventos culturales, académicos y políticos de la organización multiterritorial Maíz de Vida con sede en Cobán, Guatemala. Año con año llevan a cabo la "Cumbre Plurinacional por la Libertad para el Agua" donde se han realizado ceremonias, ofrendas, rituales y diversos eventos culturales donde la idea de una Guatemala plurinacional es eje rector de sus actividades y materia de discusión constante.

El documental *La Sangre de la Tierra* nos ofrece varias secuencias para empezar a nutrir de significado la propuesta de Aguilar Gil y Cumes, es decir pensar en la existencia de otras naciones indígenas que se autodeterminan, se organizan y autogobiernan y no únicamente el reconocimiento indiferenciado de grupos o pueblos indígenas subsumidos en una categoría racial, étnica y cultural supeditadas al control del Estado. Por eso resulta fundamental visualizar las prácticas rituales en el entramado de la defensa por los territorios, porque a través de estas secuencias fílmicas queda un registro de la lengua y un testimonio de eventos concretos donde opera lo que he llamado cosmovisiones multilingües producto de una ontología relacional como reconoce Escobar.

En este marco, entiendo y redefino la práctica ritual indígena como un momento donde se *performa* la resistencia y estas imágenes en movimiento como parte del entramado visual de la resistencia donde ambos conceptos –ritual y resistencia– fungen como una herramienta para repensar la idea de territorio y nación para así dotarlas de nuevos significados. En particular sigo de cerca el pensamiento de Yásnaya Aguilar Gil porque me parece que en sus textos articulados desde su experiencia personal como mujer mixe, subyace una forma de hacer teoría que además de esclarecer conceptos como la resistencia indígena cuestionan duramente ese ente que es el Estado, en este caso el mexicano, aunque no únicamente, abriendo la posibilidad de liberar el concepto de nación. Por otro lado, en la obra de la lingüista mixe podemos identificar qué estado y nación no tienen la misma carga simbólica. El estado es ese ente necesario al capitalismo que ejerce un monopolio de la violencia. El estado apropia territorios y ejerce un control totalizante a través de la autoridad que ostenta para concesionar y o expropiar la tierra. Se constituye además en un entramado de instituciones (jurídicas, militares, económicas, burocráticas etc.) que perpetúan y provocan abusos y violaciones a los derechos humanos. Instituciones con las que insoslayablemente hay que acudir a negociar bajo sus términos para que esos abusos y violaciones terminen, lo cual implica relaciones desiguales que desembocan siempre en abusos de poder. Por si fuera poco, el estado además de violento es un gran apropiador cultural que tiene secuestrado el concepto de nación. En este sentido, en la obra de Yásnaya Aguilar la idea de nación tiene una carga dual por un lado posee un potencial principalmente discursivo que puede cargarse de prácticas, símbolos, mitos, rituales, narrativas, valores etc. y que si es extrapolado e instrumentalizado puede convertirse en nacionalismo o patrioterismo y con ello acarrear efectos negativos.

En repetidas ocasiones la lingüística mixe ha declarado “Los pueblos indígenas son naciones sin Estado”. En esta frase además de una declaración provocadora leo la posibilidad y la necesidad de comenzar a escribir una o múltiples historias alternativas de las resistencias indígenas, Y me pregunto: ¿cuántas de esas historias no comenzarían con un ritual o estarían sustentadas en prácticas rituales?

Ante una historia o historias que aún falta por escribirse podemos comenzar con el análisis y discusión de las secuencias fílmicas de los rituales que nos deja *La Sangre de la Tierra*. Y me pregunto entonces ¿más que en el despojo y en la imposición de megaproyectos de muerte no es acaso en el ritual donde comienza a gestarse la lucha en defensa del territorio? Pues finalmente se defiende el territorio porque además de arraigo, existe una cosmovisión que se sustenta y se reafirma a través de una experiencia ritual que atraviesa el cuerpo. Finalmente, si el concepto de nación puede ser interpelado y reimaginado a través de las prácticas rituales, el Estado como ente hegemónico y totalizador tendría necesariamente que pasar por varios cuestionamientos y tareas de reestructuración, para dicha tarea la imaginación es un elemento que no por ningún motivo podríamos dejar perder.

Conclusiones

Contrario a lo que podría esperarse, el ritual es una práctica más viva que nunca con distintas connotaciones que van desde lo religioso hasta lo político. Las prácticas rituales ancladas en una cosmovisión ancestral se encuentran presentes en la vida cotidiana de las comunidades indígenas y estas forman parte del repertorio de herramientas que estos grupos tienen a la mano para la articulación de sus diferentes luchas. El documental *La Sangre de la Tierra* es un testimonio visual importante que da cuenta de la importancia del ritual en la defensa del territorio. La visibilización de las prácticas rituales indígenas vinculadas a ontologías relacionales demuestra que existe más de una forma de entender a la naturaleza y relacionarse con el territorio. Por otro lado, a través de las imágenes fijas y en movimiento que nos ofrecen los medios audiovisuales se puede llevar a cabo un ejercicio de imaginación crítica y radical para resignificar y reconfigurar el concepto de nación, un concepto que se encuentra preso en discursos de corte nacionalistas que resultan en la negación de múltiples comunidades, naciones, pueblos y entes naturales que no figuran como sujetos con agencia. A lo largo del artículo demostré como el ritual es una herramienta no solo conceptual y discursiva sino también performática que mediante la evocación y creación de imágenes detona la posibilidad de cuestionar imaginar y/o re imaginar ideas o preceptos arraigados en el imaginario colectivo. Por otro lado, si bien hay varios casos de luchas indígenas que han llevado a cabo procesos de reconstitución profunda donde ha habido una recomposición de la identidad, países como México y Guatemala aún se enfrenta a un nacionalismo y racismo exacerbado que frena la autonomía indígena y que sigue viendo a estos grupos originarios desde una óptica estatal paternalista cerrando las posibilidades de avanzar en temas como

la autonomía y la soberanía territorial. Finalmente, ya que en las luchas socioambientales se juega la supervivencia de redes amplias de vida es importante seguir insistiendo en el análisis de las herramientas que tenemos a la mano. En el caso de la tríada prácticas rituales, luchas socioambientales y nación aún existen muchos ejemplos más que esperan ser analizados lo que nos provee de una línea de investigación con un amplio potencial.

Referencias bibliográficas

Aguilar Gil, Y. E., & Delcan Albors, M. (2021). *La sangre, la lengua y el apellido* (1a ed.). Madreselva.

Bastos Amigo, S. (2022). El gobierno ancestral plurinacional Q'anjob'al en Guatemala: Reconstitución de pueblos indígenas en contextos de despojo. *European Review of Latin American and Caribbean Studies / Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, (113), 19-41. https://www.jstor.org/stable/48697219.

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. (2023). Comparador de constituciones del mundo. *BCN*. https://www.bcn.cl/procesoconstituyente/comparadordeconstituciones/home.

Cruz Rodríguez, E., & Guerra Urrego, H. (2011). El tránsito hacia el estado plurinacional en Bolivia y Ecuador (1990-2008). *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 28, 97-124. https://revistas.usal.es/uno/index.php/0213-2087/article/view/8046.

Escobar, A. (2015). Territorios de diferencia: la ontología política de los 'derechos al territorio'. *Cuadernos de Antropología Social*, (41), 25-37. https://doi.org/10.34096/cas.i41.1594.

De la Cadena, M., Foster, R. J., & Reichman, D. R. (2015). *Earth beings: Ecologies of practice across Andean worlds*. Duke University Press. https://doi.org/10.1515/9781478093626.

De la Cadena, M., & Blaser, M. (Eds.). (2018). *A world of many worlds*. Duke University Press.

Grimes, R. L. (2006). *Rite out of place: Ritual, media, and the arts*. Oxford University Press.

Grimes, R. L. (2011). *Ritual, media, and conflict*. Oxford University Press.

Maíz de Vida. (2022, 25 de marzo). Una mirada a lo plurinacional. *Facebook*. https://m.facebook.com/Ma%C3%ADz-de-Vida-103329505169600/videos/una-mirada-a-lo-plurinacional/715030503271731/.

Paz, M. F., & Risdell, N. (Coords.). (2014). *Conflictos, conflictividades y movilizaciones socioambientales en México: Problemas comunes, lecturas diversas*. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la UNAM y Editorial Porrúa.
Smith, K., Staples, J., & Rapport, N. (2015). *Extraordinary encounters: Authenticity and the interview*. Berghahn Books. https://doi.org/10.1515/9781782385905.
Silva Monroy, I. (2020). Totonacas communities in defense of the Rio Ajajalpan: The case of the Proyecto Hidroeléctrico Puebla 1. *Argumentos (Coyoacán, México)*, 2(93), pp. 173-196. https://doi.org/10.24275/uamxoc-dcsh/argumentos/202093-08.
Taracena, A., et al. (2002). *Etnicidad, estado y nación en Guatemala* (Vol 1). Cirma Nawal Wuj.
Turner, V. (1974). *Dramas, fields, and metaphors: Symbolic action in human society*. Cornell University Press.
Ulloa, A. (2017). Dinámicas ambientales y extractivas en el siglo XXI: ¿es la época del Antropoceno o del Capitaloceno en Latinoamérica? *Desacatos*, 54, 58-73. https://doi.org/10.29340/54.1740.
Ward, T. (2019). Tres conceptos de la nación: El original, el secuestrado, y el utópico (a partir de una lectura de los Comentarios Reales del Inca Garcilaso). *PLURIVERSIDAD*, 3(3), 245-265. https://doi.org/10.31381/pluriversidad.v3i3.2244.
Xón Riquiac, M. J. (2022). *Entre la exotización y el mayámetro*. Catafixia Editorial.

Entrevistas

Cumes, Aura. Entrevistada por Georgina Sánchez Celaya el 15 de noviembre de 2023.
Quib Caal, Ixmucané. Entrevistada por Georgina Sánchez Celaya el 25 de octubre de 2023.
Weber, Silvia (Directora de Comunicación de PBI Guatemala). Entrevistada por Georgina Sánchez Celaya el 4 de octubre de 2023.

Otras representaciones posibles. Atisbos para contrarrestar las narrativas hegemónicas sobre desaparición de personas y migración

emanuel.solis@gmail.com

Emmanuel Solís Pérez
Universidad Autónoma de San Luis Potosí (México)

Resumen

Este texto destaca narrativas que se contraponen a las representaciones audiovisuales realizadas por discursos oficiales y medios de comunicación corporartivos sobre dos problemas contemporáneos en México: la desaparición de personas y los procesos migratorios. Con base en un análisis de la producción documental de desaparición y estudios exploratorios sobre migración, se identifican estrategias retóricas para contrarrestar la estigmatización y criminalización de personas desaparecidas y migrantes.

Palabras clave: *desaparición, migración, narrativas hegemónicas, contranarativas audiovisuales*

Other possible representations. Glimpses to counteract hegemonic narratives on disappearence and migration

Abstract

This text highlights narratives that oppose to audiovisual representations made by official discourses and corporative media about two contemporary topics in Mexico: disappearence and migration. Based on an analysis of disappearence documentary production and exploratory studies on migration, rethorical strategies are identified to counteract the stigmatization and criminalization of disappeared persons and migrants from hegemonic narratives.

Keywords: *disappearance, migration, hegemonic narratives, audiovisual counternarratives*

Introducción

En las siguientes líneas se hará referencia a dos asuntos que han levantado interés colectivo en México, alimentando los espacios de representación audiovisual principalmente en medios de comunicación: la desaparición de personas y la presencia de comunidades migrantes de distintas nacionalidades que atraviesan el territorio mexicano, en su mayoría con destino a Estados Unidos y Canadá. Ambos temas tienen características y tipologías específicas que obedecen a circunstancias determinadas, por lo tanto, merecen análisis profundos desde enfoques diversos, pero para fines de este texto el punto de encuentro entre ambos es su establecimiento en la agenda de medios de comunicación y opinión pública en años recientes, produciendo efectos diversos en distintos sectores sociales y políticos.

El objetivo es señalar cómo las narrativas hegemónicas que movilizan el Estado y medios de comunicación corporativos han fomentado la criminalización y estigmatización tanto de víctimas directas o indirectas de desaparición, como de comunidades migrantes susceptibles a distintas violencias y violaciones a sus derechos humanos en el tránsito por México. Así mismo, se destacan las formas de representación alternativas y asertivas de la crisis de desaparición de personas, pues éstas pueden aportar pistas para aminorar los efectos que están produciendo los discursos noticiosos sobre los procesos migratorios recientes. En sintonía con lo que proponen Mar Binimelis-Adell y Amarela Varela Huerta (2021), la intención de este paralelismo entre desaparición y movilidad humana contemporánea es fomentar la creación de representaciones a partir de miradas distintas, críticas y diversas.

Con base en una investigación previa sobre las representaciones en la producción documental sobre desaparición de personas en México (Solís Pérez, 2021), se establece que la diversificación de narrativas audiovisuales sobre este tema surgidas en años recientes son el resultado de posicionamientos y acción política de las víctimas y acompañantes, que han impulsado la profesionalización de los procesos jurídicos en las demandas de justicia desde décadas atrás. La premisa del presente texto es que esta diversificación de las narrativas ha contribuido a impulsar eventuales cambios y replanteamientos jurídicos, legislativos y sociales, de modo que dentro de estas variaciones a las versiones oficiales, mediáticas o noticiosas pueden existir indicios para desmontar discursos hegemónicos sobre la movilidad humana contemporánea, con el fin de contrarrestar las reacciones xenofóbicas, discriminatorias y racistas manifestadas por cierta fracción de la población ante el incremento de los flujos migratorios.

La estructura de este trabajo inicia por definir la noción de narrativas hegemónicas para después destacar la producción audiovisual documental sobre desaparición en México. Esta revisión toma en cuenta el contexto político donde han

emergido estas producciones y las estrategias retóricas utilizadas en sus relatos, para subrayar los rasgos políticos y discursivos que las han posicionado como "contranarrativas de la violencia" (Battista Lo Bianco, 2021) o "contranarrativas audiovisuales" (Binimelis-Adell y Varela Huerta, 2021). Del análisis de la producción documental sobre desaparición de personas se toman como casos paradigmáticos de estudio los documentales *Ausencias* (2015) y *Tempestad* (2016) de Tatiana Huezo, los cuales presentan elementos narrativos que desmontan y rompen la verticalidad de los discursos hegemónicos. Para ejemplificar algunas iniciativas que desarrollan narrativas alternativas y asertivas sobre personas migrantes se menciona el cortometraje *Vivas transitamos* (2021) de Alethia Fernández de la Reguera, así como el trabajo fotográfico documental de Encarni Pindado, pues estos materiales son muestra de un tipo de representación que invita a pensar la migración desde una perspectiva humana y solidaria que trasciende los contenidos de la agenda mediática.

Contranarrativas de las formas hegemónicas de representación

Al formar parte de la agenda mediática nacional, tanto las víctimas directas o indirectas de desaparición de personas como las comunidades internacionales en contexto de movilidad que atraviesan el país son objeto de distintas formas de representación. El solo término "representación" alude a una gran categoría de prácticas humanas que dan sentido a las interacciones sociales, porque son propias de la comunicación y la generación de conocimiento colectivo (Horta, 2013). La función comunicativa como acto de significación es una característica de la representación, pues en la inherente condición humana de comunicar va intrínseca una construcción social de la realidad, la cual se vuelve más potente cuando se trata de representaciones que hacen uso del lenguaje audiovisual; por ende, una de las maneras más utilizadas para construir las diversas realidades contemporáneas es por medio de la producción informativa audiovisual, la cual genera contenidos y conocimientos que confieren un sentido de pertenencia social.

En este contexto, es necesario identificar las narrativas oficiales contemporáneas, las cuales se rigen por una lógica institucional de producción informativa en la que abundan discursos creados en nichos de poder político y/o económico. Desde la oficialidad, las narrativas hegemónicas de la violencia (Rodríguez-Blanco y Mastrogiovanni, 2018) se han materializado en informes que genera el Estado y en versiones de estos hechos violentos difundidos en medios de comunicación con un formato noticioso. Estas narrativas también se propagan por medio de discursos emitidos por servidores públicos, representantes de gobierno, líderes de opinión o periodistas, en niveles nacional, estatal o local, cuya intención es establecer la versión oficial como verdad única de los acontecimientos. Dentro de la

crisis de seguridad y violencia en México donde se instauraron estrategias castrenses de combate al narcotráfico desde 2006, estos discursos han contribuido a forjar el imaginario social estableciendo a la guerra contra el crimen y a sus participantes como tema y actores prevalecientes en la agenda nacional. Incluso se han llegado a crear narrativas ficcionales en torno a cárteles, capos o jefes del narcotráfico, excediendo la intención periodística para incurrir en el ámbito del entretenimiento como muestra de la naturalización del entorno criminal (Domínguez Ruvalcaba, 2015).

De esta manera, las narrativas hegemónicas de la violencia derivadas del desarrollo de la "guerra contra el narcotráfico" son empleadas sistemáticamente en los discursos de los diferentes niveles de gobierno, especialmente en aquellos que mantienen activas estrategias securitarias de combate al trasiego de drogas y otros ilícitos. En estos discursos, el tratamiento a las víctimas es de carácter secundario porque el interés se sitúa en el avance o retroceso del combate al crimen. Las personas implicadas en eventos violentos son criminalizadas en las narrativas políticas y mediáticas sin averiguaciones a profundidad,[1] pues el impulso por demostrar que la guerra está siendo controlada tiende a producir un estigma sobre quienes directa o indirectamente están asociados a hechos criminales. En el caso específico de la desaparición de personas, práctica que se ha desbordado en los últimos lustros (Gatti e Irazuzta, 2019), cuando las denuncias aumentaron paralelamente al incremento de casos por todo el país, la respuesta del aparato burocrático judicial fue la criminalización de la persona desaparecida como justificación ante las múltiples denuncias. En estas situaciones, la víctima directa, quien es desaparecida, es representada por su círculo familiar, consideradas víctimas indirectas, pero estas personas son igualmente revictimizadas por el trauma del acontecimiento, los cercos burocráticos de las instituciones para el acceso a la justicia y el estigma social construido desde los discursos hegemónicos.

El papel que tienen los medios de comunicación como generadores de información es determinante para la opinión pública y la construcción de imaginarios sociales; por esta razón es necesario tener en cuenta cómo y en qué contextos se producen y movilizan los discursos que diariamente construyen realidades. Identificar este sistema de producción informativa contribuye a diferenciar las narrativas hegemónicas de relatos, voces y perspectivas provenientes de subjetividades

[1] "Se están matando entre ellos" fue una frase que utilizó el expresidente Felipe Calderón Hinojosa para responder ante la alza de homicidios violentos, años después de instaurar su estrategia de guerra contra el narcotráfico (Olson, 2012). Sin referencias probatorias concretas, ésta fue una respuesta que utilizó la clase política para justificar el uso de la fuerza y las muertes que la guerra generaba. En la administración de Enrique Peña Nieto, el director de la Agencia de Investigación Criminal, Tomás Zerón de Lucio, ahora prófugo de la justicia por delitos de tortura y desaparición forzada, utilizó el mismo argumento para justificar su modelo de combate al crimen (Martínez Ahrens, 2014). También ha recurrido a esta sentencia el gobernador del estado de Jalisco, Enrique Alfaro Ramírez, al ser cuestionado sobre el repunte de ejecuciones en la entidad (De Anda, 2019).

soslayadas de la visión predominante. Desde varios frentes, los discursos hegemónicos se insertan en la opinión pública configurando juicios con base en narrativas binarias entre lo que está bien y mal, lo que es considerado legal o ilegal, satisfactorio o amenazante; donde se homogeneizan las posturas adversas a las oficiales creando un perfil negativo sobre las personas que presuntamente ponen en riesgo el bienestar colectivo. Es así como se han criminalizado a personas desaparecidas sin previa averiguación o se ha construido una noción de supuesta amenaza sobre las comunidades migrantes que transitan por el país.

En contraste a estas narrativas oficiales de la violencia, generadoras de representaciones victimizantes, criminalizantes y estigmatizantes, también se han articulado discursos desde las perspectivas de las víctimas que cuestionan la verticalidad del flujo hegemónico de información. Para hacer frente a esta situación y desestabilizar las narrativas oficiales, desde grupos sociales diversos se han desarrollado formas de comunicación que han denunciado diferentes tropelías y violencias, perspectivas ciudadanas sobre injusticias, vejaciones o actos criminales distintas a los medios oficiales y tradicionales dentro de un contexto de denuncia social, paralelo a la movilización, acción pública y eventual conformación de movimientos sociales. En ese sentido, el trabajo de organizaciones civiles defensoras de derechos humanos, así como la colaboración con medios de comunicación independientes y grupos ciudadanos solidarios han constituido un nicho de producción de contenidos contrahegemónicos que dan cuenta de la serie de agravios que se cometen continuamente. Estos materiales discursivos pueden entenderse como contranarrativas de la violencia, concepto que ha sido utilizado por Lucía Battista Lo Bianco (2021) en su análisis comparativo sobre literatura de frontera, la cual cuestiona y problematiza las circunstancias de violencia y los procesos migratorios de un país convulso como México.

Antes de identificar las estrategias retóricas de las contranarrativas de la violencia es necesario presentar los contextos en los que la desaparición de personas fue posicionándose en la agenda pública y adquiriendo visibilidad en la sociedad, aunque era una práctica arraigada desde la segunda mitad del siglo XX en gran parte de Latinoamérica. En el caso particular de los familiares de personas desaparecidas, desde los tiempos de gobiernos autoritarios o dictatoriales que emprendieron guerras “sucias”, anticomunistas o contrainsurgentes (Vicente Ovalle, 2019)(Fabj, 1993; Malin, 1994). Fue entonces que las madres, esposas o abuelas de personas desaparecidas, a veces acompañadas de otros integrantes de las familias y personas cercanas se agruparon y movilizaron para externar públicamente sus denuncias.

La imagen de abnegación o vulnerabilidad vinculada a las mujeres no representaba una amenaza para el Estado, proyectado en los cuerpos militares o policiales; pues estos, como señala Elizabeth Jelin (2002), son mecanismos institucionales que están asociados a los hombres, en contraste con los símbolos del

dolor y sufrimiento corporizados en mujeres. Los estereotipos asociados a la mujer fueron utilizados como herramientas de lucha, donde se trasladaron los dolores privados al dominio público y al centro de las demandas políticas (Pieper Mooney, 2007). De este fenómeno emergen focos de atención como la conformación de grupos en resistencia compuesto por mujeres, víctimas y acompañantes, quienes aprovecharon las implicaciones de género para posicionarse como personajes claves en la pugna política y la búsqueda de personas desaparecidas, teniendo como esencia de esa lucha características basadas en el dolor, la vulnerabilidad y los afectos.

Fue en el siglo XXI cuando la práctica de la desaparición se masificó y desbordó paralelamente a la intensificación de la violencia en México, como resultado de la declaración de guerra al narcotráfico que realizó el poder ejecutivo a partir de 2006. La estrategia beligerante del gobierno mexicano desató una oleada de manifestaciones de violencia en casi todo el país; por lo tanto, estableció un escenario mediático donde se reportaban con frecuencia eventos relacionados a esta guerra que eventualmente alcanzó a la sociedad civil. En este entramado, la desaparición de personas se estableció como práctica recurrente por parte de elementos de seguridad nacional y grupos criminales; se convirtió en una forma de explotación de los cuerpos para el reclutamiento de células criminales, de extorción por secuestro, para trata de personas con fines sexuales o de eliminación de enemigos (Pozos Barcelata, 2018).

En este contexto de crisis de seguridad, víctimas de violencia y familiares de personas desaparecidas junto a grupos de apoyo y defensa de derechos humanos aprovecharon herramientas tecnológicas de registro audiovisual para elaborar y difundir sus versiones de los hechos, las cuales demostraban un alto índice de corrupción institucional e impunidad. El entrecruce entre la irrupción de movimientos sociales en la arena pública, las formas emergentes de representación creadas por medios ciudadanos, y el acceso a infraestructura tecnológica para el registro y difusión de materiales audiovisuales configuraron una serie de estrategias discursivas donde los puntos de vista de familiares de personas desaparecidas eran preponderantes. En este marco, las voces de las víctimas directas, indirectas, los núcleos familiares y colectivos de búsqueda fueron adquiriendo un papel central en la producción audiovisual, de manera pronunciada en las de género documental, el cual, siguiendo a Bill Nichols (1997), mantiene vínculos directos con sucesos y personajes que forman parte de la realidad y contribuyen a la formación de la memoria colectiva.

Documentales sobre desaparición de personas en México

Dependiendo de la enunciación ideológica desde donde se emitan discursos audiovisuales, el video o cine documental ha sido una herramienta utilizada para denunciar o reforzar agravios cometidos en determinados grupos o sociedades (Fuente-Alba y Basulto Gallegos, 2018). Muchos de estos contenidos basan su narrativa en el testimonio oral para comunicar de primera mano las circunstancias que impactan en las víctimas y sus círculos cercanos; muestran la lucha que emprenden para combatir la impunidad y, en algunos casos, exponen las estrategias que han construido para seguir en pie después del acontecimiento traumático, buscando nuevas maneras de representación que se alejen de la espectacularización de la violencia.

En años recientes se ha visto el incremento en la producción nacional de documentales en torno a los estragos de la crisis de seguridad, muchos de ellos cubren el espectro de la desaparición desde distintas ópticas, como la de periodismo de investigación, la autorrepresentación de las víctimas y acompañantes, o proyectos documentales cinematográficos. Esta creciente producción hace suponer la existencia de un subgénero documental sobre esta temática como síntoma del degradado sistema judicial en el país. En estas producciones se han propuesto tratamientos audiovisuales que presentan un giro narrativo que se contrapone a los discursos oficiales o informativos, pues exponen el desgaste emocional ante un acontecimiento violento; muestran el dolor poco visible provocado por la ausencia de un ser querido, la frustración ante la impunidad y la fuerza engendrada desde lugares de desolación. Algunas de estas contranarrativas pueden tener el potencial para combatir el estigma social y poner en evidencia la emergencia de esta crisis que precisa el involucramiento de la sociedad; van más allá de la representación del dolor para transformarse en encarnación del mismo por medio del afecto, que se entiende en estos contextos como las fuerzas corporales intangibles que producen efectos políticos y estéticos tangibles (Seigworth y Gregg, 2010).

Entre las propuestas audiovisuales documentales sobre desaparición, el trabajo de Tatiana Huezo llama la atención porque está construido sobre una base testimonial en torno a historias de víctimas de violencia e impunidad. En la filmografía documental de Huezo, Ausencias (2015) y Tempestad (2016) son documentales que abordan la desaparición de personas desde la perspectiva de la figura de madre, a través de un tratamiento discursivo que evita la representación directa de la violencia (Cornide, 2020). Su forma de articular visualmente los relatos se acerca más a una narrativa metafórica para distanciarse de estilos periodísticos o de denuncia. Aunque el trabajo cinematográfico de la directora aborda los estragos sociales de hechos violentos, este par de documentales se valen directamente de narrativas de mujeres

que conviven con actos de impunidad a causa de la desaparición de sus familiares. Por lo tanto, Ausencias y Tempestad sirven para ilustrar cómo este tipo de relatos puede transmitir directamente el punto de vista de las víctimas y evocar la encarnación de su sufrimiento. El papel primordial de las mujeres-madres en estos documentales revela detalles de las afectaciones poco visibles que emergen en estos contextos. La utilización del testimonio expresa con voz propia lo que significa convivir con la ausencia de un familiar y confiere a las narrativas una dimensión emocional que fomenta la empatía y la apropiación individual del dolor narrado por mujeres.

Entre el cúmulo de documentales sobre desaparición de personas que se produjeron en particular después de 2014 impulsados por el caso de los normalistas de Ayotzinapa, Ausencias y Tempestad son paradigmáticos por las distintas dimensiones que se conjugan en sus discursos. Como advierte Ana Cornide (2020), el cine de Tatiana Huezo se distingue porque utiliza el sufrimiento como signo contemporáneo, pero lo hace desde mediaciones visuales que producen un efecto de espejo en la audiencia, a quienes se les invita a ser parte de la construcción narrativa a través de las metáforas y evocaciones visuales. Se trata entonces de un pacto entre directora y audiencia que logra afianzar un vínculo donde se expresa el reconocimiento de la vulnerabilidad colectiva.

Estos documentales van más allá de la pertinencia del tema sobre una crisis de violencia desbordada, porque exploran los daños invisibles que impactan en ámbitos subjetivos. Por esta razón, las voces femeninas establecen una narrativa que transita en contextos de dolor a través de sentimientos y emociones, desde un posicionamiento de vulnerabilidad con alto potencial político. En las historias de Huezo, las voces dolientes de mujeres son escuchadas pero no vistas; y cuando son vistas no son escuchadas: una metáfora más sobre el sesgo que se reproduce en los discursos hegemónicos, patriarcales, racionales y objetivos, donde víctimas directas e indirectas de desaparición son frecuentemente representados visualmente, pero sin voz. En el cine de Huezo este esquema se revierte, pues privilegia lo que las formas mediáticas y espectaculares ocultan: es “un cine de narrativa contrahegemónica y transmisor de una mirada crítico-social/política” (González De Canales Carcereny, 2021: 110).

La emergencia de los procesos migratorios contemporáneos

Los estudios sobre movilidad humana contemporánea son numerosos y las discusiones sobre las diferentes maneras en que se desarrolla exceden los alcances de este texto, por lo cual se acota a solo una dimensión de las migraciones recientes: el tránsito migrante multinacional que se observa por el territorio mexicano cuyo fin es llegar a Estados Unidos o Canadá. De manera resumida, estas migraciones

pueden entenderse como resultado de la agudización de las condiciones adversas en países del Sur Global,[2] causadas por el lastre de la pobreza, desigualdad, desastres naturales, cambio climático, guerras, violencia, regímenes autoritarios, crisis políticas, desplazamientos forzados, entre otras razones. Estos éxodos masivos buscan salvar las vidas o mejorar las condiciones socioeconómicas de las personas que emigran. Para quienes transitan hacia el norte, cruzar el país representa la entrada a la última y más extensa frontera de la travesía, el ingreso a un amplio territorio cuyo camino está plagado de peligros y adversidades porque están en marcha mecanismos de seguridad trasnacional con el objetivo de contener, gestionar y lucrar con esta movilidad.

Las formas en que las instituciones migratorias mexicanas están operando ante esta situación pone en evidencia cómo se ha desplegado la extraterritorialidad fronteriza de las naciones del norte, a partir de prácticas de reforzamiento que han alcanzado los extremos sur de países vecinos periféricos o semiperiféricos. Sus estrategias son producto de la ejecución de mecanismos internacionales en los que, al mismo tiempo que criminalizan (Pilatowsky Cameo, 2017) y barbarizan (Nail, 2015; Prieto Díaz, 2022) la migración, instauran políticas globales para restringir los ingresos a los países destino. Esta forma de externalizar las fronteras busca ampliar los márgenes de control sobre la movilidad humana transnacional, comprometiendo a los países colindantes con el norte a frenar el tránsito migrante para convertirlos en una antesala fronteriza extraterritorial (Naranjo Giraldo, 2014). Es así como las políticas migratorias y acuerdos bilaterales con Estados Unidos han trastocado en años recientes las dinámicas en las fronteras norte y sur de México con el fin de inmovilizar la migración.

Estas inestabilidades se han reflejado en una serie de agravios sobre las personas en contexto de movilidad, quienes al ingresar a México se encuentran con lo que Amarela Varela (2019) ha llamado una gran “frontera horizontal” y “país tapón”, incurriendo en violencias que se agudizan en las regiones fronterizas del norte y sur

[2] Con base en las contribuciones analíticas sobre los sistemas mundiales (Wallerstain, 2011), que consideran el origen de la migración contemporánea como una práctica derivada de la creación del mercado occidental capitalista, se sostiene que la división entre los bloques de países desarrollados o centrales, semiperiféricos o en desarrollo, y periféricos o subdesarrollados está basada en una relación de distribución del trabajo y explotación por medio de prácticas económicas internacionales. De acuerdo a estos planteamientos, la intervención extranjera en zonas periféricas es una de las causas que promueve la emigración, al provocar un choque económico y cultural en las sociedades que buscan alcanzar los niveles de vida de las naciones centrales (Sassen, 1993). Si bien en el mundo contemporáneo resulta problemático hablar de países o Estados periféricos o semiperiféricos, hay que tener en cuenta que la división entre sures y nortes globales, más que geográfica es geopolítica, porque en ella se caracteriza la hegemonía de unas regiones sobre otras más allá de los límites territoriales. El mismo Immanuel Wallerstain propuso la noción de áreas periféricas para especificar la aparición de ciertas regiones en los Estados que presentan características socioeconómicas que se distinguen de otras dentro de un mismo territorio nacional, ya sea centralizado o no. De esta manera, como afirma Boaventura de Sousa (2011), es posible que haya sures en los nortes y nortes en los sures.

de México. Por esta razón, se ha utilizado el término *necropolítica migratoria* (Estévez, 2018) para referir a las acciones que, con el afán de administrar o frenar el flujo de personas, se implementa un régimen donde la exclusión y desprotección al migrante derivan eventualmente en una política de muerte, como el caso del incendio de la estación de detención migratoria en Ciudad Juárez el 27 de marzo de 2023 y otros eventos de este tipo que demuestran que no se tratan de casos aislados. Las prácticas necropolíticas cobran relevancia en el contexto nacional porque la fuerte crisis de seguridad y los despliegues públicos de una violencia espectacular desbordada, entre otras reacciones, han provocado desplazamientos forzados y éxodos de personas desde varias regiones hacia los países del norte. Pero si a este contexto nacional convulso se le agrega el numeroso tránsito migrante multinacional en las rutas que atraviesan el país, las vulnerabilidades y riesgos son exponenciales para personas en el tránsito, quienes al carecer de garantías de seguridad se vuelven objeto de explotación para empresas criminales por medio de la trata de personas, asaltos, agresiones físicas y sexuales, coyotaje, extorsión, fraudes, secuestros, reclutamientos forzados, entre otros instrumentos necropolíticos que se suman a las prácticas de corrupción que realizan algunos representantes de las instituciones migratorias y de seguridad.

Tal como sucede con la crisis de seguridad y desaparición de personas, las narrativas hegemónicas sobre migración contemporánea tienen como fuente las instancias correspondientes del Estado y se propagan por el sistema corporativo de noticias y medios de comunicación hacia gran parte de la población. Al poner atención a las maneras en que se reportan los hechos sobre migración, se observa que los mensajes difundidos en televisión abierta, prensa local y nacional, impresa o sociodigital, presentan características recurrentes en las representaciones que se hacen de las comunidades migrantes. En estos contenidos se sugiere que estos procesos de movilidad son extraordinarios y con alto nivel de emergencia, por lo que se les considera como un "fenómeno" migratorio; las personas en contexto de movilidad son presentadas generalmente en grandes grupos, por lo que son referidos como oleadas, marejadas, crisis o invasiones; su apariencia se asocia con indumentaria característica como mochilas, gorras o calzado en mal estado; también se les muestra con rasgos de cansancio, con rostros de preocupación o en grupos familiares que incluyen menores, pero donde se le da prevalencia a las identidades masculinas. Estas reiteraciones han construido un estereotipo de las personas migrantes con la intención de identificarles con base en su aspecto, cuando en realidad los perfiles de las personas que migran son muy diversos.

Otra constante de esta agenda mediática se identifica cuando se han desarrollado enfrentamientos entre comunidades migrantes y autoridades migratorias o de seguridad. En los hechos, las personas migrantes expresan su inconformidad por los actos de contención del tránsito o ralentización de los

procesos burocráticos y demandan una mayor efectividad por parte de las instituciones. Sin embargo, en reportes noticiosos, en vez de presentar las denuncias que están exponiendo se enfatiza la actitud desafiante de las personas que se manifiestan. Las exigencias de las personas migrantes adquieren un sentido distinto en las noticias porque lo que se subraya es la actitud beligerante, soslayando las circunstancias que les orillan a recurrir a esas medidas.

Los efectos que produce este denominado "espectáculo fronterizo" (De Genova, 2013 y Cuttitta, 2012, citados en Gabrielli, 2021) promovido por una agenda mediática adquiere centralidad mayor en la opinión pública, porque se convierten en una herramienta fundamental para recoger el consenso político, pero también porque consolida imaginarios sociales en la población. Del mismo modo que la saturación de contenidos violentos en medios de comunicación ha causado parálisis social y un sentir generalizado de miedo, las representaciones noticiosas en torno a la movilidad humana han fortalecido el binarismo donde el Estado y sus instituciones son defensores de los límites territoriales y, por ende, de la sociedad. Este argumento establece a las comunidades migrantes como una amenaza externa que pone en riesgo la estabilidad nacional; al tratarse de un tópico que ha cobrado interés colectivo y se ha pronunciado durante los últimos diez años, los medios de comunicación corporativos han abordado los procesos migratorios desde tratamientos discursivos donde se traza un perfil de alteridad sobre las comunidades migrantes, perdiendo de vista las afinidades y necesidades comunes con las sociedades residentes, es decir, las oportunidades universales para una mejor vida.

Si bien la espectacularización de la migración ha provocado respuestas de terror y permisividad social, así como la creación de estigmas sobre las comunidades migrantes que han detonado conductas xenofóbicas que incurren en la discriminación y el racismo por parte de la población mexicana, hay que mencionar que existen alternativas de representación que intentan desmontar la hegemonía de los discursos oficiales y mediáticos, es decir, contranarrativas audiovisuales. Un ejemplo de este tipo de contenidos es el que realiza la fotoperiodista española Encarni Pindado, quien por varios años ha desarrollado un trabajo documental sobre los desplazamientos humanos en México y Centroamérica, donde prioriza el enfoque de género para señalar las experiencias poco narradas o invisibilizadas de la movilidad. En las imágenes de la fotógrafa se reconoce la dimensión subjetiva de la migración desde una perspectiva que se distancia del formato hegemónico del periodismo; busca el registro visual con ánimos de documentar los contextos del tránsito, pero al mismo tiempo mantiene la intención de desmontar narrativas patriarcales, estereotípicas y heteronormadas que replican los medios corporativos. Esta óptica feminista pretende evitar un doble borrado dentro de las narrativas que se generan en torno a las poblaciones migrantes: el primer tipo de borrado es el establecimiento como otredad a las personas en contexto de movilidad con base en

la nacionalidad; el segundo es la poca centralidad que se les da a subjetividades migrantes consideradas secundarias, como las mujeres, las infancias o las disidencias sexuales.

La documentalista también busca crear y fomentar la integración de más miradas de mujeres en el periodismo y en los medios en general, a manera de contrapeso a lo que se difunde diariamente por editores de medios de comunicación corporativos. Esta crítica establece un señalamiento a la estructura de producción de discursos que trasciende el oficio periodístico, pues esta práctica alineada a una agenda mediática y a lineamientos editoriales con ciertos intereses políticos y/o económicos evidencia la poca participación de las mujeres en estas esferas laborales dentro de los medios de comunicación. Si la palabra escrita del periodismo y la imagen audiovisual en plataformas sociodigitales conforman discursos que consolidan imaginarios en las audiencias, desde el ámbito de las representaciones, uno de los objetivos de Pindado es desmontar la mirada masculina y hegemónica para dar paso a nuevas perspectivas que permitan conocer los contextos y las historias individuales de la migración, y así generar otro tipo de representaciones posibles.

Aunque el trabajo de Pindado se desarrolla en el espectro humano e integral de la migración, a su vez, como Tatiana Huezo hace en el cine, prioriza la biografía de las mujeres que migran para "hackear el espectáculo fronterizo". En sus imágenes y proyectos se enfatizan los riesgos constantes que implican la travesía hacia el norte, los cuales se potencian si la migración no es realizada por cuerpos masculinos; pero aun dentro de estos contextos, no deja de lado el registro de aspectos inherentes a la vida, donde el tránsito es solo una condición accesoria. En este ánimo, los despliegues de afecto, de goce, de esperanza o la fortaleza que se desarrolla en el camino son algunos de los temas en los que la fotógrafa hace hincapié. En un texto escrito en conjunto con Amarela Varela, Vivir_para_contar_las_migraciones_Varela_y_Pindado, la fotógrafa elabora una serie de disertaciones y recomendaciones para el ejercicio de la representación de la migración, en donde las autoras establecen que esta tarea precisa de "reconocer, comprender y saber narrar desde las propias voces migrantes las prácticas de vida y resistencias que sostienen esas trayectorias migratorias" (Varela Huerta y Pindado, 2022: 90-91).

Otro ejemplo de formas distintas de abordar la movilidad por medio del lenguaje audiovisual documental es *Vivas transitamos* (2021) de Alethia Fernández de la Reguera, investigadora mexicana especialista en migraciones y movilidades desde una perspectiva de género. Este corto documental recoge testimonios de mujeres cis y transgénero en la ciudad fronteriza de Tapachula, Chiapas; su objetivo es poner de manifiesto las distintas formas de violencia de las que son objeto las mujeres migrantes en dimensiones que tocan la maternidad, la etnia, la edad y la disidencia sexual. Cada historia de cada mujer expresa las circunstancias particulares que las

han motivado a migrar, así como los obstáculos y vejaciones que afrontan en el tránsito. La narración múltiple por medio del testimonio demuestra la diversidad de formas de ser mujer y cómo cada una conlleva un riesgo o violencia inherente al acto de migrar.

Aunque el documental de Fernández de la Reguera solamente se centra en las participaciones de sus personajes a partir del recurso de la entrevista, los testimonios mismos son tan contundentes que no son necesarias otras estrategias narrativas para que este audiovisual mantenga el interés y genere reflexiones sobre los procesos migratorios contemporáneos en una ciudad fronteriza mexicana. el testimonio

Un aspecto interesante de *Vivas transitamos* es que se trata de un proyecto satélite del trabajo de investigación de la autora, mientras desarrollaba un proyecto sobre la Estación Migratoria Siglo XXI de Tapachula del Instituto Nacional de Migración. En este análisis sociológico de la institución, que derivó en la publicación del libro *Detención Migratoria. Prácticas de Humillación, Asco y Desprecio* (2020) se ponen en evidencia las maneras y los contextos en que se detienen y retienen a las personas migrantes identificadas con un estatus migratorio irregular. Así mismo, se muestran las condiciones de hacinamiento de los espacios de detención, donde la falta de sanidad y las circunstancias hostiles en el trato a las personas migrantes representan claras violaciones a sus derechos humanos. De manera paralela y con financiamiento para la realización audiovisual, uno de los impulsos para elaborar este proyecto documental fue humanizar los estudios de la migración (Flores, 2021), por lo que la estructura narrativa no se ajusta a los estándares académicos para la divulgación, sino más bien se trata de una actividad para dignificar a las mujeres que migran por medio del registro audiovisual.

Conclusiones

En esta breve revisión donde se ha puesto atención a algunas de las formas en que se movilizan discursos hegemónicos en torno a la violencia, destaca la asertividad, pertinencia y compromiso social que muestran algunos trabajos audiovisuales de género documental, los cuales presentan diferentes casos de personas quienes buscan a sus seres queridos desaparecidos. Reconocer el camino andado de las víctimas directas e indirectas de desaparición y acompañantes en la pugna dentro de la arena pública y política sobre la crisis de seguridad vigente ha permitido visibilizar configuraciones estructurales, las cuales atraviesan dimensiones donde los mandatos heteropatriarcales emergen como fuente de prácticas que han fomentado la impunidad, la criminalización y la estigmatización dentro de los discursos en torno a personas implicadas en hechos violentos o desaparición. Especialmente merece reconocimiento el trabajo de Tatiana Huezo, pues las estrategias narrativas

contrahegemónicas que presenta han mostrado un tipo de horizontalidad discursiva que permite fortalecer un vínculo emotivo con la audiencia; por lo tanto, estas formas de representación pueden ser desarrolladas en otros temas de la agenda mediática como la movilidad humana contemporánea.

De acuerdo con el somero análisis de los materiales audiovisuales que se han mencionado en este texto, las formas de representación oficiales y mediáticas también emergen desde sistemas patriarcales marcados por las relaciones de producción económica a través de la división genérica del trabajo, en donde la participación de las mujeres se mantiene por debajo de la de los hombres. Ya sea en los ámbitos del oficio periodístico o de realización audiovisual, es evidente que hacen falta miradas distintas que humanicen y dignifiquen a las personas implicadas en temas sobre desaparición y migración. Los análisis en torno a las estructuras de producción de información oficial y masiva pone en evidencia el poco visible y determinante papel de las esferas en donde se seleccionan y filtran los contenidos informativos para su difusión, como las salas de redacción de noticias, o en el campo audiovisual, las casas productoras que financian proyectos cinematográficos o televisivos, pues estos son los espacios donde se construyen, establecen y difunden agendas públicas que se insertan en los imaginarios sociales.

Otro aspecto para tomar en cuenta en la producción de discursos distintos a los noticiosos es la creación de abordajes que contemplen posturas y enunciamientos transversales de los temas a desarrollar, es decir, que desmonten la linealidad de las narrativas en las que se crean perfiles de alteridad sobre las personas implicadas para priorizar las experiencias subjetivas, contadas en los términos de quienes experimentan circunstancias particulares como el tránsito migrante. Esta agencia que deriva en ánimos de autorrepresentatividad, perceptible en los pronunciamientos, movilizaciones y luchas sociales y políticas emprendidas por víctimas indirectas de desaparición y sus acompañantes, es todavía escasa en los abordajes de los temas sobre migración, porque en las narrativas hegemónicas todavía se privilegian aspectos donde se destaca “lo común” de la población, como la nacionalidad compartida y la soberanía del territorio.

Así como sucedió con el desbordamiento de la práctica de la desaparición de personas, los procesos migratorios contemporáneos enfrentan luchas desde varias trincheras: en primer lugar, los actos mismos de violencia, impunidad, corrupción o ineficiencia de los organismos del Estado, pero también se libran batallas simbólicas en el ámbito de los imaginarios y las representaciones. Corresponde a los generadores de información, periodistas, editores, realizadores o investigadores plantear una postura asertiva que responda al nivel de la emergencia de la migración. Pero también las personas a quien interpelan imágenes, noticias o cualquier contenido sobre los tópicos aquí planteados, debemos posicionarnos de manera crítica ante la saturación de discursos audiovisuales para identificar y comprender las fuentes generadoras de representaciones que construyen realidades.

Referencias bibliográficas

Battista Lo Bianco, L. (2021). Identidad y violencia en la literatura de frontera mexicana contemporánea. En *Actas de las II Jornadas de Estudiantes Investigadorxs de Letras*.
http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEIL/IIJEIL/paper/view/5817
Binimelis-Adell, M., & Varela Huerta, A. (2021). Narrativas que agrietan muros. En M. Binimelis-Adell & A. Varela Huerta (Eds.), *Espectáculo de frontera y contranarrativas audiovisuales* (pp. 1-20). Peter Lang.
Cornide, A. (2020). Tempestad: an embodied cartography of violence. *Anclajes*, 24(3), 29-43. https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-2433
De Anda, F. (2019, 2 de enero). Se están matando entre ellos – Alfaro. *El Norte*. https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?__rval=1&urlredirect=htt
De Sousa Santos, B. (2011). Introducción: las epistemologías del Sur. En *Formas otras: saber, nombrar, narrar, hacer* (pp. 11-22). CIDOB Editores.
Domínguez Ruvalcaba, H. (2015). *Nación criminal. Narrativas del crimen organizado y el Estado mexicano*. Ariel.
Estévez, A. (2018). *Guerras necropolíticas y biopolítica de asilo en América del Norte*. UNAM.
Fabj, V. (1993). Motherhood as political voice: The rhetoric of the mothers of Plaza de Mayo. *Communication Studies*, 44(1), 1-18.
https://doi.org/10.1080/10510979309368379
Fernández de la Reguera Ahedo, A. (2020). *Detención migratoria. Prácticas de humillación, asco y desprecio*. UNAM.
Fernández de la Reguera Ahedo, A. (2021). *Vivas transitamos*. Inmujeres México.
Flores, A. (2021, 2 de diciembre). 'Vivas transitamos', recuperar las historias de la migración forzada. *Homosensual*.
https://www.homosensual.com/entretenimiento/cine/vivas-transitamos-recuperar-las-historias-de-la-migracion-forzada/?fbclid=IwAR2RTRXSlretOdcaQjdCsi3ztJQF5ZbIMeZWdbsnyuugZkHDPykp_q_y3k8
Fuente-Alba, F., & Basulto-Gallegos, O. (2018). Una epistemología del género documental para la memoria social en Chile. *Cinta de Moebio*, (61), 12-27. http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2018000100012
Gabrielli, L. (2021). El espectáculo fronterizo en Melilla. Un sesgo de género. En M. Binimelis-Adell & A. Varela Huerta (Eds.), *Espectáculo de frontera y contranarrativas audiovisuales* (pp. 21-44). Peter Lang.
Gatti, G., & Irazuzta, I. (2019). Diario de la desaparición mexicana. Entre el precedente y el exceso. *Disparidades. Revista de Antropología*, 74(2), 1-14. https://doi.org/10.3989/dra.2019.02.019

González De Canales Carcereny, J. (2021). La obra fílmica de Lucrecia Martel, Paz Encina y Tatiana Huezo a la luz del actual cine poético latinoamericano: una superación del Tercer Cine. *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 5(1), 91-110. https://doi.org/10.1080/24741604.2021.1911468

Horta, J. (2013). Representaciones mediáticas. Tres notas sobre los procesos semióticos en los medios masivos. *Comunicación y Medios*, (28), 96-112. https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/27085/32124

Huezo, T. (Directora). (2015). *Ausencias* [Documental]. La sandía digital; Trípode audiovisual.

Huezo, T. (Directora). (2016). *Tempestad* [Documental]. Pimienta Films.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.

Malin, A. (1994). Mother who won't disappear. *Human Rights Quarterly*, 16(1), 187-213. https://doi.org/10.2307/762416

Martínez Ahrens, J. (2014, 25 de septiembre). Tomás Zerón: 'Los delincuentes se están matando entre ellos'. *El País*.
https://elpais.com/internacional/2014/09/25/actualidad/1411672334_800406.html

Nail, T. (2015). The barbarism of the migrant. *Stanford University Press Blog*.
https://stanfordpress.typepad.com/blog/2015/09/the-barbarism-of-the-migrant.html

Naranjo Giraldo, G. (2014). Desterritorialización de fronteras y externalización de políticas migratorias. Flujos migratorios irregulares y control de las fronteras exteriores en la frontera España-Marruecos. *Estudios Políticos*, (45), 13-32. https://www.redalyc.org/pdf/164/16431516002.pdf

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

Olson, G. (2012, 24 de noviembre). El Estado actuó en defensa propia: Felipe Calderón Hinojosa. *Excelsior*.
https://www.excelsior.com.mx/2012/11/24/nacional/871352

Pieper Mooney, J. (2007). Militant motherhood re-visited: Women's participation and political power in Argentina and Chile. *History Compass*, 5(3), 975-994.
https://doi.org/10.1111/j.1478-0542.2007.00435.x

Pilatowsky Cameo, E. (2017). La construcción del inmigrante indocumentado como sujeto criminal: una exploración de los marcos normativos e instituciones migratorias de Estados Unidos. *Diarios del Terruño. Reflexiones sobre migración y movilidad*, 1(3), 94-101.
https://www.revistadiariosdelterruno.com/pilatowsky-cameo/

Pozos Barcelata, A. (2018). El cuerpo ausente como sujeto político: El proceso de construcción de la desaparición de personas en México como un problema de acción pública (1969-2018) (Tesis de doctorado, Université du Québec à Montréal, Montreal).

Prieto Díaz, S. (2022). *Cartografías de la subalternidad migratoria: bestialización, inhumanidad y contrahegemonía en la frontera México*. El Colegio de la Frontera Sur.

Rodríguez-Blanco, S., & Mastrogiovanni, F. (2018). Narrativas hegemónicas de la violencia. El crimen organizado y el narcotráfico entre el periodismo y las ficciones televisivas. *Anàlisi*, 58, 89-104. https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3098

Sassen, S. (1993). *La movilidad del trabajo y del capital: Un estudio sobre la corriente internacional de la inversión y del trabajo*. Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.

Seigworth, G., & Gregg, M. (Eds.). (2010). *The affect theory reader*. Duke University Press.

Solís Pérez, E. (2021). Contranarrativas de la desaparición de personas. Estrategias cinematográficas en los documentales *Ausencias* (2015) y *Tempestad* (2016) de Tatiana Huezo (Tesis de maestría, Universidad Veracruzana, Xalapa). http://cdigital.uv.mx/handle/1944/51246

Varela Huerta, A. (2019). México, de 'frontera vertical' a 'país tapón'. Migrantes, deportados, retornados, desplazados internos y solicitantes de asilo en México. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, 14(27), 49-76.
https://ibero.mx/iberoforum/27/pdf/ESPANOL/Frontera-vertical-Varela.pdf

Varela Huerta, A., & Pindado, E. (2022). Vivir para contar las migraciones en Mesoamérica: Estrategias para autocuidarse y hackear el espectáculo fronterizo del corredor migratorio Centroamérica-México-Estados Unidos. En S. Castillejo Ditta (Ed.), *Diálogos itinerantes, cobertura de las migraciones en América Latina y el Caribe* (pp. 89-110). Escuela Cocuyo - El Faro - DW Akademie.

Vicente Ovalle, C. (2019). *Tiempo suspendido: Una historia de la desaparición forzada en México, 1940-1980*. Bonilla Artigas Editores.

Wallerstein, I. (2011). *El moderno sistema mundial I. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea del siglo XVI*. Siglo Veintiuno.

Influencias extranjeras y originalidad local en algunas manifestaciones del videoensayismo argentino actual: un análisis visual comparativo

staroselskytatiana@gmail.com
gandolfiottavianelli@gmail.com

Tatiana Staroselsky
Centro de Investigaciones en Filosofía, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata-CONICET (Argentina)

Lucia Gandolfi Ottavianelli
Centro de Investigaciones Socio-históricas, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata-CONICET (Argentina)

Resumen

El artículo buscó contribuir a la construcción de un mapa de videoensayos de *YouTube* en Argentina, bajo la hipótesis de que algunos de sus rasgos son producto de la influencia de la youtuber estadounidense Natalie Wynn. Se procedió elaborando tres series de imágenes con fotogramas de sus videos y de tres canales locales, *IncaTube*, *Nicolás Durruti* y *Van Rottenhart*, y analizándolas visualmente a partir de los conceptos de intertextualidad, collage y principio de montaje. Se concluyó que las producciones argentinas tienen un parecido de familia que se explica por los modos de asimilar y reinterpretar tanto los temas de la agenda del norte global como la idiosincrasia local.

Palabras clave: *videoensayo argentino, YouTube, análisis visual, LeftTube, IncaTube.*

Yours, mine and ours: foreign influences and local innovation in some expressions of current Argentinean video essayism

Abstract

The article aimed to contribute to the construction of a map of YouTube video essays in Argentina, under the hypothesis that some of their features are the product of the influence of the American YouTuber Natalie Wynn. We proceeded by elaborating three

series of images with frames from her videos and from three local channels, *IncaTube*, *Nicolás Durruti* and *Van Rottenhart,* and analyzing them visually according to the concepts of intertextuality, collage and cinematographic *découpage*. It was concluded that the Argentinean productions have a family resemblance that is explained by the ways in which they assimilate and reinterpret both the themes of the agenda of the global North and local idiosyncrasies.

Keywords: *argentinian video essay, YouTube, visual analysis, LeftTube, IncaTube*

Introducción: algunas consideraciones sobre los materiales de estudio

Desde hace un tiempo proliferan en las plataformas digitales producciones audiovisuales que hibridan la reflexión teórica, el entretenimiento y el humor, y que abordan temas sociales y políticos conjugando aportes de la filosofía, la psicología o la historia con la problematización de tendencias de la actualidad. Las búsquedas se insertan en la tradición de la producción ensayística, en tanto exponen no solo ideas, conceptos y argumentos, sino también los procesos de pensamiento de sus autores (Rascaroli, 2009: 180). Los productores son, en algunas oportunidades, académicos o estudiantes y, en otras, personas sin formación institucional que se acercan a la investigación desde los márgenes del circuito profesional de la reflexión teórica. Usualmente, se reconocen como parte de la izquierda o el progresismo, y sus preocupaciones coinciden con las agendas del movimiento feminista, el antirracismo y las luchas por la defensa de los derechos del colectivo LGTBIQ+.

Lo que hoy se denomina videoensayo [*video essay*] puede considerarse una deriva del ensayo fílmico [*film-essay*][1], en tanto modo primigenio en que el impulso del ensayismo se reinterpretó haciendo uso de las posibilidades que habilitó la tecnología audiovisual. El *corpus* de trabajos sobre ensayismo audiovisual y ensayo fílmico coincide en que no puede darse una definición que comprenda a todos los exponentes del género a la vez que resulte informativa, suficientemente específica: a grandes rasgos se trata, como el ensayo, de un formato experimental de no ficción (Arthur, 2003: 161) que incorpora reflexiones sobre su propio modo de representación (Elsaesser, 2015: 240).

Si bien este tipo de producción, como fenómeno de *YouTube,* tiene su origen (y todavía su epicentro) en Estados Unidos e Inglaterra, el formato comenzó a encontrar exponentes en el contexto argentino. Este fenómeno, fundamentalmente en su versión foránea, no pasó inadvertido para los medios de comunicación, pero,

[1] El origen de esta denominación es el texto "Chris Marker, Lettre de Siberie", que Bazin publica a propósito de la película homónima de Chris Marker (de 1957), en *France-Observateur* el 30 de octubre de 1958. Allí, Bazin fue el primero en reconocer el surgimiento de esta nueva forma de cine, y la llamó "ensayo documentado mediante film" (citado en Català, 2005: 135).

descontando algunas excepciones (Mirrlees, 2021; Maddox y Creech, 2020; da Silva Pereira y Sobrinho, 2021; Staroselsky, 2023)[2], no ha sido muy atendido por la academia. Nos proponemos, entonces, contribuir a la construcción de un mapa de expresiones del videoensayismo de *YouTube* en Argentina, que comenzó a popularizarse en los últimos años y que reinterpreta temas de importancia política y cultural con fuerte presencia en la agenda y en los discursos públicos. Estas producciones, sostenemos, se encuentran doblemente influidas por fenómenos extranjeros y por procesos locales.

El primer grupo de influencias lo constituyen los canales de *YouTube* anglófonos pertenecientes a lo que se conoce como *LeftTube*, "una constelación de canales de *YouTube* vagamente conectados que está llegando a nuevas audiencias con su política de izquierdas y cambiando el diálogo en el ámbito, a menudo sórdido, de la política *online*" (Amin, 2019: en línea. Traducción propia). El universo de *LeftTube* surge a partir de 2016, y sus exponentes más destacados son Harry Brewis (*Hbomberguy*), Abigail Thorn (*Philosophy Tube*), Ian Danskin (*Innuendo Studios*) y Natalie Wynn (*ContraPoints*), referente ineludible entre videoensayistas argentinos. Que el fenómeno esté protagonizado por productores que se encuentran en el amplio sector de "la izquierda" y que abordan problemáticas como el racismo, la misoginia y la transfobia no es menor. Como menciona Amin, en el contexto estadounidense "cuando hablamos de política en *YouTube*, solemos estar hablando de la derecha alternativa [*alt-right*]" (2019: en línea. Traducción propia), y estos canales se proponen explícitamente combatir esos discursos.

Natalie Wynn se presenta como *YouTuber* y ex filósofa, lo que indica un doble movimiento de separación y de acercamiento al campo, una forma de reivindicación de la filosofía a la vez que una crítica del modo en que se realiza en la actualidad. Decidió trabajar en la plataforma al calor del crecimiento de la derecha alternativa en el ámbito digital, y se lanzó de lleno al debate público, a discutir allí donde cualquiera puede participar. Del espacio a puertas cerradas de los seminarios de filosofía política, cuya sutileza consideraba, finalmente, poco estimulante y poco conectada con la realidad política del contexto geográfico e histórico en que trataba de insertarse (Wynn, 2016), la autora se muda a la plataforma para discutir allí con las posiciones racistas, misóginas, transfóbicas que encuentra sobrerrepresentadas. Jessica Maddox y Brian Creech la describen como una crítica cultural que "desmantela estratégicamente muchas de las premisas epistemológicas que sustentan diversas identidades dentro de la 'derecha alternativa'" (2020: 3).

El segundo núcleo de influencias puede rastrearse en las producciones locales previas, que articulan algunos proyectos independientes con la incidencia de

[2] Algunos otros textos que se ocupan del video ensayismo y de su antecedente, el cine ensayo, resultan interesantes para trazar la genealogía del género, pero, por su antigüedad no abordan el fenómeno tal y como se da en YouTube. Entre ellos, se destacan los trabajos de Lopate (1992), Català (2005) y Bresland (2010).

políticas estatales en contenidos televisivos. Entre los primeros cabe mencionar el canal de *YouTube* de Malena Pichot y su proyecto *Cualca*[3], que sentó un precedente fundamental en lo que respecta a contenidos hermanados con los que se analizan en el presente trabajo. Entre los segundos, es importante destacar el trabajo de Canal Encuentro –señal educativa creada en 2005 y al aire desde 2007– y la TV Pública –señal estatal– durante los años kirchneristas (2003-2015), en el contexto de la disputa de construcción de sentidos entre el Estado y los medios concentrados de comunicación masiva (Berdaguer Rauschenberg, 2018). En dicho marco, se convocó a intelectuales a realizar programas destinados a la divulgación de las disciplinas con algunas referencias y guiños a debates contemporáneos. Ejemplos de ello son los programas *Filosofía aquí y ahora* (2010-2016), conducido por José Pablo Feinmann, *Mentira la verdad* (2011-), a cargo de Darío Sztajnszrajber y *Ver la historia* (2015-), presentado por Felipe Pigna. Promotores del pensamiento crítico, estos divulgadores incorporaron temas poco tratados en la grilla televisiva y formas visuales novedosas en la televisión del momento. Por citar algunos casos, resulta llamativo el estudio virtual de *Filosofía aquí y ahora*, en cuyas paredes se proyectan palabras clave en grandes letras, o la gran cantidad de recursos narrativos y técnicos desplegados en *Ver la historia*. Sin embargo, no dejaron de poner en primer plano a los "grandes hombres", a la historia política y los grandes temas como "la naturaleza" o "el amor". Además, los conductores se presentan como portadores de un saber que enseñan a su audiencia, que los escucha atentamente y es parte de la puesta en escena. En este sentido, se colocan más cerca de una matriz pedagógica que de la tradición ensayística en la que se ubican las producciones de *YouTube* en las que nos centraremos. A diferencia de estos ensayos audiovisuales, además, los programas de televisión aludidos nunca dejan de depender de equipos que se encuentran a cargo de su producción integral y, aunque son ampliamente difundidos y consumidos en *YouTube*, nacieron como contenidos televisivos. Pese a estos matices, ambos contenidos conviven actualmente en la plataforma.

En lo que sigue, analizaremos la forma en que ambas líneas de influencia se hacen patentes en una serie de propuestas actuales de videoensayistas argentinos que circulan en *YouTube*: Natalí Incaminato (*IncaTube)*, Nicolás Durruti (*Nicolás Durruti*) y Francisco (*Van Rottenhart*, que utiliza este seudónimo). Para explorar su obra y observar cómo dialoga con *LeftTube*, y específicamente con el

[3] *Cualca* fue una serie de televisión de sketches argentina emitida en un principio como parte del programa *Duro de domar* por Canal 9 en 2012, pero cosechando éxito principalmente en las cuentas oficiales de *Vimeo* y *YouTube*. El nombre proviene del apócope de "cualquiera", expresión que se usa informalmente en Argentina cuando alguien hace afirmaciones incorrectas, infundadas o absurdas. Escrito y protagonizado por Malena Pichot, Julián Kartun, Julián Lucero, Julián Doregger y Charo López, la serie es una parodia de los prejuicios sociales en general existentes en Argentina, con mensajes feministas, en contra del racismo y la homofobia. Cuenta con varios personajes recurrentes y otros que se adaptan a los capítulos, que están divididos en episodios y micros. ("Cualquierismo en TV abierta", *Rolling Stone*. 9 de marzo de 2012. Disponible en: https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cualquierismo-en-tv-abierta-nid1497143/ [fecha de consulta: 20/05/2024]).

videoensayismo de Wynn, atenderemos a los conceptos de intertextualidad (Grant, 2019), collage (Arthur, 2003) y principio de montaje (Sanchez-Biosca, 1991). Para tal fin trabajaremos a partir de tres series de imágenes compuestas por diversos fotogramas que permiten examinar los modos en que estos procedimientos operan en los videos.

El análisis de estas producciones se encuentra en línea con el campo de la cultura visual (Mirzoeff, 2016) que puso el foco sobre la explosión de imágenes surgida al calor de la expansión de Internet y su imbricación con la vida cotidiana. Asimismo, los aportes de Rudolf Arnheim (1986) sobre el pensamiento visual, y su recuperación por parte de Ernesto Pesci Gaytán (2012) para la construcción de un pensamiento audiovisual brindan herramientas de análisis para el videoensayo como forma de hibridar el arte y la investigación.

Análisis de casos: *Incatube*, *Nicolás Durruti* y *Van Rottenhart*

Si bien el panorama nacional del contenido crítico o reflexivo en video sigue contando con producciones como las referidas, de corte pedagógico, el fenómeno que atendemos tiene características propias. A continuación, ofrecemos una breve caracterización de los canales que incluiremos en el análisis propuesto: *IncaTube*, *Nicolás Durruti* y *Van Rottenhart*. Se trata de canales que orbitan lo que se conoce informalmente como *PanTube*[4], la versión local, incipiente y novel, de *BreadTube* o *LeftTube*.

Natalí Incaminato es Doctora en Letras, da clases en la Universidad Nacional de La Plata y participa en eventos académicos. No obstante, sus intervenciones no se limitan a estos formatos: participa activamente en los debates de la red social *X* (anteriormente llamada *Twitter*), donde es conocida como *@LaInca_* –apodo que se volvió casi un nombre artístico– y tiene ciento seis mil seguidores, es columnista de radio, publicó el libro *Peronismo para la juventud* (Editorial Planeta, 2021), transmite en vivo vía *Twitch* y hace videos que publica en *YouTube.* En la descripción de su canal, que se denomina *IncaTube* haciendo alusión a su apodo y cuenta con dieciséis mil suscriptores, se lee: “Dejé la academia por youtube”[5]. Allí, en un tono que hibrida la investigación académica, la intervención política, el humor y el entretenimiento, encontramos dos tipos de videos. Por un lado, el canal aloja las columnas radiales de Incaminato en el programa *Maldita suerte*, de la radio El Destape, y el archivo de las

[4] El término *PanTube* es usado informalmente y con un manto de autoironía entre quienes, desde una progresista, hacen videoensayos de *YouTube* en Argentina. Vale la pena aclarar que uno de los canales más populares dentro de este universo es *Café Kyoto*, que cuenta con 366.000 suscriptores y 264 videos. Sin embargo, no fue considerado en este trabajo por tratarse de una cuenta que apela a un tono más explícitamente pedagógico.

[5] Al momento de la consulta, el 20 de mayo de 2023. También la cantidad de videos responde a esa fecha relativa.

transmisiones que la Inca (como es conocida) realiza semanalmente en *Twitch*. Por otro lado, es el hogar de los ocho videoensayos que lleva realizados la autora desde comienzos de 2021: los temas que abordan van desde el debate acerca de la corrección política al análisis de letras de canciones, pasando por el fenómeno del antifeminismo actual propio de las derechas alternativas y el racismo, en cuyo tratamiento nos detendremos más adelante, dado que es uno de los videos más vistos de la autora, sobrepasando las treinta mil reproducciones.

El canal de Nicolás Durruti cuenta con más de cuatro mil seguidores. En los veintiocho videos que se encuentran subidos[6], el creador de contenido, quien entre risas suele jactarse de no tener educación universitaria formal, aborda diversos temas. Como es habitual entre los youtubers que dialogan con los temas abordados desde *LeftTube,* Durruti incluye un primer video que se titula "¿Para qué sirve el arte? Star Wars y Bertolt Brecht" (2023a). En la descripción de ese primer video el autor ya da una pista de cómo pretende relacionarse con su público y sus seguidores[7]. Por un lado, tiene un acercamiento al tema que lo aproxima a los intereses académicos al mencionar autores y al hacerse preguntas, tales como: "¿Cuál es el propósito del arte? ¿Se puede tener una conversación sin que degenere en una discusión relativista sobre cómo todo da lo mismo? ¿El arte popular necesariamente debe evitar el pensamiento?" y, por otro lado, contrarresta ese tono al aclarar: "Yo no entiendo nada, pero me apoyo en la obra de Bertolt Brecht para intentar responder estas preguntas". Si bien Durruti se muestra analítico con sus preocupaciones, al mismo tiempo se ríe de sí mismo y, reconociendo que él "no entiende nada", demuestra que la lectura de un autor como Brecht puede ser accesible para cualquiera que quiera usarla para interpretar un tema. Además, en la descripción, Durruti incorpora citas y enlaces a otros videos, dando cuenta del universo en el que se inserta y de las referencias que usa. Al finalizar la descripción un nuevo guiño, luego de la larga lista de citas, interpela al público, al exclamar: ¿Qué hacen leyendo lo que escribo acá abajo?, riéndose nuevamente de sí mismo y, al mismo tiempo, de quienes se toman el trabajo de indagar en las referencias. El resto de los videos aborda temas relativos al feminismo, las teorías conspirativas, la psicología y la política. Entre ellos, "Basados en Resentimiento/La Manosfera" (2023b), en el cual nos detendremos más adelante, es el video más visto y cuenta con más de diecisiete

---

[6] Al momento de la consulta, el 20 de mayo de 2024.

[7] El análisis de la relación entre los videoensayistas de *YouTube* y su público, así como el del impacto que causan sus videos o las prácticas de recepción que implican, exceden los límites de este trabajo. Sin embargo, durante su trabajo docente, las autoras tuvieron la oportunidad de intercambiar opiniones con estudiantes sobre los videoensayos que componen el presente trabajo. Algunos estudiantes expresaban en dichos intercambios que conocieron los canales de *YouTube* durante su paso por la educación secundaria, mientras decidían qué carrera seguir durante su formación universitaria. En algunos casos, incluso, habían definido su decisión por la carrera de Filosofía tras mirar los videos de Wynn o conocer el trabajo de los divulgadores mencionados previamente.

mil visualizaciones.

Van Rottenhart es un canal más chico, que cuenta con algo menos de mil suscriptores y cuyas visualizaciones rara vez superan las mil vistas, pero es a la vez el más prolífico: Francisco, el estudiante de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires creador del canal, lleva realizados desde mediados de 2021 cuarenta y ocho videos. La biografía de *YouTube*[8] reza: "Solo soy un tipo que hace videos como hobby". Aun así, en el video de presentación (2021), explicita el objetivo principal de su producción, a saber, mostrar que los videojuegos son una forma de arte. Aun así y como también deja claro, se trata de un espacio para pensar y expresarse sobre diversos temas, y en el que la filosofía tiene un lugar especial. Las listas en las que se organizan los videos lo dejan claro, ya que incluyen secciones como "epistemología", "filosofía política", "filosofía de la mente" y "filosofía del lenguaje". El video que incluiremos en el análisis que proponemos aquí es "El arte no existe", de la sección principal del canal, "Los videojuegos son arte", que cuenta con cinco videos.

Estos videoensayistas reinterpretan el formato y el estilo característico de *LeftTube, y* particularmente el de Natalie Wynn. A su vez, tal como analizaremos más adelante, incorporan temas, motivos y formatos vinculados con el contexto local. Dicha interacción puede pensarse a partir del concepto de intertextualidad recuperado, en su acepción audiovisual, por Catherine Grant (2019) de Helen Grace (1999), quien lo define como el "término general para explicar el proceso por el cual los cineastas hacen uso de referencias, así como las complejidades de las cadenas de asociaciones que producen la energía y la fuerza de los trabajos más logrados" (Grace, citada en Grant, 2019: en línea). Esta definición amplia permite pensar tres dimensiones generales de la intertextualidad.

En primer lugar, el uso del collage y el montaje: los videoensayos aludidos incorporan la técnica del collage para introducir referencias a obras clásicas, cultura pop y memes, así como mapas, gráficos, diapositivas, capturas de pantalla y recortes de noticias

Paul Arthur (2003: 164), se ha referido al collage como procedimiento endémico en el videoensayismo dada la presencia habitual de yuxtaposiciones de imágenes y comentarios en tiempo presente. A su vez, la naturaleza fragmentada de los ensayos elegidos implica miradas críticas sobre problemáticas actuales y, en este sentido, la diversidad de recursos parece estar destinada a interpelar a la audiencia y no a formas de fetichización nostálgica de los materiales. Esta dimensión puede pensarse en relación con el "principio de montaje", tal y como lo trabaja Vicente Sánchez-Biosca, referido a la exhibición de los fragmentos y al descubrimiento de la heterogeneidad de los componentes de un texto artístico (1991: 56 y 59).

En segundo lugar, la intertextualidad se hace presente en el modo en que las

[8] Al momento de la consulta, el 20 de mayo de 2024. También el número de videos responde a esa misma fecha relativa.

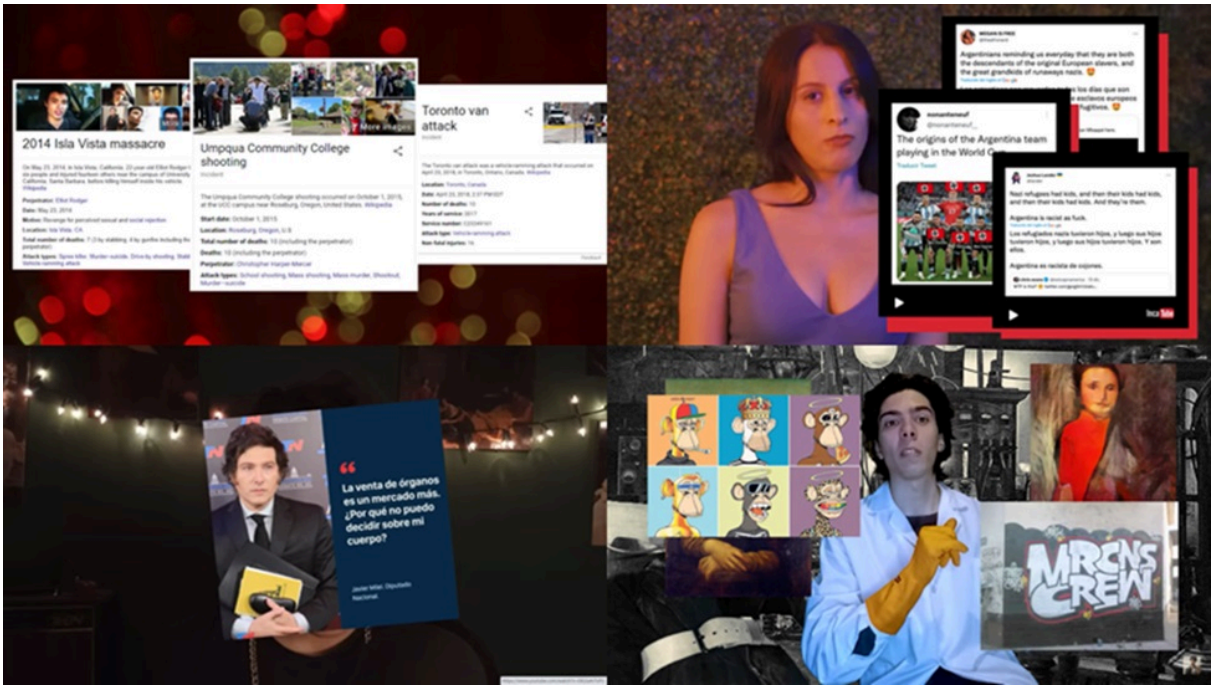


Figura 1. El collage en los videoensayos. Fotogramas de "America Still Racist" (Wynn, 2018a) y "El racismo en Argentina" (Incaminato, 2023) –arriba– y de "Basados en resentimiento/La manosfera" (Durruti, 2023b) y "El arte no existe" (Van Rottenhart, 2022) –abajo–. Fuente: YouTube.

producciones argentinas recogen rasgos del estilo de Wynn, entre ellos la presencia casi constante de los presentadores, a la que se suma la coincidencia en cierta disposición actitudinal. Los ensayistas juegan con una variación en su propia posición de enunciación: si bien, por un lado, elaboran un discurso que implica una posición de saber –así como también un lugar de poder (Foucault, 2014)–, haciéndose cargo de aquello que exponen y de la posición autoral, por el otro buscan, mediante el uso de diversos recursos como la variación en el encuadre o el cambio en el registro, dirigirse a los espectadores en tonos más cómplices y humorísticos que logran dar cuenta del manto de auto-ironía que acompaña a sus apariciones más solemnes.

Por último, cabe hacer mención de los recursos que los videoensayistas despliegan para organizar el contenido y legitimar los saberes que comparten y producen, en tanto también implican un juego intertextual con el discurso académico. Entre estos elementos se encuentran el uso de secciones, referencias bibliográficas y fuentes que ilustran o complementan la argumentación y que emparentan lo presentado con formatos reconocidos como libros y *papers*, marcando a la vez una distancia respecto del discurso basado en la mera opinión subjetiva o en pseudociencias, tan presente en el ámbito digital. Se trata, como supo ver Grant (2016), de modos performativos de construcción de saber, en los que texto, imagen y sonido se encuentran en la misma jerarquía.

En lo que sigue analizaremos algunos videos a partir de tres series de imágenes: un video de cada uno de los ensayistas seleccionados será puesto en relación con una producción de Wynn acerca del mismo tema. Se compararán:

- en torno a los abordajes del racismo, fotogramas de "America Still Racist" (Wynn, 2018a) con otros de "El racismo en Argentina" (Incaminato, 2023),
- respecto del tratamiento de las subculturas masculinas, imágenes de "Incels" (Wynn, 2018b) con otras de "Basados en resentimiento/La manosfera" (Durruti, 2023b) y
- en torno al arte y la estética, fotogramas de "The Aesthetic" (Wynn, 2018c) en relación con otros de "El arte no existe" (Van Rottenhart, 2022).

Para realizar el análisis comparativo tendremos en cuenta los tres ejes generales en torno a la importancia de la intertextualidad en la conformación del estilo de la ensayística audiovisual en *YouTube* a los que hicimos referencia, esto es: la apelación a elemento del collage, la disposición actitudinal de los presentadores, y la incorporación de estructuras y referencias propias de la construcción del conocimiento académico.

a. Abordajes del racismo

Para tratar este tema tanto Wynn como Incaminato elaboran videos que problematizan el racismo a partir del análisis de su constitución histórica. Wynn toma el caso de la ciudad de Baltimore, en el Estado de Maryland al noreste de Estados Unidos, observa la estructura del racismo en esa ciudad a lo largo de los siglos, y denuncia cómo, a pesar de la transformación de las sociedades, se reproducen las lógicas segregacionistas. Para ejemplificar esta dinámica, al llegar al análisis de años recientes, toma el caso de Freddie Gray, joven afroamericano asesinado por la policía en Baltimore en 2015, hecho que reavivó el debate sobre el abuso de la fuerza policial contra la comunidad afroamericana[9].

Incaminato hace lo propio analizando la estructura del racismo en Argentina en la larga duración, para lo cual apela a autores clásicos del pensamiento nacional, como Domingo Faustino Sarmiento, y denunciando cómo la articulación racista de la nacionalidad argentina se reproduce a lo largo de diferentes épocas hasta llegar al presente, en el que esto se cristaliza en diversos estereotipos que la autora señala.

[9] La información sobre el caso puede consultarse, por ejemplo, en https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/05/150501_fiscal_homicidio_freddie_gray_baltimore_ep

Tanto en el videoensayo sobre el racismo en Estados Unidos como en el abordaje local del tema de la mano de Incaminato, son varias las decisiones estéticas que se ponen en juego para delimitar el género de las producciones, diferenciarlas de piezas de circulación masiva en Internet menos académicas e insertarlas en el ámbito del videoensayismo educativo o informado. Un recurso que opera en este sentido es la forma en que las autoras eligen organizar la información. La estructuración de los videos recuerda a los apartados o secciones propios de la escritura académica: "El racismo en Argentina"[10] cuenta con dos capítulos y "América: Still Racist"[11] contiene cinco secciones[12]. Esta estructura no está meramente aludida en el discurso, sino que se explicita con carátulas o separadores que son parte del videoensayo. En el caso de Wynn, la carátula (ver fotograma en imagen 2) comparte el tratamiento del color que caracteriza al video: una iluminación rosada que enrarece la imagen, a tono con la intención de la autora de desnaturalizar aquello que está denunciando.

El título de la sección aparece en letras blancas sobre la imagen de un mural de Freddie Gray. Incaminato, por su parte, opta por separadores más sobrios que no ahondan en el tema del video sino que organizan la exposición dotándola de un tono

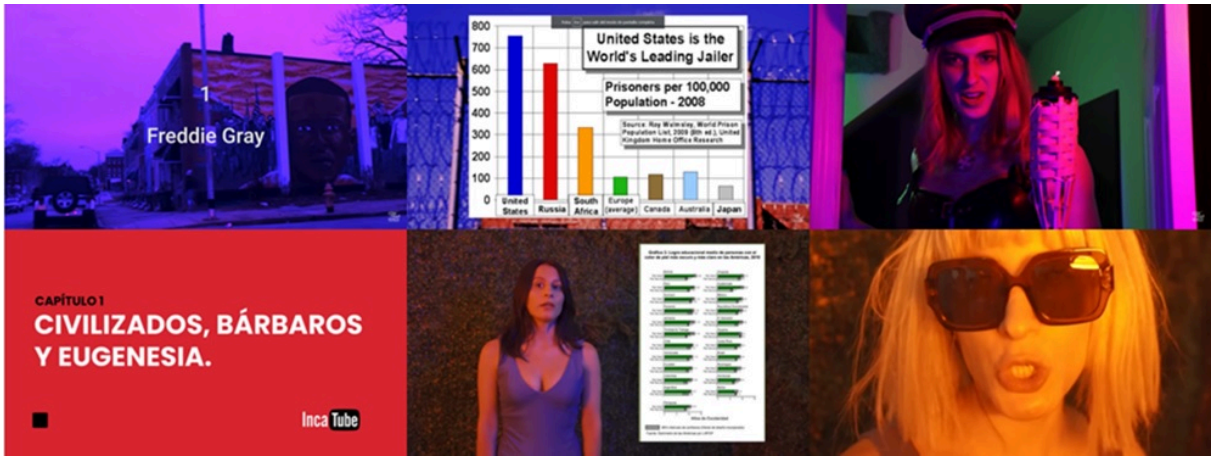


Figura 2. Fotogramas de "America Still Racist" (Wynn, 2018a) –arriba– y "Racismo en Argentina" (Incaminato, 2023) –abajo–. Fuente: YouTube.

académico: como se observa en el fotograma, el término "Capítulo" emparenta al videoensayo con un libro, mientras que en el cuadrante inferior derecho aparece la firma de la autora emulando la estética de la plataforma, recordándonos que la escritura académica es solo una de las referencias con las que trabaja (ver imagen 2).

[10] El video cuenta con 34.774 visualizaciones y 391 comentarios a la fecha de consulta (20 de mayo de 2024), y fue publicado en la plataforma el 8 de enero de 2023. Puede consultarse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=fNGZ7XJzPB0&t=1s

[11] Este video de Wynn publicado el 28 de febrero de 2018 tiene, al momento de la consulta (20 de mayo de 2024), 1.174.367 visualizaciones y 5832 comentarios. Puede visualizarse en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=GWwiUIVpmNY&t=1130s

[12] En el video hay un error, y la cuarta sección aparece con el número tres, repitiéndose la numeración de la sección anterior. Así, la sección final, que aparece con el número cuatro, es en realidad la quinta.

Otro de los recursos que cumplen esta función de establecer relaciones visuales intertextuales con otras producciones del ámbito del conocimiento es la incorporación de referencias bibliográficas, fuentes históricas y datos cuantitativos, que separan a estos videos de la mera opinión y que son ya marcas distintivas del género. El análisis de casos concretos se hibrida con la exposición de ideas de otros autores y la lectura de citas textuales. Visualmente, esto se resuelve en Incaminato, en algunos casos, con un renglón de referencia bibliográfica que aparece en la parte superior del plano. Como Wynn, la autora incorpora también datos mediante imágenes con gráficos (ver fotogramas centrales en la imagen 2). Sin embargo, una vez más responde a una estructura más tradicional que su par angloparlante al mantener a la presentadora en plano medio a la izquierda e incorporar el gráfico en el espacio libre.

La forma en que se incorporan estos elementos es, a su vez, parte de la estética general de las piezas, que trabajan con el montaje y la yuxtaposición de imágenes de procedencias muy diversas: fotos, recortes de diarios, portadas de libros, capturas de páginas web, twitts, mapas.

Otro rasgo relevante a la hora de comparar ambos videos y, particularmente, de establecer el carácter de *modelo* que la obra de Wynn posee para los productores locales, es la forma en que resuelven la presencia autoral: en ambos casos constante a lo largo de todo el video, comparte a su vez el carácter cambiante y flexible. En tanto *presentadoras*, Wynn e Incaminato oscilan entre el plano medio y el primer plano (como puede verse en Incaminato en la imagen 2), se posicionan de frente a la cámara y adoptan un tono discursivo expositivo que se acerca tanto al de los programas de noticias como al de las conferencias o clases. Este tono es el que predomina en la presentación del caso, y el que podemos identificar con la primera persona real de las autoras: la “voz autoral” (Arthur, citado en Rascaroli: 179) que define al ensayismo en su versión escrita tanto como en la audiovisual, como sostienen Phillip Lopate (1992) y Laura Rascaroli (2009). Ahora bien, en tanto *performers*, eligen representar personajes que aportan puntos de vista diferentes. Su construcción visual se resuelve mediante el vestuario, el uso de utilería y la modificación del plano, y opera como un dispositivo de distancia con el discurso que se presenta: en el caso de Wynn, por ejemplo, lo que sostiene Freya (personaje que habla alemán y porta una antorcha) representa de modo irónico una posición racista que, quizá más matizada, puede encontrarse en la sociedad estadounidense actual. Incaminato, en cambio, personifica el clásico estereotipo porteño de una señora de clase alta que identificamos como tal por la típica melena rubia, las gafas de sol, el tono de voz y el uso de extranjerismos, que se combinan con discursos característicos de ciertos sectores de la sociedad argentina que recogen los medios de comunicación (ver imagen 2).

b. Subculturas masculinas

Tanto el video "Incels"[13] (2018b), de Wynn, como "Basados en resentimiento" (2023b)[14], de Durruti, se centran en la crítica a cierta subcultura masculina actual condensada en el concepto de "manósfera" [*manosphere*]: una red de sitios web, blogs y foros asociados con la extrema derecha o la derecha alternativa, que promueven la misoginia y una masculinidad exacerbada. El video de Wynn toma su nombre del popularizado acrónimo de *involuntary celibate*, hombres que dicen ser incapaces de tener relaciones afectivas o sexuales con mujeres. Durruti incorpora un guiño local usando la palabra "basados", adaptada de la expresión inglesa *based*, usada para referirse a quienes dan sus opiniones intentando desafiar lo que entienden como políticamente correcto. En el marco local, estas actitudes se encuentran asociadas a los votantes de Javier Milei –el actual presidente argentino y candidato en el momento de publicación del video–, cuyo retrato se superpone en el video mientras el presentador habla. Aun así, las referencias locales son minoritarias. A diferencia de los ensayos sobre el racismo analizados previamente, en los que los contextos locales resultaban centrales, el abordaje de la masculinidad comporta, en ambos videos, un carácter más bien transnacional, en tanto el territorio ocupado por esta subcultura es fundamentalmente el de Internet.

A tono con el tema a tratar, los ensayos comparten una atmósfera oscura con luces tenues, que evoca una estética del interior que resulta triste y opresiva. La iluminación de los rostros de los presentadores se asemeja a la luz de la pantalla tras la cual los personajes aludidos en el video (los *incels*) pasan la mayor parte del tiempo.

La presencia de los ensayistas es aquí también constante: mirando a la cámara y utilizando un tono expositivo y serio, se alejan del registro burlón que presentan otras aproximaciones al tema, privilegiando la presentación de datos y argumentos, elementos que le otorgan a los videos un tono indudablemente académico o pedagógico. El objetivo no es polemizar, sino comprender.

En términos generales, el video de *ContraPoints* utiliza recursos narrativos, visuales, de fotografía y edición más variados y complejos: entre ellos, la construcción de un personaje diferente al yo de la autora, elementos de utilería y recursos de audio. Durruti, por su parte, trabaja con un plano medio fijo que se mantiene a lo largo de los casi doce minutos del video y sobre el cual se colocan,

---

[13] Publicado el 17 de agosto de 2018, se trata de uno de los videos más vistos de la autora, con 5.988.536 visualizaciones y 40.669 comentarios a la fecha de consulta (20 de mayo de 2024). Puede verse en: https://www.youtube.com/watch?v=fD2briZ6fB0&t=4s

[14] El video cuenta, a la fecha de consulta (20 de mayo de 2024), con 19.856 visualizaciones y 397 comentarios de usuarios. Fue publicado el 20 de mayo de 2023 y puede verse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=1JtG6-IH0ZY&t=31s

alternativamente, diferentes figuras cuya inclinación y superposición sobre su rostro aportan dinamismo al montaje.

Dado que, como se mencionó, la subcultura en cuestión se presenta fundamentalmente como un fenómeno digital, las fuentes y referencias presentadas en ambas exposiciones son mayormente capturas de pantalla de Twitter y de foros de encuentro de estos hombres insatisfechos, así como producciones gráficas elaboradas dentro de este mismo ambiente. Estas piezas tomadas de la "manósfera" se reinterpretan y resignifican: mientras que en su contexto de producción intentan ofrecer una explicación del estado de cosas (presentando clasificaciones de tipos sociales y gráficos que indican la proporción de mujeres por hombre, como puede observarse en los fotogramas a la derecha en la imagen 3), en el análisis de Wynn y Durruti se convierten en pruebas que dan cuenta del modo peligroso de pensar las relaciones entre los géneros en estos foros, casi en documentos arqueológicos que permiten comprender y explicar una cierta visión del mundo a la que no es tan fácil tener acceso y a la que los ensayistas se acercan con curiosidad, como cientistas sociales.

A su vez, puede pensarse que, como una estrategia para lograr interpelar a los sujetos de los que hablan, los autores se acercan desde la imagen a aquello que tratan, identificándose con el objeto de estudio y emulando su estética, pero desplegando al mismo tiempo estrategias de desmontaje y de crítica de la cosmovisión que presentan.

c. Arte y estética

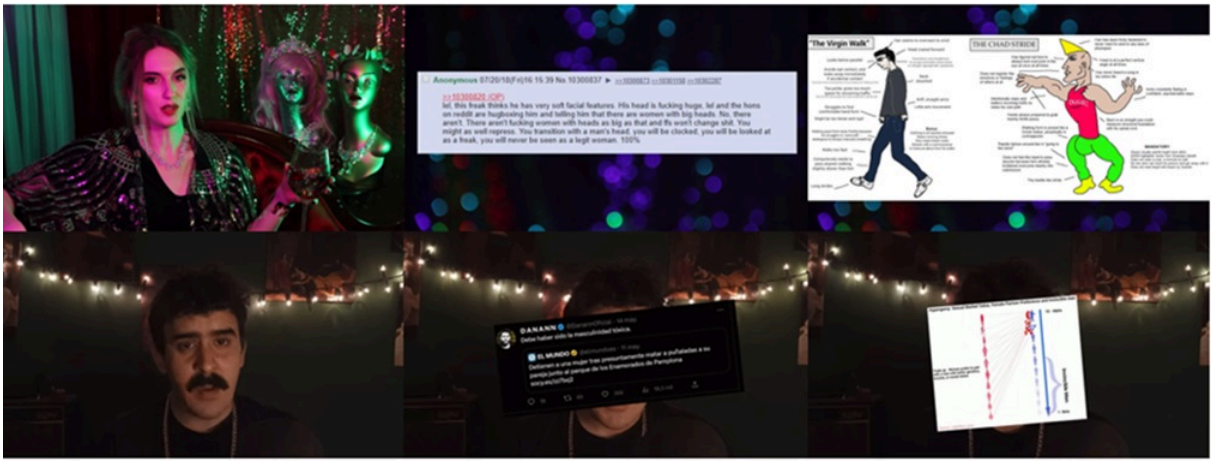


Figura 3. "Incels" (Wynn, 2018b) –arriba– y "Basados en resentimiento/La manosfera" (Durruti, 2023) –abajo–. Fuentes: YouTube.

Si bien en principio no aparecen como temas tan centrales en los debates públicos como el racismo o la configuración de ciertas formas de masculinidad, el arte, la

estetización de la vida y la relación entre la belleza, la política y el mercado forman parte de los problemas que varios videoensayistas abordan en la actualidad. En este contexto, Wynn presenta sus ideas sobre este tópico en “The Aesthetic” (2018c)[15], y Francisco, el creador de *Van Rottenhart*, se pregunta por el criterio para delimitar qué es arte y qué no en “El arte no existe” (2022)[16].

Como puede verse en los fotogramas que componen la imagen 4, el clima generado en ambos videos es menos solemne y los colores son más vivos que en las otras obras analizadas (ver imágenes 2 y 3), en concordancia con el tratamiento de temas no tan sensibles o hirientes.

A tono con este clima general, los videos carecen de la figura del presentador “serio”, que educa y explica. Tanto en el caso estadounidense como en el local predomina la *performance* y la representación de personajes.

Ambos ensayistas recurren a estereotipos ligados de alguna manera con la ciencia. Wynn elige comenzar con una exposición sobre esquemas de color a cargo de una *drag queen* llamada Tracy Mounts, que muestra tubos de ensayo con coloridos líquidos. La apariencia de Tracy contrasta con la del estereotipo de científica, brindándole comicidad a la escena. Llamativamente, Van Rottenhart recurre también al arquetipo narrativo del científico loco para abrir su exposición. En su caso, la escena del Dr. Franken Van Furter resulta cómica por la precariedad intencional que ostenta, por ejemplo mediante el uso de los inconfundibles guantes



Figura 4. Fotogramas de “The Aesthetic” (Wynn, 2018c) –arriba– y “El arte no existe” (Van Rottenhart, 2022) –abajo–. Fuente: YouTube.

[15] El video, publicado el 19 de septiembre de 2018, cuenta con 1.769.306 visualizaciones y 7784 comentarios (a la fecha de consulta: 20 de mayo de 2024). Puede consultarse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=z1afqR5QkDM&t=339s

[16] Publicado el 31 de octubre de 2022, “El arte no existe” cuenta con 573 visualizaciones al día de consulta (20 de mayo de 2024) y con 17 comentarios. Puede verse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=-p0Wb9HkxNQ&t=1s

de cocina que lleva el personaje, que contrastan con el ideal inmaculado de un ambiente de laboratorio (ver fotogramas de la izquierda en la imagen 4).

Si bien ambos videos se ven informados por textos clásicos de la teoría del arte y la estética, predomina el pastiche: obras clásicas de la historia del arte se ponen al mismo nivel que NFTs y referencias al animé (en *Van Rottenhart*) o recortes de fisicoculturistas y fotos de Mao Tse-Tung (en *ContraPoints*). Asimismo, a lo largo de la argumentación, y si bien se alude a textos académicos, aparecen menos datos cuantitativos reflejados en gráficos y más imágenes de obras de arte que se presentan en collages o como parte de la escenografía, que remiten, al mismo tiempo, a aquellas prácticas de recontextualización y reapropiación de imágenes que aparecieron junto con la masificación de la prensa ilustrada y acompañan los escenarios de la vida cotidiana hasta nuestros días (Goldgel, 2016).

Aun así, en el marco general de este abordaje más bien pop y descontracturado del arte, cabe hacer mención de un detalle que emparenta al tema con su lugar clásico dentro la "alta cultura". Se trata del empapelado que *ContraPoints* utiliza en varios de sus videos, que se asemeja a un tapizado palaciego francés, y que Van Rottenhart emula con un cortinado similar que enmarca el video del recorrido por el museo del Louvre que se reproduce de fondo (ver imagen 4, fotogramas de la derecha). Nuevamente, la conciencia de los videoensayistas respecto de su posición fronteriza entre el discurso científico y el entretenimiento se manifiesta, más allá de lo estrictamente discursivo, en decisiones estéticas contundentes que plantean tensiones irresueltas: presentan a un científico pero lo despojan de su impostura, ofrecen las referencias bibliográficas de sus ideas pero las desolemnizan, ponen en escena la investidura aurática de la que aún goza la historia del arte y se ríen de ella. Estos gestos de profanación respecto de las formas tradicionales de abordar el arte dan cuenta, también, de un posicionamiento teórico respecto del campo. Tanto Wynn como Van Rottenhart cuestionan nociones del arte establecido, y lo hacen sin necesidad de explicitarlas o tematizarlas puntualmente, mediante las obras que eligen para hablar de arte, las formas heterodoxas de mostrarlas y las decisiones estéticas que toman, a su vez, en tanto artistas.

Consideraciones finales

Hemos cartografiado, en este trabajo, algunas producciones audiovisuales nacionales y sus relaciones con las tendencias foráneas y las tradiciones locales. Este primer acercamiento tuvo la intención de revalorizar la dimensión de lo visual en las producciones videoensayísticas que suelen abordarse exclusivamente desde lo discursivo o lo temático. Como esperamos haber mostrado, si bien se trata de expresiones aisladas, que no forman parte de un colectivo de artistas ni responden a una lógica programática, es posible encontrar en el panorama del videoensayismo

argentino, por un lado, cierto parecido de familia, que podría explicarse a partir de una genealogía común y, por el otro, modos particulares de asimilar y reinterpretar tanto los temas de la agenda del norte global como la idiosincrasia local.

En el caso de Incaminato, como hemos señalado, si bien la influencia del estilo de Wynn es innegable, el anclaje local se hace notar: la autora se centra en el territorio nacional y su historia. Además, pueden rastrearse las influencias de los programas televisivos de divulgación ya referidos en sus elecciones estéticas, específicamente allí donde la propuesta es más formal o académica desde el diseño, el encuadre, la forma de disponer los recursos y lo gestual. Asimismo, en la construcción de personajes Incaminato logra alejarse de los estereotipos universales y busca interpelar la sensibilidad de los argentinos.

En Durruti y Van Rottenhart, tanto desde lo temático como desde las elecciones estéticas, la influencia de *LeftTube* se encuentra menos mediada por la tradición audiovisual local. A la vez, los temas tratados mantienen un carácter más bien foráneo y se presentan menos atravesados por las problemáticas nacionales. Durruti trabaja con un concepto transnacional como el de "manósfera" haciendo alusiones al contexto local a partir de los recortes que superpone a lo largo de su obra, que aluden a las luchas feministas locales y a los referentes nacionales del libertarianismo. Van Rottenhart, por su parte, expone problemáticas abstractas del mundo del arte sin hacer referencia a artistas, instituciones ni tradiciones locales. Sin embargo, en sus dramatizaciones en clave satírica incorpora personajes que dialogan con estereotipos porteños y con instituciones como la Universidad de Buenos Aires.

La búsqueda que emprendimos aquí no ha pretendido ser exhaustiva sino abrir un campo de exploración que creemos fructífero. Estas producciones, que por su modo de circulación y su carácter anfibio son desatendidas por académicos tanto del arte como de las humanidades, constituyen una parte central del panorama cultural actual y, como tales, merecen continuar siendo exploradas al calor de las preocupaciones en torno de la cultura visual y su rol en la vida cotidiana.

Referencias bibliográficas

Amin, S. (2019, 2 de julio). Can the Left Win YouTube? *The New Republic*. https://newrepublic.com/article/154399/can-left-win-youtube

Arnheim, R. (1986). *El pensamiento visual*. Paidós.

Arthur, P. (2017). Essay Questions. En N. Alter & T. Corrigan (Eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 161-171). Columbia University Press.

Berdaguer Rauschenberg, N. D. (2018). Para una breve historia de la ley de medios de comunicación en Argentina. Del debate público al retorno del neoliberalismo. *Comunicação Mediática*, 13(1), 63-77.

Català, J. M. (2005). Film-ensayo y vanguardia. En C. Torreiro & J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 109-157). Cátedra.

da Silva Pereira, R. A., & Sobrinho, G. A. (2021). O processo de codificação do vídeo-ensaio queer, no canal ContraPoints, do YouTube. Ponencia presentada en el XXIX Congresso de Iniciação Científica da UNICAMP.
https://www.prp.unicamp.br/inscricao-congresso/resumos/2021P18788A33861O260.pdf

Durruti, N. (2023a). *¿Para qué sirve el arte? Star Wars y Bertolt Brecht* [Video]. Canal Nicolás Durruti, YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=pVYUyw2kTyc&ab_channel=Nicol%C3%A1sDurruti.

Durruti, N. (2023b). *Basados en resentimiento/La manosfera* [Video]. Canal Nicolás Durruti, YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=1JtG6-IH0ZY&ab_channel=Nicol%C3%A1sDurruti.

Elsaesser, T. (2017). The Essay Film. From Film Festival Favorite to Flexible Commodity Form? En N. Alter & T. Corrigan (Eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 240-258). Columbia University Press.

Foucault, M. (2014). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.

Goldgel Carballo, V. (2016). *Cuando lo nuevo conquistó América: prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Fondo Editorial Casa de las Américas.

Grace, H. (1999). Review of Iampolski's *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. *Screening the Past*, (7).

Grant, C. (2016). The audiovisual essay as performative research. *NECSUS: European Journal of Media Studies*, 5.
https://necsus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/

Grant, C. (2019). *El embrujo de La mujer sin cabeza/The Haunting of The Headless Woman* [Video]. Tecmerin. Revista de Ensayos Audiovisuales, 2(1).
https://tecmerin.uc3m.es/project/el-embrujo-de-la-mujer-sin-cabeza/.

Incaminato, N. (2023). *El racismo en Argentina* [Video]. Canal IncaTube, YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=fNGZ7XJzPB0&t=3s&ab_channel=Inca.
Lopate, P. (2017). In Search of the Centaure: The Essay-Film. En N. Alter & T. Corrigan (Eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 243-270). Columbia University Press.
Maddox, J., & Creech, B. (2020). Interrogating LeftTube: ContraPoints and the possibilities of critical media praxis on YouTube. *Television & New Media*, 00(0), 1-21.
Mirrlees, T. (2021). Socialists on social media platforms: Communicating within and against digital capitalism. En L. Panitch & G. Albo (Eds.), *Beyond Digital Capitalism New Ways of Living* (pp. 112-136). The Merlin Press.
Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Paidós.
Pesci Gaytán, E. (2012). Video-ensayo, narrativa maestra del pensamiento audiovisual. *Actas de Diseño*, 13, pp. 177-180.
Rascaroli, L. (2017). *How the Essay Film Thinks*. Oxford University Press.
Sánchez-Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
Staroselsky, T. (2023). La filosofía en la época de su reproductibilidad digital. La práctica filosófica de Natalie Wynn a partir de Walter Benjamin. *PROMETEICA. Revista de Filosofía y Ciencias*, (28), 94-109.
Van Rottenhart, F. (2021). *Introducción al canal* [Video]. Canal Van Rottenhart, YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=o5wvG53Tlo&t=1s.
Van Rottenhart, F. (2022). *El arte no existe* [Video]. Canal Van Rottenhart, YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-p0Wb9HkxNQ&t=8s
Wynn, N. (2016). *Transcripción del guión del video "Why I Quit Academia"*. https://www.contrapoints.com/transcripts/archives/quitacademia.
Wynn, N. (2018a). *America Still Racist* [Video]. Canal ContraPoints, YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=GWwiUIVpmNY&t=1121s.
Wynn, N. (2018b). *Incels* [Video]. Canal ContraPoints, YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=fD2briZ6fB0.
Wynn, N. (2018c). *The Aesthetic* [Video]. Canal ContraPoints, YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=z1afqR5QkDM&t=429s.

Interseções visuais e imagéticas no espaço livro ou o mesmo experimentalismo em torno da arte. O caso do *Vôo sem pássaro dentro* – poesia de Adolfo Casais Monteiro, dez desenhos de Fernando Lemos

rmaia@letras.up.pt

Rui Miguel Almeida Maia

Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal)

Resumo

Este trabalho procurou identificar correlações entre a imagem poética e a imagem plástica no livro *Vôo sem pássaro dentro – poesia* de Adolfo Casais Monteiro; *dez desenhos* de Fernando Lemos. Neste sentido, tomou-se por base a revista modernista *Presença* e a experimentação plástica de Júlio Pereira, identificando a sobrevivência de princípios teórico-estéticos e plásticos na proposta de Fernando Lemos. Verificou-se que palavra e imagem plástica formaram interseções visuais e imagéticas no livro, sendo igualmente a experiência artística confluente na mesma superfície.

***Palavras-chave**: livro Ilustrado, livro de artista, livro de poeta, vanguardas artísticas.*

Visual and imagetic intersections in the space of the book or the very experimentalism around art. The case of *Vôo sem pássaro dentro* – poetry by Adolfo Casais Monteiro, ten Drawings by Fernando Lemos

Abstract

This work sought to identify correlations between the poetic image and the plastic image in the book *Vôo sem pássaro dentro – poetry* by Adolfo Casais Monteiro, *ten drawings* by Fernando Lemos. In this sense, the modernist journal *Presença* and Júlio Pereira's plastic experimentation were taken as a basis, identifying the survival of theoretical-aesthetic and plastic principles in Fernando Lemos' proposal. It was concluded that words and plastic images formed visual and imagistic intersections in the book, but also were an artistic experience also converging on the same surface.

***Keywords**: illustrated book, Artist's book, Poet's book, Artistic Vanguards*

Intersecciones visuales e imagéticas en el espacio del libro o el mismo experimentalismo en torno al arte. El caso de *Vôo sem pássaro dentro* – poesía de Adolfo Casais Monteiro, diez dibujos de Fernando Lemos

Resumen

Este trabajo buscó identificar correlaciones entre la imagen poética y la imagen plástica en el libro *Vôo sem pássaro dentro – poesía* de Adolfo Casais Monteiro; *diez dibujos* de Fernando Lemos. En este sentido, se tomó como base la revista modernista *Presença* y la experimentación plástica de Julio Pereira, identificando la pervivencia de principios teórico-estéticos y plásticos en la propuesta de Fernando Lemos. Se constató que palabras e imágenes plásticas han formado intersecciones visuales e imagísticas en el libro, pero también una experiencia artística en la misma superficie.

***Palabras clave**: libro ilustrado, libro de artista, libro de poeta, vanguardias artísticas.*

Introdução

O livro em Portugal reflete, apesar de timidamente, o experimentalismo das vanguardas do século XX português, diluído nas sobrevivências e resistências do gosto, sobretudo numa prática estabilizada ao nível do capismo, cujo obsoletismo de uma indústria altamente artesanal – a tipográfica – viria a prolongar. De destacar a ação dos periódicos – revistas e magazines – que entre o ler e o ver, ousaram em soluções tipográficas e conferiram à imagem e à palavra, dimensões até então pouco consideradas. O experimentalismo, à medida de um país marginal aos principais centros artísticos europeus, expande-se, pelo menos pontualmente, às experiências editoriais, cujo caso do *Vôo sem pássaro dentro – poesia* de Adolfo Casais Monteiro, *dez desenhos* de Fernando Lemos, importa considerar, por se mostrar herdeiro da experiência editorial da *Presença* – folha de arte e crítica (1927-1940), atuando no corredor de intercâmbio Portugal-Brasil, cujo braço musculado do Estado Novo português agilizará, sobretudo em direção aos trópicos.

O livro conheceu, desde sempre, uma coabitação, a diferentes graus, entre a linguagem plástica e a linguagem do texto, verificando-se na época moderna um adensamento desta tensão, comum a todas as relações de convivência. A letra, ora isolada, ora em associações formando palavras, é dotada de uma expressão específica, sendo objeto, pela determinação de uma forma estabilizada e interpretada de acordo com um sistema de valores plásticos; e, sinal, por um conteúdo percetível e partilhado de acordo com um sistema de valores semânticos.

O livro ilustrado é um fenómeno com raízes nos finais do século XVIII, aglutinador das transformações ocorridas no campo da arte, estendendo-se, com contornos a considerar, ao longo do século XX. Estas transformações incluem a experiência do editor Edouard Pelletan e do pintor Maurice Denis, na liderança do movimento de revitalização da imagem, a partir da reflexão sobre a paginação e as laboriosas capitulares de missais antigos, entendendo e defendendo a radical libertação do texto, que vai além das tradicionais relações de correspondência, estabelecidas à época (Denis, 1890: 556-557; 1912: 272). A este propósito, importa ainda o contributo de Léon Pichon, ao considerar a "notável contribuição para a arte do livro nos volumes publicados com o seu pé de imprensa, ornamentados com gravuras de madeira por Carlègle e outros" (Mcmurtrie, 1982: 533).

Neste sentido, ora na arte, ora na ilustração, o objetivo primordial da imagem não seria mais a correspondência com a realidade, do mesmo modo, que já não se obrigaria a linguagem plástica ao comprometimento com a linguagem do texto, constituindo antes um outro acompanhamento expressivo dotado de especificidade e de identidade própria. Deste modo, nos últimos anos do século XIX, assistimos a movimentos de renascimento da manualidade do livro, contrariando a mecanicidade atingida à data, emergindo o aparecimento do livro de arte e estabelecendo-se a diferenciação entre o livro comum e o livro de bibliófilo.

O desenho deixou de comentar a palavra para adquirir sentido próprio, e esse paralelismo, já não de correspondência e submissão, entre linguagem plástica e linguagem do texto, tornou-se o verdadeiro sentido da ilustração moderna. No tempo histórico da modernidade, caracterizado por uma efervescência de novas experiências e vanguardas, entre o cubismo, o futurismo, o simultaneísmo e o dadaísmo, ocorre a libertação de valores plásticos, com implicações nas artes gráficas, sobretudo ao nível dos novos elementos e fenómenos, de que são exemplo, o entendimento diverso do livro de artista e do livro de poeta. Tal alteração era já evidente na subsistência das ocorridas no círculo da transição do século XIX para o século XX, pela conquista da linguagem plástica à linguagem do texto.

Os experimentalismos finisseculares e as vanguardas do século XX em Portugal

No domínio do livro em Portugal sobressai o tímido e pioneiro contributo das obras de Mário de Sá-Carneiro, desde logo, *Dispersão*, de 1914, e *Céu de Fogo*, de 1915, ambas com capa de José Pacheco, a quem caberia, igualmente, a capa para o primeiro número de *Orpheu*, todas produções de forte pendor simbolista. As propostas radicalizam-se, sobretudo na segunda capa da publicação periódica, do mesmo ano, na qual se assiste à prevalência da influência futurista, numa composição símile-tipográfica, na exclusividade de tipos gráficos, nos quais se sobreleva o número "2", comparativamente ao intitulado "Orpheu".

Na *Exílio*, de 1916, a proposta futurista refunde-se nas experiências da *art nouveau*, exemplificado, de forma particular, na capa do *Antinous*, poema de Fernando Pessoa, de 1918, sendo, no entanto, em 1917, que a experiência gráfica adquire uma forma absoluta, com a capa para o número único da *Portugal Futurista*.

Nas revistas, as mais representativas do ponto de vista literário seriam o tríptico constituído pela *Contemporânea*, com o primeiro número em 1922, a *Athena*, número 1, em 1924, e a *SW/Sudoeste*, número 1, em 1935. De Coimbra chega a partir de 1927 a *Presença – folha de arte e crítica*, correspondendo a um período de importante experimentação e de manifestação gráfica do século XX português. Contudo, há também as edições suas contemporâneas, nomeadamente, *Poemas de Deus e do Diabo*, em 1926, de José Régio, com capa de Júlio Pereira, à qual se segue *Biografia*, em 1929, *As Encruzilhadas de Deus*, em 1936, *Primeiro Volume de Teatro*, em 1940. De salientar também as edições do poeta Saúl Dias, com *...mais e mais…*, em 1932, *tanto*, em 1934, *Ainda*, em 1938, com ilustrações e arranjo gráfico de Júlio Pereira, que é, no simultâneo, o próprio autor. Realçamos ainda o volume de poesia de Adolfo Casais Monteiro, com *Confusão*, em 1929; João Gaspar Simões, com *Elói*, em 1932; Branquinho da Fonseca, com *Posição de Guerra* e *Mar Coalhado*, em 1932; e Alberto de Serpa, com *Descrição*, em 1935, nos quais, com evidente domínio da colaboração de Júlio Pereira, como ilustrador e orientador gráfico, se entende uma proposta, também esta reflexo do movimento presencista, podendo, no entanto, serem citados outros nomes.



Imagem 1. MONTEIRO, Adolfo Casais – *Vôo sem pássaro dentro*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1954.

O Caso de *Vôo sem pássaro dentro – poesia* de Adolfo Casais Monteiro, *dez desenhos* de Fernando Lemos

Exilado no Brasil, desde 1954 até 1972, ano em que morre, Adolfo Casais Monteiro[1] continuou o legado da *Presença – folha de arte e crítica*, da qual foi codiretor entre 1931 e 1940. Continuidade essa, sustentada numa visão própria, por simultaneamente próxima e comprometida com o presencismo, e distanciada, interessada e objetiva, cujo cisma final da publicação conimbricense em 1940 é exemplo incontornável.

O poeta e coeditor responsável pelo alargamento do raio de atuação da *Presença*, atento, entre outras, à poesia e à crítica atuantes no Brasil, estabeleceu contactos e criou redes de relações colaborativas entre ambos os lados do Atlântico; e, deste modo, trouxe à cena portuguesa autores como Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Jorge de Lima, entre outros. Adolfo Casais Monteiro encontra nesta mesma sociedade intelectual paulista que deu a conhecer a Portugal, o espaço de fuga e exílio tão necessário à sobrevivência dos artistas e poetas *malditos*.

Portugal era à data um país no qual o braço da censura, membro atuante de um Estado Novo cada vez mais musculado, crescia diariamente, revelando-se um mecanismo asfixiante e castrador; impossibilitando a permanência de diversos intelectuais e artistas, entre os quais, Adolfo Casais Monteiro.

A visão cosmopolita de poeta, ora nas suas relações com o Brasil, ora com a Europa, é identificada e narrada por João Gaspar Simões, igualmente coeditor da f*olha* conimbricense, na publicação memorial de 1977, intitulada "José Régio e a História do Movimento da 'Presença'":

> O cosmopolitismo de Casais Monteiro era, sem dúvida, uma das suas tendências dominantes na altura em que entrara para a Presença. E, se não era propriamente cosmopolitismo cultivar relações com escritores brasileiros, era projetar para além-fronteiras o âmbito do movimento presencista cultivar relações com autores, quer do Brasil, quer da Itália, quer da França, quer da Inglaterra, ao tempo afastados das nossas páginas" (Simões, 1977: 125).

[1] Adolfo Victor Casais Monteiro (1908 - 1972) ingressou na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, concluindo o curso de Ciências Históricas e Filosóficas, em 1933. Dirigiu a revista *Águia*, em 1929, ano em que publica a sua primeira poesia, *Confusão*. Em 1931 é codiretor da revista *Presença*, que dirigiu com João Gaspar Simões e José Régio. Opositor ao regime do Estado Novo foi detido diversas vezes pelas suas posições políticas, vendo-se forçado ao exílio, no Brasil, em 1954. A sua atividade literária materializou-se na poesia, no ensaio, na teorização, no romance e na crítica.

É coincidente o ano do exílio de Adolfo Casais Monteiro no Brasil, 1954, agilizado pela figura de Murilo Mendes, com o da publicação do volume de poesia do poeta português, acompanhado por dez desenhos de Fernando Lemos – *Vôo sem pássaro dentro*. A dedicatória assinada por ambos os autores a Murilo Mendes é mais um exemplo da figura central do poeta e crítico brasileiro no acolhimento dos *malditos* ou *menos gratos* ao regime português, como haviam sido anos antes, com o exílio de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Aliás, os mesmos artistas, que haviam contribuído com desenhos para a *Presença – folha de arte e crítica*, pouco antes do desfecho final da publicação.

Vôo sem pássaro dentro é, a diversos títulos, um livro entre Portugal e Brasil, antecipando a figura d'*O Estrangeiro Definitivo*, volume de poesia de 1969, a que Adolfo Casais Monteiro se viu impelido pela atuação do Estado Novo. Volume de poesia de forte cariz autobiográfico e reflexo da maturidade poética atingida pelo autor nos finais da década de 60 do século XX. Os dois últimos volumes de poesia – *Vôo sem pássaro dentro* e *O Estrangeiro Definitivo* – atestam a penetração nas zonas sombrias do ser e os pressentimentos da noite, a que Casais Monteiro se propõe desde os seus primeiros volumes de poesia e cuja condição de exilado ou de *estrangeiro definitivo* adensam. No entanto, conforme referido, quer a *sombra*, quer a *noite* são presságios inequívocos nos volumes de poesia anteriores, entre os quais – *Sempre e sem fim* – editado pela *Presença*, em 1937, com desenhos de Júlio Pereira.

Se a *Presença – folha de arte e crítica* abre em Portugal um espaço adensado de colaboração entre a palavra e a imagem, potenciando intercessões entre a linguagem plástica e o universo do texto escrito, tendo em Júlio Pereira o seu artista oficioso, é, na sua parca, mas coesa, linha editorial que esta coabitação se sente de forma mais presente, e cujo *Sempre e sem fim*, de Adolfo Casais Monteiro, com a colaboração artística de Júlio Pereira, ora no trazido ao prelo, ora no do ensaio – dossiê de provas tipográficas não publicadas e intervencionadas por Júlio Pereira – é exemplo.

A proposta de Júlio Pereira para o volume de poesia de Adolfo Casais Monteiro acusa o pendor surrealista a que o artista plástico se encontrava aderente, identificável, sobretudo, na representação da árvore, transformada em mão ao vento, no limite esquerdo da paisagem, povoada por três figuras, duas femininas, sobre o caminho, apontando direção, numa solução compósita reforçada, ao nível da orientação dos braços das figuras, e a masculina, o poeta, em ato reflexivo e melancólico, sublinhado pela posição da mão direita sobre a qual apoia a cabeça.

Distante da proposta clássica de ilustrar o texto, a imagem plástica de Júlio Pereira abre inúmeros pontos de contacto com a poesia de Adolfo Casais Monteiro, sobretudo na versão presente no dossiê de provas tipográficas intervencionadas e não publicadas, pertencente ao espólio literário de José Régio. O dossiê em papel

Vergé, apesar de lacunar, visto lhe faltar a paginação 21, 22, 27, 28, e, correspondentemente, os poemas *Quarto Minguante*, *Mar Morto*, *Paz e Comentário*, apresenta-se profusamente intervencionado, ora a tinta-da-china, ora a aguadas de cor, ou ainda com recurso a colagens.

A estrutura da capa em esboço, no primeiro fólio do dossiê, apesar de díspar da edição de 1936, sobretudo no grafismo da autoria, título e subtítulo, desta feita em tipos maiúsculos azuis "Adolfo Casais Monteiro", em tipos gráficos maiúsculos a vermelho "SEMPRE E SEM FIM" e em tipos gráficos minúsculos a vermelho "poemas", apresenta uma estrutura a fim, sobretudo na marcação do espaço para a inclusão da imagem, reproduzindo, inclusive, a editora e o respectivo ano. No fólio seguinte, surge outra proposta para capa, provável estudo a lápis, em tipos gráficos maiúsculos, alterando o grafismo do título "SEMPRE/E SEM FIM", seguindo o alinhamento do espaço destinado à inclusão da gravura e, na parte inferior, "EDIÇÕES/'PRESENÇA'/1937". No último, outro estudo a lápis para capa, com os tipos gráficos maiúsculos na autoria "ADOLFO CASAIS MONTEIRO" e título "SEMPRE E SEM FIM", limitados por moldura a traço único, e com a indicação 19 x 21, aventando uma possível dimensão para uma outra edição.



Imagem 2. MONTEIRO, Adolfo Casais
Sempre e Sem Fim.
Coimbra: Edições "Presença", 1937.
Provas Tipográficas intervencionadas por Julio.
Coleção Câmara Municipal de Vila do Conde,
Vila do Conde, Portugal

No corpo das provas tipográficas encontramos o primeiro poema, *Aço*, com recurso a colagens, e uma imagem de colunas de aço pertencentes a uma central elétrica, continuadas a largas pinceladas a tinta-da-china na página seguinte. Segue-se, nos poemas *Destemperos irónicos e sentimentais*, *Paz aos Mortos* e *Ironia Inútil*, uma proposta de formas claramente surrealistas, a tinta-da-china, nas quais se antevê o desenho prévio a lápis. O discurso é interrompido pela ausência das páginas 21 e 22, sendo retomado na mesma proposta, nos poemas *Saüdades da Origem*, *O Caminho Impossível*, *Piedade*, *Crise*.

Após a ausência das páginas 27 e 28, outra proposta abre o grupo de poemas seguintes: *Andanças do Poeta Solitário*, em colagens e aguadas a cor, dando forma às diferentes composições. Das colagens, nas quais predominam as

vamps de Hollywood, ocupando página inteira, ou ainda as cenas de maternidade, na candura de relação entre mãe e filho, destacam-se as realizadas para a abertura do grupo de poemas, na qual prevalece uma mesa, um copo com flores e uma mão, assim como, as embalagens de fósforos "Pátria n.º 3" e o maço de "10 cigarros"; no poema *O Viajante Incógnito*, os bilhetes de comboio; e, na página anterior, os grupos de frutas com cerejas, peras, pêssegos e um casal de pássaros abaixo.

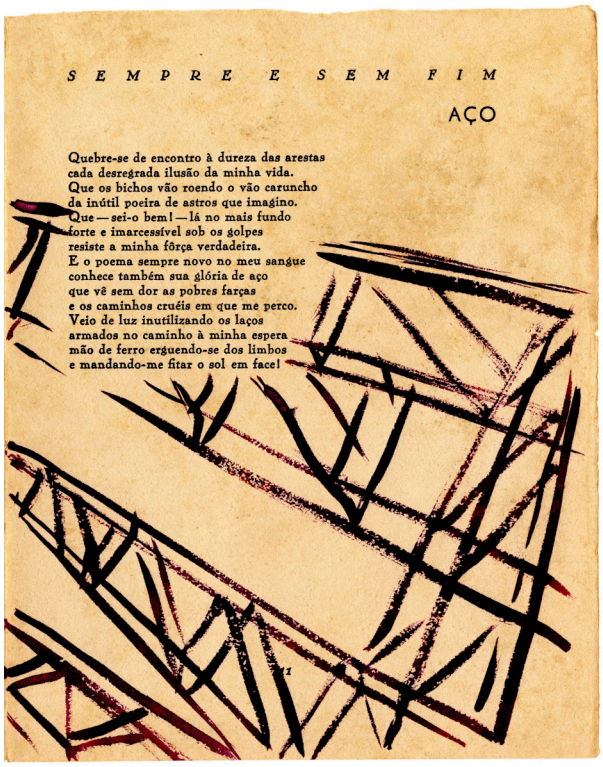


Imagem 3. MONTEIRO, Adolfo Casais Sempre e Sem Fim. Coimbra: Edições "Presença", 1937. Provas Tipográficas intervencionadas por Julio. Coleção Câmara Municipal de Vila do Conde, Vila do Conde, Portugal

No grupo seguinte, *Descobertas e Conquistas*, onde as propostas tomam a referência da série poeta, surgem os desenhos a tinta-da-china, nos poemas *Itinerário da Libertação*, *A Noite sem Estrelas*, *A manhã verdadeira*, e *Encruzilhada*. Os desenhos representam o poeta, de partida, com a guitarra às costas, na eterna despedida da mulher-musa. Por fim, são apresentados os poemas *Miserere* e *Saüdade da Saüdade*, com intervenções a lápis de cera e lápis de cor, assemelhando-se o primeiro, pelo conjunto de linhas curvas coloridas, ao óleo sobre cartão de Júlio Pereira, *Pequenos Animais sobre a Areia*, de 1932.

Em síntese, e apesar de se desconhecer a finalidade desta intervenção, sabendo apenas que nunca chegou ao prelo, ela é marcada pelo carácter aglutinador das propostas plásticas diversas de Júlio Pereira, constituindo um mostruário único da produção do artista, do qual se encontra ausente o marco do expressionismo. Este dossiê constitui um objeto particular e representativo da intenção e prática do artista na intervenção em volumes de poesia, num contributo imagético próximo à intenção poética de Adolfo Casais Monteiro, apesar de agregadora de diversas expressões plásticas, que se identifica igualmente na articulação com os *dez desenhos* de Fernando Lemos, de *Vôo sem pássaro dentro*, apesar da unidade plástica sustentada por este.

Vôo sem pássaro dentro, seguido de alguns poemas de 1944-1952, é uma edição da *Ulisseia*, com 400 exemplares numerados e assinados, sob orientação artística e com desenhos de Fernando Lemos:

> […] saiu em 1954 numa edição de muito cuidadoso apuramento estético e quase de bibliofilia; foi apenas de 400 exemplares, sendo 50 fora do mercado e 350 destinados a venda, todos numerados e rubricados pelo Autor. A capa é de Fernando Lemos, bem como os dez desenhos que acompanham o texto. […] parecem-nos de características sobretudo abstraizantes, nada nos dando autoridade em incluí-los taxativamente no surto surrealista de que Fernando Lemos se aproximava então […]. Os desenhos acompanham o texto poético como adjuvantes e não como subordinados (Galhoz, 1981: 262).

Maria Aliete Galhoz traça, na referência ao volume de poesia de Adolfo Casais Monteiro, uma apreciação crítica aos desenhos de Fernando Lemos, não considerando a proposta de Rui-Mário Gonçalves a propósito dos desenhos de Júlio Pereira, nomeadamente na apreciação ao óleo sobre cartão, *Pequenos Animais sobre a Areia*, de 1932. Gonçalves considera o óleo de Júlio Pereira, a par de outros apresentados na primeira exposição individual do artista, em 1935, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, responsável por agregar "as primeiras manifestações de cariz abstrato e surrealista em Portugal" (Gonçalves, 2010: 8). A consideração do crítico e historiador de arte português sintetiza a crítica proferida por João Gaspar Simões na conferência da abertura da exposição de Júlio Pereira, publicada em junho de 1935, na *Presença – folha de arte e crítica*, intitulada "Deformação génese de tôda a arte" (Simões, 1935: 7).



Imagem 4. Júlio Pereira [1902-1983], Pequenos animais sobre a areia, 1932. Óleo sobre cartão. 65 x 80 cm. Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian | Centro de Arte Moderna, Lisboa, Portugal

O codiretor da revista conimbricense aponta à *deformação*, que em crescentes experiências adquire outras formulações, igualmente caras ao *presencismo* no qual Adolfo Casais Monteiro se inscreve, como são exemplo *re-criação individual do mundo* e *transfiguração do real*. Eis os valores da essência e do ímpeto libertador que, de forma evidente, se encontram nas propostas de Fernando Lemos publicadas no *Vôo sem pássaro dentro*. Gaspar Simões vai além, imediatamente no ano seguinte, em 1936, no artigo publicado nas páginas do Suplemento Literário do *Diário da Lisboa*, intitulado "Introdução à Pintura Abstrata" (Simões, 1936: 15) a propósito da obra de Vieira da Silva e Arpad Szenes.

A proposta do crítico avança num circuito clarividente, ao considerar que uma vez ultrapassados os problemas técnicos da arte, sobretudo os da pintura, e "alargado o campo das suas experiências", esta caminhava do "ultra-realismo ou super-realismo" para os "abstratos", enquanto exemplos do "choque da máxima lucidez com a máxima cegueira"; isto é, a arte frente à imitação. Sendo, no caso de Fernando Lemos um circuito em simultâneo, em que o "ultra-realismo ou o super-realismo" é coincidente com os traços "abstratos" identificados por Maria Aliete Galhoz. E, em nosso entender, apenas a mesma convulsão interna a que Gaspar Simões designa de "deformação génese de toda a arte" e que Rui-Mário Gonçalves sintetiza na afirmação "manifestações de cariz abstrato e surrealista".

É recuperando a teorização sobre arte de Adolfo Casais Monteiro, uma mesma forma de organização da realidade pela mão do artista, ora poeta, ora pintor. O criador servindo-se da realidade como "barro" por moldar, dar forma a um ímpeto individual, logo obrigatoriamente deformador ao olhar do outro, com potencialidades à abstração, embora esta não interesse de forma particular ao poeta português:

> Ora – que é um artista? Um intérprete. Intérprete de quê? De si e do mundo. Sem o mundo o artista não existe. O artista organiza a realidade através de si próprio; não é um espelho que a reflete, mas um criador para quem ela é o barro por amassar – [...] Real é tudo aquilo que existe para o homem: é ele próprio como ser que se conhece, é tudo quanto lhe entra pelos olhos, pelos ouvidos, por todos os sentidos, é tudo quanto ele imagina, supõe, arquiteta, sonha – pois também o sonho faz parte da realidade. Realidade é, pois, tudo o que com o homem está relacionado, e eis porque vêm a ser para mim reais aquelas coisas que é costume dizer ideais – por ser uso pensar que elas estão na ideia, ou existem como ideia. Tal abstração não me interessa. E insisto: real é o que existe para o homem (Monteiro, 1940: 66).

Sendo, em nosso entender, a mesma ausência de interesse pela abstração que se encontra nos dez desenhos de Fernando Lemos, ela é mera aparência pela tentativa surrealizante de fixar uma imaterialidade impalpável – *o Vôo sem pássaro*



Imagem 5. LEMOS, Fernando – sem título in MONTEIRO, Adolfo Casais – *Vôo sem pássar dentro*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1954: 18.

dentro. Um conjunto de linhas, quase sempre obsessivas, confluentes em pontos densos, inúmeras vezes quase manchas, resultado de por onde o pássaro sem asas passa sistematicamente esse mesmo voo. O artista age e interpreta a realidade, interpretando-se nela a si mesmo, olhos e ouvidos abertos, todos os sentidos e colocando-se dentro do furacão, rodopiando sobre (in)determinados eixos, até à exaustão onde termina cada linha. Este movimento da imagem plástica é particularmente percetível nas palavras do poema *Aurora*, cujo último verso empresta o título ao volume de poesia, no qual Casais Monteiro desmaterializa a poesia, já nem voz – é "inflexão", "geito impalpável", "formas por achar" (Monteiro, 1954: 15).

A captação transformadora do *Vôo sem pássaro dentro* é, em nosso entender, a mesma experiência nos poemas de Adolfo Casais Monteiro e nos desenhos de Fernando Lemos – a compreensão em palavras e em imagem plástica desse imparável movimento da modernidade, atenta à individualidade criadora de cada artista, independentemente da linguagem em que se fixa:

Conclusão

Desde os primeiros contributos de José Pacheco nas obras de Mário de Sá-Carneiro, Dispersão, de 1914, Céu de Fogo, de 1915, e na capa para a número 2 de Orpheu, as participações da imagem adquirem força renovada no espaço do livro e do periódico, ou melhor dizendo, primeiro nos periódicos e depois nos livros, cujas limitações da indústria tipográfica lançavam desafios que só o experimentalismo, forte acento das vanguardas artísticas, conseguira ultrapassar.

Júlio Pereira que inicia a sua atividade no domínio da ilustração de livros, primeiro dando rosto ao volume de poesia de José Régio, Poemas de Deus e do Diabo, em 1926, continuando em contributos alargados, entre os quais ao seu alter-ego Saúl Dias, a Adolfo Casais Monteiro e aos demais presencistas, é um ponto de reflexão e partida obrigatório para a proposta de Fernando Lemos, entre outros. Identifica-se a radicalidade da experimentação plástica de Júlio Pereira, sobretudo a da década de 30 do século XX, entre os limites do expressionismo, do surrealismo e o caminho da abstração, nos quais a deformação é o principal assento, partindo de uma referência mágica ao real, e por isso, nunca se consumando em pleno abstracionismo. Este circuito das imagens fechadas dentro de si próprias e deformadas e [re]criadas pela imaginação do artista como fundadoras de uma prática que atingirá outros expoentes, desde os de Fernando Lemos, nos quais o surrealismo será um sempre presente e a abstração casual, aos de Maria Helena Vieira da Silva, num abstracionismo pleno.

Deste modo, a *Presença*, periódico de arte e crítica, mas também editora, é um campo onde diversas experiências de tensão entre o ler e o ver se identifica, onde poetas e artistas plásticos coabitam em imagens afins, assentes sobre uma essência

articuladora, e na qual as limitações técnicas dão aso a experiências, das quais se destaca, para o estudo, as propostas plásticas do seu artista oficioso – Júlio Pereira. Importa, na relação do artista com o poeta Adolfo Casais Monteiro, considerar, conforme vimos anteriormente, considerar as propostas de Júlio Pereira, ora saídas ao prelo, mas sobretudo as inéditas em ensaio, de Sempre e sem fim. As propostas da *Presença* reverberam em pensamento e poética nos volumes seguintes do poeta exilado, e como vimos de forma particular no *Vôo sem pássaro dentro*. Palavra e imagem plástica, interseções visuais e imagéticas, acontecem no espaço livro, sendo, na verdade, o mesmo experimentalismo em torno da arte, confluente nas imagens de Fernando Lemos e encerradas sobre a mesma superfície.

Bibliografia e fontes

Denis, M. (1890). *Notes d'art. Définition du néo-traditionnisme*. Arte et Critique, (66), 556-557.

Denis, M. (1912). *Notes d'art. Définition du néo-traditionnisme*. Em *Théories, 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (p. 272). Bibliothèque de l`Occident.

Galhoz, M. A. (1981). Algumas notas a *Vôo sem pássaro dentro*, de Adolfo Casais Monteiro. *Nova Renascença*, 3(3), 262-265.

Gonçalves, R.-M. (2010). A arte de sonhar acordado. Em Fundação Cupertino de Miranda (Ed.), *Por toda a parte – Júlio* (pp. 6-9). Fundação Cupertino de Miranda, Catálogo de Exposição.

McMurtrie, D. C. (1982). *O Livro: impressão e fabrico*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Monteiro, A. C. (1936). *Sempre e sem fim: Poemas*. Edições Presença.

Monteiro, A. C. (1940). *Da unidade no artista. De pés fincados na terra*. Editorial Inquérito.

Monteiro, A. C. (1954). *Vôo sem pássaro dentro*. Editorial Ulisseia.

Monteiro, A. C. (1972). *A palavra essencial*. Editorial Verbo.

Simões, J. G. (1935). Deformação, génese de toda a arte – Conferência lida na abertura da Exposição JÚLIO, organizada no Salão da Sociedade de Belas Artes de Lisboa em março de 1935. *Presença: Folha de Arte e Crítica*, (45), 7-10.

Simões, J. G. (1936, 17 de janeiro). Introdução à pintura abstrata de Maria Helena Szenes e Arpad Szenes. *Diário de Lisboa: Suplemento Literário*, p. 15.

Simões, J. G. (1977). *José Régio e a história do movimento da Presença*. Brasília Editora.

No quiero oro, ni quiero plata: experiencias visuales y procesos materiales de la basura tecnológica

iboltvinik@uv.mx
leonardo@medialabmx.org

Ilana Boltvinik Riesenfeld
Instituto de Artes Plásticas, Universidad Veracruzana (México)

Leonardo Aranda Brito
Medialabmx (México)

Resumen

El presente artículo tiene por objetivo general cuestionar nuestra relación con los desechos tecnológicos a través de diversos procesos materiales. Argumentamos que a través de estos procesos tenemos acceso a nuevas visualidades y colectividades que permean distintos momentos del desarrollo tecnológico. El artículo se apoya en una metodología de investigación basado en la práctica artística, desde cuyos procesos proponemos un discurso que concluye desplegando las dimensiones de la materia, su visualidad, su historicidad.

Palabras claves: *materialidad, basura tecnológica, minería, arqueología de medios, historia de la tecnología*

No quiero oro, ni quiero plata: visual experiences and material processes on e-waste

Abstract
The general objective of this article is to question our relationship with technological waste through various material processes. We argue that through these processes we have access to new visualities and collectivities that permeate different moments of technological development. The article is based on a research methodology based on artistic practice, from whose processes we propose a discourse that concludes by displaying the dimensions of the matter, its visuality, its historicity.

Keywords: *materiality, technological waste, mining, media archeology, history of technology*

Introducción

El proyecto de arte basado en la investigación *No quiero oro, ni quiero plata…* es el resultado de una colaboración que a lo largo de los años se ha tramado entre el colectivo TRES con Medialabmx. *No quiero oro, ni quiero plata…* (en adelante *No quiero oro*) toma su nombre de una canción tradicional mexicana que se utiliza desde la época colonial al momento de romper las piñatas, mismas que fueron empleadas por los monjes franciscanos para homologar ciertos rituales indígenas con las tradiciones católicas de España y así facilitar la conversión religiosa de la población indígena. Sin embargo, la letra sugiere que se deben preferir los contenidos de la piñata –en general dulces y frutos– antes que el oro y la plata. En otras palabras, sugiere una colonización voluntaria de los cuerpos indígenas.

En un tono entre ironía y juego, el proyecto despliega y traslada las capas ocultas de la canción a una materialidad problemática: la basura y el reciclaje tecnológico. En el centro del proyecto se encuentra una reflexión acerca de los vínculos entre el desarrollo tecnológico, el extractivismo y los procesos de valorización económica de los materiales utilizados para la fabricación de las tecnologías digitales. (Imagen 1)[1]

No quiero oro adquiere varios formatos de salida. El más característico es una instalación que contiene los desechos electrónicos y materiales utilizados para la recuperación de la plata de 288 teclados en desuso, la documentación audiovisual del proceso, un sitio web que consiste en una cartografía digital de las principales minas de plata en México y una moneda de una onza “conmemorativa” de la extracción de plata en México. El frente de la moneda retrata los cuatro presidentes responsables del extractivismo moderno. El reverso representa una mina, acompañado por la frase “La economía necesita de la plata como los pulmones necesitan del aire”, del libro *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano (Galeano, 2004).

En relación a estas instancias del proyecto, a través de este texto, queremos defender los siguientes dos argumentos: primero, que los materiales y procesos usados para la fabricación de nuestras tecnologías digitales presentan una continuidad histórica con procesos de orden colonial que pueden ser rastreados varios siglos en el pasado. Segundo, que la basura tecnológica nos confronta con la realidad de nuestro futuro digital, en una temporalidad que se extiende varios siglos más adelante del colapso de nuestra civilización. La basura es el presagio de nuestro devenir.

Evidentemente, sostener ambos argumentos tiene una dificultad implícita en el hecho de que nos referimos a dos temporalidades a las que no tenemos acceso

[1] Paste up de 5 x 2.5 mts. realizado por los artistas para la pieza. Basado en el grabado de Theodor de Bry, “Indios que trabajaban en las minas de plata en Potosí, Nueva España (Bolivia)” de 1590.

directo. En el primero de los casos, sólo podemos proceder por analogía, evidenciando los paralelismos entre las configuraciones sociales presentes y pasadas. En el segundo caso, el argumento se vuelve más bien de orden especulativo, y toma como evidencia las tendencias actuales que se adoptan alrededor de la basura tecnológica. En ambos casos, nos referimos a redes socio-técnicas y sus configuraciones contingentes, que adquieren una escala planetaria, y que, en este sentido, dificultan aún más nuestra investigación.

Frente a estas dificultades, adoptamos la *materia* como el nodo vinculante entre redes, temporalidades y espacialidades extendidas. Y afirmamos que es a partir de sus procesos de transformación que podemos acceder momentáneamente a estos registros y dimensiones. Para nosotras, es la materia la que nos permite trazar una articulación entre un pasado profundo geológico, un presente digital de instantes efímeros y un futuro sobresaturado de obsolescencia tecnológica. Son los procesos materiales los que nos posibilitan dimensionar la escala de las redes, los espacios donde se llevan a cabo dichos procesos, y los colectivos que se conforman en cada uno ellos. En suma, es la materia la que nos permite realizar una reflexión que articula una diversidad de espacios, tiempos, intereses, redes y procesos, cuya política se revela a través de la experiencia situada de entrar en un diálogo directo y corpóreo con la materialidad.

Para desarrollar estos argumentos, el presente artículo inicia con una revisión de algunas de las posiciones contemporáneas sobre la materialidad que operan dentro del proyecto. A partir de estas premisas, la segunda parte del artículo pone al centro la materialidad de la plata y propone una reflexión que resulta en un desdoblamiento hacia la multiplicidad de *platas* con las que nos vemos confrontados en los diversos momentos del proceso de investigación. La tercera parte del artículo describe las diferentes etapas del proyecto y articula las diferentes instancias de la plata que aparecen en cada una de estas, para reflexionar sobre el vínculo entre procesos materiales y dimensiones de sentidos. El artículo concluye con una reflexión que resalta la importancia de la materialidad en el análisis contemporáneo de las redes sociotécnicas a través de procesos artísticos situados.

Materialidad

Entendemos por materialidad al vínculo histórico que se establece entre la materia, los procesos, las tecnologías y el trabajo a través de los cuales ésta se transforma, y, por otro lado, las instituciones, códigos, prácticas y espacios que traducen social, económica y culturalmente dichos procesos. En otras palabras, la materialidad es todo aquello que concretiza de una forma u otra nuestra relación con la materia, un ensamblaje de humanos y no-humanos que juntos interactúan de formas heterogéneas.

Utilizamos tres marcos distintos para aproximarnos a la materialidad: el materialismo histórico marxista, la teoría de actor-red (TAR) de Bruno Latour y John Law mediante la noción de ensamblajes, y la de tiempo profundo de los nuevos materialismos, de la mano de teóricos de medios como Jussi Parikka y Jennifer Gabrys. El primero, como explica Jason Edwards, puede entenderse como "un análisis continuo de las condiciones políticas sociales actuales de las sociedades capitalistas contemporáneas, a la luz de su desarrollo histórico, sus instituciones y prácticas arraigadas, y las circunstancias contingentes que sirven para reproducirlas a lo largo del tiempo" (Edwards, 2010: 282). De esta concepción, rescatamos la noción de proceso histórico y su vínculo con las sociedades capitalistas actuales, para exponer la materialidad como un constante desenvolvimiento en el cual, la historia no puede explicarse como una acumulación de sucesos, sino como una serie de transformaciones materiales donde la sociedad se concretiza a través de prácticas y procesos específicos, en configuraciones materiales determinadas y contingentes.

Junto con esta perspectiva adoptamos la TAR para descentrar estos procesos históricos del trabajo humano y las configuraciones sociales y conducirlas hacia una perspectiva que incluya agentes no-humanos o más-que-humanos. Con ello, buscamos afirmar una agencia de la materia misma, así como su existencia en colectivos que exceden las dimensiones sociales y tecnológicas, y que incluyen agentes no-humanos –en este caso, los minerales. Como afirma el sociólogo francés Bruno Latour, esto abre nuestra noción de materialidad a una *dingpolitik* (una política de las cosas), en la que los objetos se conciben como el centro de la vida política y las diferentes redes que se configuran alrededor de ellos habilitan estudiarlos, rastrearlos, manipularlos, producirlos (Latour, 2005). A partir de esto, los objetos se desenvuelven en una proliferación de sentidos, espacios y ensamblajes. Desde este enfoque, entendemos la colectividad como un ensamblaje de múltiples actores y actantes que se enredan, entremezclan, separan y coinciden durante ciertos periodos espacio-temporales. Se afectan y son afectados entre sí, son ensamblajes dinámicos, frágiles y en constante formación y reconfiguración. La dimensión de una colectividad depende de quién y cómo se esté mirando, pues los entrelazamientos entre sus partes se pueden extender a múltiples escalas y desde distintos tipos de conexiones, afectaciones e intereses. En ese sentido, la colectividad se asemeja a la noción de objeto que plantea John Law (2000): una serie de relaciones contingentes que crecen y se estabilizan, que mantienen todo ligado. "Un objeto [...] es un objeto mientras todo se sostenga en su lugar, mientras las relaciones entre sí y sus entidades vecinas permanecen [más o menos] estables." (Law, 2000: 3).

Finalmente, junto con estos dos marcos, utilizamos la noción de *tiempo profundo*, originalmente introducida por el filósofo mexicano Manuel De Landa (1997), para pensar la materialidad fuera de un relato lineal, y más allá del tiempo histórico de la humanidad, dando así preponderancia a la historia material de los

objetos y a los procesos geológicos naturales, fuera de los ciclos de reproducción social.

La(s) plata(s)

¿Cómo desentramar los vínculos que se esconden detrás de las materialidades? Mediante procesos de investigación artística y con sus resultados expositivos, en el proyecto *No quiero oro* navegamos esta pregunta. Una de las derivaciones expositivas es una instalación de medios mixtos formada por toda la basura resultante del proceso de desensamblaje de los 288 teclados de computadora junto con la moneda de plata. Cada derivación es un segmento de la indagación sobre los colectivos, los procesos y los cuerpos que conforman esta historia transversal de los desechos. Asimismo, cada elemento es el resultado de múltiples procesos de investigación, todos los cuales tienen en su centro un esfuerzo por hacer visibles las dimensiones políticas, sociales, tecnológicas y temporales que se desprenden de la materialidad de la plata. Preferimos usar el término *las platas*, pues en cada colectivo que se conforma, la plata se materializa y se presenta como un materialidad distinta y heterogénea.

A través de *las platas* y sus procesos de transformación aparecen destellos que entrelazan la historia colonial de México y sus brutales prácticas mineras con el fenómeno actual del extractivismo liderado por empresas extranjeras (Brading et al., 1972; Gómez-Barris, 2017). Entre estos dos episodios podemos observar de cerca el desarrollo de la industria y la tecnología en México, fuertemente ligada a las exigencias de la minería, siendo la plata el más cuantioso y valioso de sus productos, tanto en su producción como en su recuperación.

Por otro lado, la plata evidencia distintas formas de valorización, que apuntan a una heterogeneidad de espacios sociales por los cuales transita. Materia prima, basura, divisa, joyería, pero también parte fundamental de la tecnología digital actual, e incluso como dispositivo artístico. Material brillante, geológico, bancario, oculto y corporal. No obstante, es en la instancia tecnológica donde la plata nos ofrece una mirada al peso que tiene la fabricación de dispositivos digitales dentro de los procesos materiales, pues esta industria es la principal consumidora de minerales en la actualidad (The Silver Institute, 1950-2022).

En este punto, seguimos la línea del teórico de medios Jussi Parikka, quien, por medio de su propuesta de una *geología de los medios*, invita a pensar la historia de las tecnologías como una historia que inicia en las eras geológicas con la formación de los depósitos minerales en la profundidad de la tierra (Parikka, 2021). Al mismo tiempo, este autor argumenta que la materialidad de las tecnologías no se limita al efecto inmediato de los dispositivos digitales. En cambio, propone un ciclo de vida extendido que inicia con la cadena de procesos implicados en la fabricación

de los dispositivos y que culmina en el momento en que las tecnologías se convierten en desecho y se revalorizan a través de otros ciclos económicos o se reintegran de manera tóxica a las capas geológicas. Una faceta del proyecto *No quiero oro* es poner en evidencia la cajanegrización[2] de nuestros productos tecnológicos, sus valores escondidos y la gran cantidad de basura que se acumula en cada ciclo de producción y desecho. Este artefacto expositivo funciona como metáfora de una noción más extendida, de una espacialidad a escala planetaria, que comprende los procesos necesarios para el funcionamiento de los dispositivos digitales que utilizan enormes redes de infraestructura, tales como el tendido eléctrico o las redes de cables submarinos que posibilitan la conexión a Internet.

Entendida dentro de esta noción extendida de materialidad, *las platas* aparecen en múltiples momentos como el centro de gravitación de diversas redes y procesos. Primero, como producto de la minería. Segundo, como materia prima dentro de diversos procesos industriales. Tercero, como materia física que se valoriza por su rendimiento enmarcado en sus atributos físicos. Por ejemplo, dentro del desarrollo tecnológico, su eficiencia como conductor eléctrico la convierte en el material idóneo para la fabricación de circuitos especializados que requieren una rápida transmisión de señales digitales. Cuarto, en su momento de desecho, donde se integra a la creciente materia que hemos denominado basura o bien reaparece dentro de las cadenas de desensamblaje a través de la minería urbana (Ottoni et al., 2020; Xavier et al., 2021), revalorizándose como materia prima para un futuro nuevo ciclo de producción. Finalmente, como artefacto artístico donde sus valores se desdoblan, cuestionan y desplazan.

Especialmente el cuarto momento del ciclo de vida de la tecnología, cuando acontece como desecho, y su última transformación en arte, nos ofrecen una mirada profunda sobre su materialidad y sobre sus consecuencias socioeconómicas y ambientales. Como ha documentado ampliamente en su trabajo la teórica de medios Jennifer Gabrys, "[a] medida que los productos electrónicos se descomponen al final de su vida útil, entran en varias etapas de devaluación, recuperación, reciclaje, reprocesamiento y descomposición." (Gabrys, 2013: 133). A diferencia del ciclo 'útil' de los dispositivos digitales actuales que raramente se extiende por más de un par de años, el ciclo de descomposición se puede alargar por milenios, arrojando una mirada lúgubre al futuro que el 'futuro digital' está construyendo. Por su parte, el artefacto artístico, en resonancia con el 'ciclo de descomposición', también estira el ciclo de vida, pues cambia la plata de un sistema socio-técnico a otro en donde, a través de la 'sacralización' de la pieza artística, se conserva la materia y perdura en un futuro museístico incierto.

[2] Aquí utilizamos la noción de *cajanegrización* en el sentido propuesto por Bruno Latour dentro de su teoría sobre la mediación (Latour, 1994), para describir un proceso que vuelve enteramente opaca la producción de actores y artefactos en el diseño científico y tecnológico. En otras palabras, se trata de un proceso opuesto a la noción de materialidad.

Una vez más, *las platas* nos ofrecen un punto de entrada directo a este argumento. México es uno de los principales receptores de desecho tecnológico, lo cual ha convertido a la minería urbana en un lucrativo negocio para un sector de la economía informal, donde se intenta recuperar, a través de distintos procesos manuales y químicos, el acero, el cobre, el oro y la plata depositado en los circuitos electrónicos. De nuevo citando a Gabrys:

> La recolección de este mineral es un proyecto que implica una mano de obra considerable. Los materiales se pelan y se trabajan, se modifican y se extraen, se queman y se sueldan, se fríen y se sumergen. Gran parte de este trabajo de rescate lo llevan a cabo trabajadores de desechos en países en desarrollo, quienes procesan materiales en entornos relativamente informales y de pequeña escala. (Gabrys, 2013: 134)

Siguiendo los argumentos expuestos, la apuesta por la materialidad se sostiene en la noción de que, a partir de las diferentes transformaciones que sufre la materia –en este caso la plata– tenemos acceso a los vínculos que se producen entre colectivos a diferentes escalas espacio-temporales. Esta es la metodología que sigue el proyecto *No quiero oro,* donde se invierte y ensancha el ciclo de vida planteado por Parikka. El proyecto parte desde el desecho tecnológico y llega hasta el uso de la plata como divisa y artefacto artístico. En cada fase de transformación busca desensamblar las redes socio-técnicas y semánticas con las que la plata se relaciona, además de entender los diferentes agentes, colectivos y espacios en que estas redes se desenvuelven. De esta forma llega a enlazar el pasado colonial con el presente de extractivismo, la plata como divisa, como desecho y como materia prima, motivados por la industria tecnológica y sostenida, entre otras, por una economía informal, y muchos cuerpos explotados. En todos estos ciclos y proceso la plata aparece como el nodo vinculante y como hilo conductor que hace emerger colectivos heterogéneos, donde se muestran distintas formas de visualidad y múltiples posibilidades de intervención artística y política.

Materialidad e investigación artística

No quiero oro presenta un proceso de investigación artística que rebasa los métodos de documentación histórica o teórica, pues conecta nuestros cuerpos directamente con la materialidad de la plata a través de sus distintos estados de transformación. En cada uno de estos procesos, conforme la plata transmuta entre diferentes condiciones matéricas, se va resignificando y revalorizando. Siguiendo el ciclo invertido de Parikka, ofrecemos cuatro momentos de apertura de la materialidad con sus respectivos ensamblajes. Destellos tentativos de una historia no lineal de la plata.

1. La plata como basura tecnológica

No quiero oro comenzó con una acción de desensamblaje de 288 teclados para recuperar los circuitos impresos (lógicas) que contienen plata. En el ensamblaje socio-técnico de los desechos tecnológicos nos encontramos con una plata opaca, instalada en la caja negra de la tecnología. Esta plata se esconde entre circuitos, teclas y plásticos, y en un pasado cercano fue fundamental para transmitir la información de la tecla al CPU de manera veloz. (Imagen 2)[3]

¿Cuánto dura un teclado en nuestras manos? ¿Hasta que deja de funcionar? Algunas personas desechan sus tecnologías obsoletas, las olvidan o las cambian. Desaparecen de nuestra vista, pero su ciclo de vida recién comienza. Cuantiosos desechos inevitablemente terminan en el relleno sanitario, pero en su mayoría siguen un proceso de recuperación y transformación laboriosa, como comprobamos en el proyecto. Las personas que dedican su vida a estos residuos, mediante un trabajo arduo y tóxico, la vuelven a incorporar a una cadena de productividad socio-técnica industrial. Nosotras fuimos cuatro personas, nos tardamos dos días, con jornadas de ocho horas, para desarmar los 288 teclados en una labor casi meditativa que remite a la famosa película *Tiempos modernos* de Charles Chaplin (1936). Sin embargo, las condiciones laborales de otros cuerpos son desiguales. En una primera instancia nos encontramos con un colectivo que funcionó como un gran cuerpo-objeto:

> teclado-mesa-destornillador-pinzas-mano de obra-plástico-circuitos-cables-metales-cajas

Cuando la obsolescencia programada comienza a operar, esta plata opaca forma parte de los circuitos de minería urbana. En estos momentos, manos de trabajadores en lugares marginados, como la colonia Renovación en Iztapalapa, la Macrometrópolis en San Pablo, Brasil, y la región de Accra en Ghana, desmantelan la tecnología para rescatar, en condiciones precarias y tóxicas, los metales preciosos:

> teclado-niños-fuego-plástico-humos tóxicos-ácido-lixiviados

Este colectivo no solamente nos habla de un nuevo colonialismo, explotación y extracción, es también un reflejo de una larga historia colonial y un ejercicio del poder socio-económico que comienza con la explotación de la primera mina de la Nueva España en 1546.

---

[3] Proceso de desensamblaje de 288 teclados.

2. La plata (líquida) como elemento químico

Para rescatar la plata, tanto las lógicas como los cuerpos se someten a condiciones tóxicas en donde se evidencia la cualidad cambiante de la plata, así como las aleaciones de materiales que dificultan su posterior separación. Resuena con los procesos mineros en tierra. En esta parte del proyecto tuvimos que acercarnos a sustancias y reacciones químicas y ser guiados por especialistas y técnicos, en este caso del laboratorio de química analítica de la Universidad Veracruzana, encabezada por el Dr. Samuel García. (Imagen 3)[4]

En el laboratorio, con batas y caretas, aparece un líquido blanco. Después de horas de cocción y mezclas, se torna gris, con destellos y brillos. Ese mismo líquido nos recuerda a un metal precioso, pero se nos escapa por las manos. En este momento la plata es tóxica, se maneja –en el mejor de los escenarios– con guantes, mascarilla y (hartos) cuidados en un laboratorio. En muchas otras geografías, su toxicidad entra a las pieles de los cuerpos expuestos a través de fuegos y procedimientos caseros o improvisados.[5]

NaOH 1.5 M.
Na2S 1.5 M.
HNO33M.
NaCl 1 M.
NaOH 1 M.

La plata líquida es un es un colectivo químico con batas blancas.

3. La plata como moneda

Posteriormente, el fuego purificador separa a la plata de sus demás componentes y aleaciones. Adquiere esa cualidad brillosa y sólida con la que estamos familiarizados. Sus impurezas se han evaporado con el uso de bórax, un soplete y una cantidad cuantiosa de gas. Es una plata trabajada por especialistas, vaciada, diseñada y lista para entrar al mercado y exhibir sus brillos en tonos de luna llena (Imagen 4)[6]

La plata como moneda es otro punto de conexión entre la historia colonial mexicana y nuestro presente extractivo. Desde los inicios de la colonia, la industria minera se convirtió en el principal incentivo económico. Durante casi tres siglos, México exportó al año aproximadamente 280 millones de onzas de plata. Actualmente, la plata sigue ocupando un lugar importante en el proyecto de Estado-nación mexicano. Si bien en el pasado colonial se usó como herramienta para ganar

[4] Proceso de extracción de plata en laboratorio.

[5] Para un recuento detallado de los procedimientos, los riesgos a la salud y la dimensión del trabajo informal de minería urbana consultar: World Health Organization (2021). *Children and digital dumpsites: e-waste exposure and child health*.

batallas, conquistar mundos, extender poderes a lo largo de Europa, Asia, África y América, desde finales del siglo XX, como parte del proceso de neoliberalización, México abrió su territorio a la minería extranjera, iniciando así un nuevo ciclo de extracción. Liderado por compañías canadienses, México abastece el 25% de la plata mundial, equivalente a la extracción de 196.7 millones de onzas en 2021 (The Silver Institute, 1950-2022: 27).

En este colectivo, la plata aparece como moneda y como una divisa costosa. Carga en su peso mucho más que una onza, pesa su violencia; es una moneda que cuesta muchas vidas de mineros y de activistas asesinados. Es una plata que se presenta en forma de saqueo y cuyo ciclo de vida es transhistórico y geográficamente planetario.

4. La plata como artefacto

No basta con el valor adquirido del mercado de cambio. La artefactualidad de la moneda incrementa su valor cuando se convierte en "obra de arte" y es expuesta en museos. Los 288 teclados de dónde se sacó la plata para fabricar la moneda conmemorativa de la extracción en México quedan grabados sobre ella. Sin embargo, con las derivaciones expositivas, esa moneda arrastra a cada exposición los desechos que la posibilitaron. En otras palabras, su espectro material de producción (imagen 5)[7]

Conclusión

Cerramos con algunas reflexiones sobre las dimensiones de la materialidad que se pueden hacer palpables por medio del arte más allá de su valor adquirido. Si bien en el caso específico de *No quiero oro* se revelaron las múltiples temporalidades de la materia y las implicaciones sociales y políticas de los colectivos invisibilizados; sostenemos que los ejercicios de investigación en las artes desbloquean puntos ciegos y extienden nuestro entendimiento de formas plurales y en un sinnúmero de direcciones.

Pensar la materialidad desde su accionar corporal dentro de un proyecto de arte basado en la investigación nos permite desplegar las implicaciones sociales, políticas y espacio-temporales de la materialidad, en este caso la plata. Por este motivo nos parece especialmente importante señalar, de nuevo, las implicaciones y diferencias entre el singular *la plata* y su plural *las platas*. La primera apunta a una materia abstracta, sin contexto o historia. Es una plata que, como lo muestra su brillo, resplandece opacando su historia. Se describe como un elemento químico "blanco, brillante, blando, dúctil y maleable" sin hacer referencia a los colectivos de los cuales

[7] Instalación No quiero oro ni quiero plata... presentada en la Galería Metropolitana de la UAM, CDMX, del 25 de agosto al 27 de octubre del 2023. Fotografía: Rodrigo Viñas

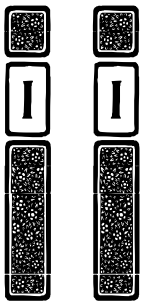
participa y con los cuales se enreda. Transitar a su pluralidad, *las platas*, permite distinguir los complejos entramados que cada materialidad porta: cada estado de la plata tiene un ciclo temporal propio, un peso diferente, y por supuesto, su colectivo específico, con sus redes, cuerpos y materias. En otras palabras, cuando hablamos de la plata nos referimos a un término genérico, mientras que, cuando hablamos de *las platas*, aludimos a la materialidad de la plata situada en un ensamblaje y en un ciclo de vida particular.

Una clásica onza de plata, o una onza troy (unidad imperial británica que proviene del sistema romano), pesa 31.103 gramos netos. Sin embargo, al trazar los procesos de su obtención, cada onza arrastra un pasado colonial, cuerpos de trabajo y toxicidad que se opacan en sus transacciones meramente económicas. La moneda conmemorativa que se produjo con *No quiero oro* pesa 288 teclados, 80 litros de distintos líquidos y químicos, moldes de resina casteable, aproximadamente 250 kg. de masa humana y muchos otros elementos que permitieron su fabricación. En definitiva, cada estado de la materia arrastra un peso histórico-social muy distinto.

Asimismo, cada colectivo formado (y deformado) –cada una de las *platas*– tiene distintos ciclos temporales o ciclos de vida. La plata como desecho tecnológico permanece poco tiempo en ese estado, pues rápidamente es pepenado y recuperado, mientras sus contrapartes, los plásticos, cables, silicones forman parte del presagio de nuestro futuro sobresaturado de tecnología obsoleta. Por su parte, el ciclo de vida de la plata líquida es corto e inestable, mientras su devenir en moneda lo convierte en un estandarte transhistórico del valor y del poder. Estos variados momentos en los que manejamos distintas *platas* abren la puerta a múltiples dimensiones del tiempo no-lineal, donde el pasado y el futuro –a los que no tenemos acceso directo– se hacen visibles a través del arte.

Referencias bibliográficas

Brading, D. A., & Cross, H. E. (1972). Colonial silver mining: Mexico and Peru. *The Hispanic American Historical Review*, 52(4), 545-579.
Chaplin, C. (Director). (1936). *Modern Times* [Película]. Charles Chaplin Productions.
Law, J. (2000). Objects, spaces and others. *Centre for Science Studies, Lancaster University*, 1-13.
De Landa, M. (1997). *Mil años de historia no lineal*. Gedisa.
Edwards, J. (2010). The materialism of historical materialism. En D. Coole & S. Frost (Eds.), *New materialisms* (pp. 281-298). Duke University Press.
Gabrys, J. (2013). *Digital rubbish: A natural history of electronics*. The University of Michigan Press.
Galeano, E. (2004). *Venas abiertas de América Latina*. Siglo Veintiuno Editores.
Gómez-Barris, M. (2017). *The extractive zone*. Duke University Press.
Latour, B. (1994). On technical mediation. *Common Knowledge*, 3(2), 29-64.
Latour, B. (2005). From realpolitik to dingpolitik: or how to make things public. En B. Latour & P. Weibel (Eds.), *Making things public: Atmospheres of democracy catalogue of the show at ZKM* (pp. 14-44). MIT Press.
Ottoni, M., Dias, P., & Xavier, L. H. (2020). A circular approach to the e-waste valorization through urban mining in Rio de Janeiro, Brazil. *Journal of Cleaner Production*, 261.
Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra Editora.
Xavier, L., Giese, E., Ribeiro-Duthie, A., & Freitas Lins, F. (2021). Sustainability and the circular economy: A theoretical approach focused on e-waste urban mining. *Resources Policy*, 74.
The Silver Institute. (1950-2022). *World silver surveys*.
https://www.silverinstitute.org/all-world-silver-surveys/
World Health Organization. (2021). *Children and digital dumpsites: E-waste exposure and child health*. WHO.



Tribuna Abierta

Hacia una antropofagia afectiva: Lygia Clark y la materia en constante transformación

maikavmg1@gmail.com

Maika Vera Martínez

Universidad Iberoamericana (México)

Resumen

El presente artículo propone una nueva perspectiva analítica, con base en los afectos y los estudios decoloniales, de la indagación en torno a la manifestación antropofágica en las experimentaciones de Lygia Clark: *Baba antropofágica* (1973)*, Canibalismo* (1973) y *Objetos relacionales* (1976-1988). Ante ello, se concluyó que las producciones de la artista brasileña enriquecen el enfoque cultural antropófago para llegar a una *antropofagia afectiva*, que devora el significado establecido de sus objetos y los convierte en herramientas de autodescubrimiento, en relación a la subjetividad y el afecto.

Palabras clave: *Antropofagia, Lygia Clark, decolonial, afecto, performance.*

Towards an affective anthropophagy: Lygia Clark and matter in constant transformation

Abstract

This article proposes a new analytical perspective, based on affect and decolonial studies, of the inquiry into the anthropophagic manifestation in Lygia Clark's practices: *Baba antropofágica* (1973), *Canibalismo* (1973) and *Objetos relacionales* (1976-1988). In view of this, it was concluded that the Brazilian artist's productions enrich the anthropophagic cultural approach to reach an affective anthropophagy, which devours the established meaning of her objects and turns them into tools for self-discovery, in relation to subjectivity and affection.

Keywords: *Anthropophagy, Lygia Clark, decolonial, affect, performance.*

Introducción

A partir de la publicación del Manifiesto Antropófago (De Andrade, 1928: en línea) en São Paulo, el lenguaje violentamente subversivo que propagaba el documento, inclusive desde su creación, ha sido apropiado y transformado por distintos artistas. En lo sucesivo, las interpretaciones y las manifestaciones de la antropofagia han oscilado entre lo radical y lo antidogmático; lo perturbador y lo acogedor. La promulgación del texto llegó para convertirse en una pieza clave de la base identitaria en las sociedades latinoamericanas: una base que existía desde mucho antes pero que aún no tenía nombre hasta que llegó Oswald de Andrade. La antropofagia se reinterpreta constantemente a la par de las identidades de diversas culturas en Latinoamérica y el Caribe, siempre cambiando de apetito y de antojo, por lo tanto, siempre cambiando de presa.

La agresión que se revela entre las líneas del Manifiesto Antropófago era absolutamente necesaria para la transmisión y divulgación del mensaje. El canibalismo de culturas e identidades imperiales era sintomático de Brasil en la década de los años veinte: un país en pleno proceso de modernización, con el deseo de formar una identidad nacional, pero al mismo tiempo acechado por su propio pasado colonial. Con el paso del tiempo, la violencia dejó de ser necesaria para mantener viva a la antropofagia. En 1950, Oswald de Andrade redacta la tesis *A crise da filosofia messiânica* (De Andrade, 1950: en línea), expresando de esta forma que ya estaba plenamente consciente de la evolución de su propia creación hacia una especie de utopía igualitaria, pacificadora y unificadora. Un canibalismo que buscaba romper con los conceptos jerárquicos y binarios de Occidente para enfocarse en construir dentro de un contexto específico.

La antropofagia ha tomado diversas formas, en la lingüística, en las artes y en la cultura misma. Si bien dentro de estos estudios, el lenguaje antropófago se presenta como una metáfora, su relación primaria con el cuerpo, nunca desaparece por completo. Es el cuerpo el que cumple el acto de devorar. Siempre. No obstante, en la teoría, la importancia del cuerpo en el acto canibalístico no es igual de evidente que en la praxis, tanto artística como performática. Lygia Clark fue una artista brasileña que, como muchos artistas latinoamericanos, experimentó con base a la herencia del lenguaje antropófago: una antropofagia que escapaba del texto y regresaba a sus orígenes, a lo corporal. Por ello, Clark marca una nueva pauta en el proceso evolutivo del lenguaje antropófago, sin olvidar lo imprescindible del cuerpo, su subjetividad y sus emociones en la práctica.

Lygia Clark es una figura que transgredió el paradigma del lenguaje artístico aportando una nueva relación de la obra con el cuerpo. Si bien es una artista que ha sido estudiada por diversos historiadores y críticos de arte, hasta el momento

prevalecen distintos enfoques que no son suficientemente abordados. Algunas de las cuestiones relacionadas a la anropofagia y a Clark se abordan desde la Historia del Arte en diversos documentos, de los que sobresalen *Transgresión, opción decolonial y arte brasileño* (2022) de Renata Ribeiro dos Santos y Maria Isabel Dagli Hernández, quienes hablan sobre el arte brasileño como una opción decolonial para establecer referentes identitarios propios; *Restoring Subjectivity and Brazilian Identity: Lygia Clark's Therapeutic Practice* (2010) de Eleanor R. Harper, tesis que analiza la obra de Clark como un modelo alternativo del arte como experiencia subjetiva; y *A Fantasmática do Corpo de Lygia Clark: interfaces entre arte e clínica* (2014) de Ruth Torralba, quien propone el trabajo de la artista brasileña como una herramienta para reflexionar sobre el cuerpo humano. Suely Rolnik, psicoanalista y crítica cultural, también ha estudiado a Clark tejiendo relaciones entre el cuerpo, su obra y la antropofagia. Así mismo, Víctor Silva Echeto y Rodrigo Browne Sartori han estudiado el fenómeno canibalístico desde la teoría de la comunicación y los estudios culturales con el libro *Antropofagias: Las indisciplinas de la comunicación* (2007). Y el poeta brasileño Haroldo de Campos aportaba una mirada desde la lingüística con el texto *De la razón antropofágica* (1980). Sin embargo, hasta el momento no existen suficientes fuentes que estudien la vinculación de la obra artística de la creadora brasileña con el cuerpo y los afectos con base a la evolución del lenguaje antropófago. Por ello, es tanto relevante como necesario estudiar a la artista como un agente activo en el proceso evolutivo del Manifiesto Antropófago.

Así pues, el objetivo del presente artículo consiste en analizar y ampliar los estudios sobre la transformación del lenguaje antropófago en la obra artístico-performática de Clark, además de aportar a los estudios de arte latinoamericano, desde una postura decolonial y afectiva, un nuevo concepto para aproximarse al estudio de las creaciones de la artista brasileña partiendo de la siguiente hipótesis: La obra artístico-performática de Lygia Clark transforma y complejiza el lenguaje del Manifiesto Antropófago para producir una antropofagia afectiva que devora el significado establecido de sus objetos y los convierte en herramientas de autodescubrimiento, en relación a la subjetividad y el afecto. De tal modo que sobrepasa limitaciones geográficas, temporales y comunicativas.

Las apropiaciones de la antropofagia brasileña

"La vida es devoración pura" (De Andrade, 1950: en línea), declaró el autor de *A crise da filosofia messiânica* en 1950, unificando de esta forma antropofagia y existencia. El acto de devorar que propone el Manifiesto Antropófago fue retomado del caníbal, figura que juega un papel central en el imaginario europeo durante la época de la conquista, puesto que simboliza los contrastes entre el *yo* y el *otro*; la *civilización* y lo

primitivo (Mosqueira, 2017: 49). Este discurso, entre muchos otros, que se generó alrededor de la práctica canibalística fue utilizado para reafirmar la barbarie del otro colonizado y así justificar la intervención colonial de Europa en el Nuevo Mundo. Por ello, resignificar la antropofagia no solamente simbolizó un acto subversivo ante la mirada colonialista, lo extraño y la estigmatización de la alteridad (Mosqueira, 2017: 51), sino que también representó una nueva forma de concebir la cultura de territorios colonizados desde la aceptación que "no hay cultura aislada, pura y auténtica" (Hatoum, 2002: 18). Así pues, la conformación y formalización nuevas culturas, tanto en Brasil como en el resto de Latinoamérica no fueron acciones espontáneas, porque la integración de los factores que influyeron en su unificación formó parte de un procedimiento crítico de digestión y transformación de los referentes históricos y culturales que habían constituido las bases de cada país. La producción cultural emitida desde naciones con pasados coloniales fue planteada como una asimilación o metabolización de las culturas supuestamente hegemónicas; en otras palabras, un acto de devoración. Ante todo ello, Haroldo de Campos menciona que ahora los europeos tienen que "[...]

Como todo fenómeno cultural, la antropofagia se ha replanteado, repensado y renovado con la finalidad de mantenerse relevante. El pensamiento crítico del enfoque cultural que subyace en el Manifiesto Antropófago lo hace aún más susceptible a la metamorfosis, puesto que no se permite a sí mismo convertirse en tedio u ortodoxia, sino que es un lenguaje vivo y abierto, el cual se transforma a través del aporte extranjero para convertir al *otro* en *yo*. La falta de estabilidad y homogeneidad de la misma antropofagia rompe con las jerarquías de conocimiento establecidas o con cualquier connotación de identidad (Rolnik, 2020: 2). Ello, menciona Suely Rolnik, simboliza la pérdida de la ilusión de identidad fija, ya que este ideal se ve transgredido por fuertes dosis de flexibilidad, libertad e irreverencia.

En Brasil, la expresión artística en relación a la antropofagia ha tenido distintos momentos. El primero de ellos fue en la década de los años veinte, con el Movimiento Antropófago. Quienes destacaron en esta época fueron Tarsila do Amaral en el ámbito de las artes plásticas con obras como *Abaporu* (1928) y *Antropofagia* (1929) y, evidentemente, Oswald de Andrade desde el ámbito literario. Treinta años después, en 1959, el Manifiesto Antropófago fue retomado por los artistas neoconcretos quienes, en su manifiesto,[1] propusieron una concepción distinta de la obra de arte: una obra orgánica, que actúa en el campo social a través de la participación y sensibilidad del espectador y forma un nuevo espacio, abierto y activo (Jezzini, 2010: 55; Marino, 2021: 340). La posición crítica que toma el Grupo

[1] El *Manifesto Neoconcreto* se publicó en 1959 con motivo de la *I Exposição Neoconcreta* en Rio de Janeiro. El manifiesto fue redactado y firmado por Amilcar de Castro, Cláudio Mello e Souza, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis.

Neoconcreto, entre ellos la artista que se estudia en el presente artículo, ante "[...] los peligrosos excesos racionalistas del arte concreto" (Gullar et al, 1959: en línea) y la metabolización del lenguaje artístico de creadores como Piet Mondrian y Kasimir Malevich tiene fundamentos antropofágicos.

En la década de los años sesenta, con la exposición de la Nueva Objetividad Brasileña (1967), regresa un lenguaje antropófago que se sirve de las manifestaciones artísticas de la época para transmitir mensajes sociales y políticos explícitos como respuesta a la censura y opresión que se dio durante el escenario conflictivo de la dictadura militar en Brasil[2] (Mosqueira, 2017: 133-134). Entre las propuestas que se exhibieron en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, sobresale la instalación *Tropicalia* del artista Hélio Oiticica, la cual exploraba la identidad brasileña contrastando los clichés tropicales y las favelas (Torres, 2016: 271), como un choque del *yo* y el *otro*. Ante todo, *Tropicalia* contaba con la frase "La pureza es un mito" en la parte superior de un muro de la instalación (Mosqueira, 2017: 134), como una crítica ante los juicios moralistas sobre la formación de la identidad cultural de Brasil (Oiticica, 1970: 149), basada en la digestión de muchas otras culturas. A partir de la instalación de Oiticica, surge el movimiento del Tropicalismo en 1968, encabezado por Caetano Veloso y Gilberto Gil, quienes llevaron la antropofagia a la música: reformulando el rock americano y británico de los años sesenta con base en la música popular brasileña.

El propósito de rescatar algunos de los momentos de la antropofagia en el devenir del horizonte artístico brasileño no es solamente enlistar las apropiaciones de esta manifestación cultural, sino evidenciar su pervivencia y reconocer su carácter fluido, dinámico y flexible. A partir de ello se puede analizar la producción artística de Lygia Clark como una sucesión de la vocación antropofágica en Brasil. Las etapas de producción de Lygia Clark que se analizan en el presente artículo son de 1972 a principios de la década de los ochenta. Durante esta época, la artista fue docente en la Sorbona y mediadora de sesiones "terapéuticas," utilizando estrategias relacionales para propiciar o estimular interacciones entre los objetos y el sujeto que se convirtieron en experiencias liberadoras, reflectivas y afectivas (Muñoz, 2020: en línea). Aquellas creaciones están inmersas en una temporada de cuestionamiento, transformación y evolución de paradigmas artísticos devorados por la creadora brasileña; además de estar situadas en una época de inestabilidad social y política en el contexto latinoamericano, donde la represión y el militarismo provocaron una experimentación que rompió con los valores anteriores; buscando la liberación del

[2] La dictadura en Brasil surge a partir de un golpe de estado el 31 de marzo de 1964, apoyado por las fuerzas militares del país. Durante esta época, muchos ciudadanos fueron encarcelados, torturados, desaparecidos o exiliados. El gobierno autoritario estuvo en el poder hasta 1985 y tuvo como presidentes a Alencar Castelo Branco, Artur da Costa e Silva, Emilio Garrastazu Médici, Ernesto Geisel y Joao Figueiredo.

cuerpo, tanto colectivo como individual, y la recuperación de los afectos. Al fin y al cabo, el producto se podría analizar como un lenguaje de expresión que configura una nueva antropofagia, una *antropofagia afectiva*.

Lygia Clark en la Sorbona: experimentaciones y ritos

En octubre de 1972, la Sorbona invitó a Lygia a dar un curso llamado "El gesto de la comunicación". Su objetivo durante este periodo era explorar los afectos intersubjetivos con ayuda de sus creaciones experimentales y vibrantes. Ella lo llamaba *Cuerpo colectivo*, que consistía en generar o provocar relaciones cuerpo a cuerpo (humano o no) para que los participantes se pudieran reconocer a sí mismos como parte de la estructura viviente de una arquitectura biológica y celular (Rolnik, 1999: 91). El proyecto exploraba las posibilidades de comunicación a partir de un lugar común; es decir, enfatizaba la deconstrucción del cuerpo a partir de la experiencia para después reconstruirse con otras percepciones (Benevides, 2011: 138). Ello se vincula directamente a la teoría de Sara Ahmed sobre las emociones compartidas en comunidad, en su libro *The Cultural Politics of Emotion*, puesto que afirma que la multitud tiene sentimientos; por ello, el sujeto se ve atraído por las masas al sentir las emociones de estas mismas como propias (Ahmed, 2004: 9). Así pues, el proceso que llevaba a cabo la artista no se basaba en que los participantes se identificaran entre ellos, sintieran *como los otros*: el *Cuerpo Colectivo* pretendía una contaminación total de los afectos, un *devenir otro* sin ningún tipo de paralelismo (Rolnik, 1999, 90).

La clara distinción entre *identificación* y *contaminación* que hace Rolnik en torno a las relaciones intersubjetivas que incitó el proyecto artístico de Clark en París remiten de nuevo al Manifiesto Antropófago. "Solo me interesa lo que no es mío" (De Andrade, 1928: en línea) afirma la antropofagia al expresar su finalidad de apropiación y transformación de lo ajeno en lo propio. Tanto como el manifiesto pretendía devorar paradigmas coloniales, el *Cuerpo Colectivo* de Lygia Clark pretendía devorar traumas y represiones. El cuerpo de los participantes se consolidaba en la subjetividad intervenida por el trauma (Rolnik, 1999: 91). Entonces, el trauma era deglutido para ser reinventado y resignificado en fantasía. La artista llamaba a este fenómeno la *fantasmática del cuerpo*[3]*.* Por consiguiente, ya no se trataba de un lenguaje antropófago que hiciera evidente la hibridación cultural o el proceso de identidad nacional como impuro, sino un canibalismo que evidenciara la individualidad como un proceso colectivo a partir de emociones y experiencias universales: "[…]

[3] *Fantasmática do corpo* es otro nombre que la artista Lygia Clark le otorga a su *Corpo-colectivo* (Cuerpo Colectivo).

No obstante, el *otro* en *Cuerpo Colectivo* no es víctima de una alienación identitaria o de una agresión en contra de su ser, sino que es una herramienta, al igual que el *yo*, que forma parte de un procedimiento de nutrición mutua. Las relaciones y vínculos que se generaron a partir de las experimentaciones de la artista brasileña se podrían entender desde Ahmed, en el sentido que los cuerpos toman la forma del contacto que tienen con objetos y sujetos (Ahmed, 2004: 1). La reciprocidad que existía en el proyecto artístico de la docente latinoamericana en París rompía con las jerarquías que estaban establecidas en las bases del Manifiesto Antropófago y dirigían el transcurso de la antropofagia hacia la unificación y la subjetividad.

Ahora bien, la etapa que comprendió su estancia en París*, Fantasmática do corpo* o *Corpo colectivo*, estuvo conformada por distintos performances y sucesos que le dieron estructura y sentido a su programa artístico. Resulta pertinente mencionar la complejidad del contexto social, político e incluso personal en el que se encontraba la artista. El espacio público, político, académico y privado estaba en transición después de las diversas manifestaciones de 1968. Francia estaba protestando en contra de la rigidez del poder establecido que se encarnaba en instituciones como gobierno y escuela (Laurent, 2009: 33). La liberación que se buscaba, tanto en Francia como en otros países europeos y latinoamericanos, estaba relacionada al autoritarismo y heteronomía que permeaba el panorama de ambos ejes globales. Cabe mencionar también que en la década de los setenta Lygia se encontraba autoexiliada en París precisamente a causa de la dictadura militar en Brasil. En paralelo al contexto que se estaba viviendo en Francia, el país natal de Clark se encontraba en un ambiente tenso, como se mencionó previamente. Mientras que la artista brasileña transformaba la rigidez de los procesos artísticos, el poder dictatorial censuraba, reprimía y castigaba todo aquello que era considerado transgresor (Betim, 2017: en línea). Durante esta época, ella reconoció el poder que existía en el cuerpo y la subjetividad, como herramientas políticas para la liberación anhelada.

El trabajo inaugural de esta etapa fue *Baba antropofágica* (Imagen 1)[4], en 1972. La propuesta artística consistía en que un grupo de estudiantes de la Sorbona se sentaba alrededor de una persona recostada y con los ojos vendados. Los estudiantes que estaban alrededor de la persona acostada recibían carretes de hilo de color que colocaban en sus bocas y lo sacaban para que cayera encima del cuerpo central hasta que se terminara el carrete. Después, tomaban el hilo humedecido por la saliva que cubría el cuerpo de la persona recostada y lo estiraban hasta que la red, conformada por los carretes de los participantes, se deshiciera por completo. Finalmente, la persona con los ojos vendados se removía la venda y todo

[4] Imagen 1. Lygia Clark. *Baba antropofágica*, 1972. Performance realizado en la Sorbona, París. Autor anónimo.

el grupo compartía sus experiencias, dando cierre al suceso artístico dirigido por la docente (Rolnik, 1999: 90).

La idea de este acontecimiento, según la artista, surgió de un sueño donde su boca se abría para que una sustancia emanara de ella y, mientras eso sucedía, Clark perdía su propia sustancia interna (Milliet, 1994: 139). El acto de regurgitar, como parece expresar la creadora brasileña, siempre significa pérdida. Ya sea una pérdida de sustancias nutritivas que llevan al debilitamiento o una pérdida de sustancias tóxicas que llevan al bienestar. En este caso, la pérdida está sobre todo relacionada a lo propio para llegar a un lugar común, donde las sustancias personales se vierten en la colectividad. Sin embargo, no es una pérdida total puesto que el propósito es unir para ganar fuerzas, compartir para lograr una liberación: es, en palabras de la artista, el enriquecimiento a través de la elaboración del otro (Muñoz, 2020: en línea).

Como se mencionó previamente, los acontecimientos que se llevaron a cabo durante esta época, incluyendo *Baba antropofágica*, buscaban explorar la naturaleza enigmática del cuerpo y su capacidad de generar o adoptar ilusiones (Best, 2006: 97). Cada experiencia fue distinta, cada participante generaba su propia relación con el acontecimiento, cada quien vomitaba algo distinto, ya fuera un malestar, un trauma o cualquier otro tipo de emoción. El acto se basaba en eso, tan simple y banal como pareciese. Era un espacio de diálogo con uno mismo y con la comunidad, donde no habían respuestas correctas o incorrectas. Lo único que se necesitaba era cuerpo y emociones. Hablar de los afectos individuales era vital para llegar a un acuerdo común: que las emociones moldean las superficies de los cuerpos, tanto particulares como colectivos (Ahmed, 2004: 1).

En *Baba antropofágica*, Lygia trabajó con los límites del propio cuerpo para devorar los significados establecidos de los objetos que utilizaba, en tanto que un hilo ya no era un hilo, sino vísceras que se transferían de un cuerpo a otro. Este suceso, gestado en un lugar de fantasía, finalmente llevaba a la catarsis, la cual provocaba respuestas empáticas en el resto del grupo. Un ejemplo podría ser la repetición de fantasías infantiles violentas en los participantes, que generaban "reacciones transferenciales" (Best, 2006: 98). A partir de ellas se gestaba el reconocimiento de una herida y el vínculo con el resto del grupo; no se buscaba la sanación de los participantes. Se buscaba la ejecución de actos de autoreflexión que convirtieran el trauma en fantasía o, en palabras del Manifiesto Antropófago: *el tabú en tótem*.

El acto de *Baba antropofágica* parecía ser una antropofagia invertida, en la que la persona no recibía sino daba. La temática antropófaga en la producción artística de Lygia Clark continuó en París después de su obra inaugural. *Canibalismo*

(1973) (Imagen 2)[5] representaba, de cierta forma, la antítesis de *Baba antropofágica* en el sentido que el acontecimiento ahora consistía en la relación del cuerpo del otro con la mano y la boca (Best, 2006: 98); es decir, un acto de canibalismo puro. Esta obra también era llevada a cabo por el grupo de estudiantes de Clark. Uno de ellos portaba un traje especial con un orificio en el vientre, que estaba lleno de toda clase de frutas. Cuando se recostaba, el resto del grupo, con los ojos vendados, se sentaba alrededor de él y devoraba las frutas de su vientre. La experiencia era primordialmente sensorial. Los participantes, al tener los ojos vendados (salvo el que estaba en el centro), no tenían más que el tacto y el gusto para conocer el espacio, para elegir el alimento y para experimentar.

Así pues, *Canibalismo* se podría dividir en dos partes: el vientre lleno de frutas y el resto del grupo. El vientre es descrito por Clark como un abrigo poético donde se tiene el primer contacto con la materia (Clark: en línea). Ello, en la experiencia caníbalistica que produce la artista en las aulas universitarias de París podría representar lo que Ahmed llama afectos pre-sociales y por lo tanto inmediatos (Solana, Vacarezza, 2020: 3), en la forma en que el primer encuentro que se tiene dentro de esta experiencia es no-consciente, a través del tacto. Por otra parte, el contacto con el resto del grupo y el acto mismo de compartir podría representar las emociones estructuradas socialmente, donde los sentimientos transmitidos y engendrados se basan en la intencionalidad, tanto de obtener respuestas como de ser responsivo (Ahmed, 2014: 98).

Según la artista, estas proposiciones despertaban en los estudiantes una energía sensorial previamente adormecida por las diversas convenciones hegemónicas que existen en torno a la idea de arte (Muñoz, 2020: en línea). Sin embargo, la producción artística llevada a cabo por ella durante esta etapa no solamente era una transgresión hacia los conceptos artísticos establecidos, sino que también representó una digestión decolonial y subversiva en torno a la idea de educación y aprendizaje como una transmisión jerárquica de saberes (Huerta, 2017: 242). Ello resuena en el “enfoque triangular” de Ana Mae Barbosa, el cual reconoce la naturaleza incompleta de la educación en las artes en el sentido que existe un matiz dominante y colonizador que permea el quehacer histórico y artístico. Este esquema resulta imprescindible para comprender la relevancia de la artista en el ámbito educacional, puesto que se nutre de miradas marginales para posibilitar la liberación a través de la praxis (Huerta, 2017: 243).

Las sensaciones y emociones vividas durante la experiencia canibalística eran colectivas. Unos alimentaban a otros, mientras que sus manos y extremidades se rozaban. Los cuerpos eran afectados sutilmente en un proceso multisensorial que

[5] Imagen 2. Lygia Clark. *Canibalismo,* 1973. Performance realizado en la Sorbona, París. Autor anónimo.

transformaba las vivencias corporales a través del primer contacto con sensaciones y recuerdos, como modos de apropiación subjetiva sustentada en la sensorialidad corporal (Rea, 2017: en línea). En ambas obras existe una clara intencionalidad de adaptar el legado del Manifiesto Antropófago para encontrar nuevas alternativas de comunicación, que se basan en la desestabilización y el replanteamiento de los sistemas normativos, tanto artísticos como educativos y sociales. La relación cuerpo, sensación y recuerdo sirvió como una vía de autodescubrimiento que Lygia Clark fue formalizando a lo largo de su carrera, hasta llegar a un periodo en el que sus creaciones fungieron como herramientas de sesiones terapéuticas llevadas a cabo por la artista.

Objetos relacionales y la materia como herramienta de autodescubrimiento

En 1976, la artista volvió a Brasil y se instaló en Río de Janeiro para montar un "consultorio" experimental (Queiroz, 2020: en línea). De regreso en su país natal, la artista dejó atrás las prácticas colectivas para dedicarse exclusivamente a prácticas psicoanalíticas en terapias individuales de la mano con sus *Objetos relacionales* (Martínez, 2000: 327) (Imagen 3)[6]. La experimentación con estos objetos era una continuidad de los acontecimientos que Clark había realizado en París. A lo largo de las sesiones terapéuticas se buscaba, de igual manera, la recuperación de la memoria del cuerpo a través de herramientas que provocaran sensaciones, deseos, fantasías y dramas previamente olvidados o reprimidos, al hacer presente experiencias que de otra forma serían difíciles de verbalizar (Martínez, 2000: 327). Este transgresor y complejo proyecto, llamado *Estruturação do Self,* fue el punto álgido del quehacer artístico de la creadora brasileña, en el cual el objeto se vivía a través del cuerpo para encontrar su propio significado dentro de la experiencia subjetiva, disolviendo por completo las fronteras entre cuerpo y objeto (Brett, 1994: 58).

Lo que proponía Lygia Clark durante estas sesiones, dentro del ámbito artístico, era una nueva relación entre el cuerpo y la obra. La función de los objetos que ella utilizaba durante las terapias era provocar sensaciones en el participante. Bolsas rellenas de arena o agua y tubos para soplar eran artefactos que cumplían el objetivo. El peso, la textura, la temperatura y el sonido eran aspectos de unificación corporal y artística. En sí, estos elementos no tenían ninguna especificidad, su definición surgía al entrar en contacto con el sujeto. Como si se hiciera explícito el valor de los objetos a partir de sus cualidades tangibles procesadas por la piel (Ahmed, 2014: 99). Para este punto de la carrera de la artista, ya se había superado

[6] Imagen 3. Lygia Clark. Objetos relacionais, 1976. Autor anónimo.

por completo la connotación establecida de los objetos; es decir, ya había devorado y metabolizado *la forma* en sí para ir más allá de ella.

En *Archive pour une oeuvre événment*[7]*,* Suely Rolnik recopila testimonios que relatan experiencias con Lygia y su proyecto de activación de la memoria corporal. Jards Macalé y Caetano Veloso, ambos músicos brasileños, hablan sobre la terapia como una sanación mental y física, pero también estética, en el sentido que la artista lograba remover las barreras de racionalismo en cada uno de los participantes para reconectar a los objetos con los afectos. La experiencia estética se daba en la intimidad, en el contacto corporal; en la desmitificación misma, que se gestaba en un espacio informal rodeado de objetos cotidianos, resistente a cualquier intento de fetichización. Durante la entrevista con Caetano Veloso, Rolnik menciona que el proceso de sanación estética también es parte de un proceso de sanación psicológica, en tanto que es descrita como una terapia de formas inmersas dentro de la propia experiencia humana. Cada sesión era distinta, no obstante en muchas de ellas los distintos objetos eran colocados en el cuerpo del paciente que yacía sobre un tapete de poliestireno, la artista masajeaba el cuerpo con aquellos objetos y después los dejaba quietos; terminando algunas de las sesiones con el "aliento divino," viento que salía de la boca de Lygia en tonos melódicos, místicos. *Pensar, sentir*, es lo que representaban para Macalé las sesiones con la artista, como experiencias que no solamente propiciaban reflexiones en torno al arte y a la forma en la que nos acercamos a él (tanto en términos de producción como de recepción), sino que propiciaba reflexiones en torno a la vida misma como existencia biológica y corporal.

El objetivo de liberación en el que se basaban las sesiones de la artista podría analizarse desde los ideales antropófagos propuestos por Gonzalo Aguilar en su libro *Por una ciencia del vestigio errático (Ensayos sobre la Antropofagia de Oswald de Andrade)* en tanto que ambos se erigen en contra de la verticalidad jerárquica del cuerpo y de la catequesis, proponiendo una *contrapedagogía* antropofágica "[…] ya no basada en la idea de la autoridad que lega sino del acto que libera, del caminar que inventa itinerarios" (Aguilar, 2010: 19). Todo ello se hace explícito en las experiencias que relata la cinematógrafa Suzanna de Moraes durante sus sesiones con Lygia Clark en *Archive pour une oeuvre événment*. Ella habla sobre la manera poco convencional en la que se desarrollaba la terapia psicoanalítica; la artista no empleaba un método tradicional durante sus sesiones en el sentido que rompía con

[7] *Archive pour une oeuvre événment* (2010) es una colección de entrevistas en DVD que Suely Rolnik realiza con ayuda de 20 testimonios inéditos, tanto en Brasil como en Francia, que estuvieron presentes en las prácticas experimentales de Lygia Clark a partir de 1962. Algunos de los participantes destacados son Caetano Veloso, Ferreira Gullar y Rubens Gerchman.

la teoría y práctica del psicoanálisis al sumergirse, ella misma, dentro del mundo de los afectos, heridas y sensaciones de la persona que se encontraba enfrente.

De Moraes (2010) menciona un suceso que transcurrió durante una visita que realizó al "consultorio" de Clark: mientras que la artista colocaba los *Objetos relacionales* sobre su cuerpo, comenzó a estar más consciente de sus sensaciones, a adentrarse en su memoria corporal; de pronto, sintió un recuerdo, una agresión que había sufrido en la cuna cuando era pequeña y comenzó a temblar. Lygia paró de mover los objetos y acarició a la paciente con sutileza en cuanto percibió su disconformidad. En ese preciso momento, se dio una fragmentación con la experiencia racional para llegar a la subjetividad, al trauma con el motivo de reconstruir los espacios que alguna vez fueron violentos con caricias, con ternura y con cuidado. Se podría decir que la artista rompía con las barreras de racionalización en sus participantes mediante sus propios afectos y, al mismo tiempo, devoraba el concepto de psicoanálisis para deconstruir la frialdad y la jerarquía que puede gestarse dentro de un consultorio convencional. *El abandono de la idea*, propuesto por el Manifiesto Antropófago (Aguilar, 2010: 19), es abordado aquí como una postura crítica en torno a la verticalidad de las prácticas terapéuticas y a la separación del cuerpo y la mente en el tratamiento de cualquier herida, contratiempo, trauma o malestar psicológico.

Las prácticas terapéuticas que Clark realizó durante la última etapa de su vida se pueden analizar desde el lenguaje antropófago en diversos niveles; no solamente como una metabolización de la forma, el trauma y las relaciones intersubjetivas, sino también como una metabolización del mismo psicoanálisis. Ello, mencionó de Moraes en la entrevista con Suely Rolnik, ocasionó que algunas asociaciones psicoanalíticas la acusaran de charlatanería y fraude. Sin embargo, su propósito no era convertirse en psicoanalista, ni continuar siendo artista; su propósito era ir más allá del psicoanálisis y más allá del arte, en un trabajo que la posicionaba en la frontera de ambas disciplinas (Rolnik, 2021: en línea). Al operar con esta tensión o relación, Clark reconoció el potencial de sanación, autodescubrimiento y de liberación de los objetos en una manera única en la historia del arte y del psicoanálisis (Harper, 2010: 92).

Además, los aportes de la creadora durante esta etapa de producción entran en tensión con los límites modernos de la racionalidad científica, en el sentido que replanteó el conocimiento a través de una nueva subjetividad individual y colectiva. Esto mismo resuena en los planteamientos decoloniales de Boaventura de Sousa Santos (Binimelis-Espinoza y Roldán, 2017: en línea) a partir del reconocimiento de la capacidad emancipadora en los saberes alternativos. En otras palabras, lo que se gesta en el trabajo de Lygia Clark, con base en los planteamientos de Santos, es un conocimiento que cuestiona las certezas y las verdades inequívocas; que actúa

mediante el diálogo, el encuentro y un diagnóstico crítico del presente para deconstruir la función reguladora del conocimiento paradigmático y jerárquico de Occidente (Binimelis-Espinoza, Roldán, 2017: en línea). Por lo tanto, durante esta última etapa de producción, Clark regresó al individuo y exploró en él sus posibilidades comunicativas, a través de lo corporal y lo biológico, para habilitar nuevos saberes, más liberadores y más justos.

¿Más allá del Manifiesto Antropógafo? Hacia una *antropofagia afectiva*

El Manifiesto Antropófago aportó un nuevo concepto de identidad en las sociedades latinoamericanas y caribeñas desde una mirada decolonial. Con base a ello, Lygia Clark resignificó los conceptos de cuerpo y afecto en las prácticas artísticas mediante un acto devorador y transgresor. Podría considerarse, incluso, que la artista brasileña reinterpreta los conceptos subversivos que abarca el canibalismo del Modernismo Brasileño, ya no como una práctica jerárquica que divide el *yo* y el *otro*, sino como una antropofagia unificadora y utópica que reconoce las relaciones intersubjetivas y los afectos como un proceso de consolidación de los individuos dentro de la experiencia universal. Desde luego, el cuerpo, tanto colectivo como individual, permanece como un eje central en el acto antropofágico que devora, metaboliza, digiere y, de igual modo, es susceptible a ser devorado, metabolizado y digerido.

Los argumentos que fundamentan este artículo se materializan a través de la selección de acontecimientos artístico-performáticos de la creadora. Durante su estancia en París, como docente en la Sorbona, la artista brasileña ideó la deconstrucción del cuerpo individual a partir de la contaminación total de los afectos y la devoración de experiencias previas como una herramienta para reconectar con el *Cuerpo Colectivo*. Las prácticas que se llevaron a cabo en las aulas de la universidad parisina, como *Baba Antropofágica* y *Canibalismo,* representaron una reestructuración de la antropofagia en el ámbito artístico en la que el *otro* se reconocía como el *yo* y viceversa, mediante la vinculación de sensaciones y emociones. La estrategia comunicativa que implementó Clark en esta etapa tenía como objetivo el fortalecimiento y enriquecimiento individual a partir de la identificación o apropiación de las sensaciones y emociones ajenas, la cual se gestó a partir del acto de dar y recibir. Posteriormente, sus prácticas terapéuticas con *Objetos Relacionales* representaron la culminación de las relaciones que llevaba haciendo desde hace tiempo; en el sentido que trabajó el cuerpo individual y su sanación mediante la memoria subjetiva y los sentimientos en una especie de restructuración o reformulación del trauma.

Así pues, podría afirmarse, con base en la hipótesis del presente trabajo, que la artista brasileña enriquece el lenguaje antropófago al darle un enfoque intersubjetivo y emocional para tener como resultado una antropofagia afectiva, que resignifica el trauma, la experiencia individual y las sensaciones en herramientas de autodescubrimiento. Esta cuestión antropofágica tomó forma para ir más allá de los propios límites de las prácticas artísticas, puesto que devoró incluso conceptos psicoanalíticos y educativos. En una época marcada por el autoritarismo y la represión, Clark retomó la imprescindibilidad de los afectos en la construcción corporal de los individuos como una base, no solo para la producción artística, sino también para la vida misma.

Finalmente, el abordaje y estudio de Lygia Clark evidencian que las reinterpretaciones y apropiaciones de la antropofagia, tanto en Brasil como en el resto de Latinoamérica, son múltiples y de ninguna forma se pueden limitar al ámbito artístico. Además, la antropofagia afectiva propuesta en el presente artículo no es exclusiva de la producción de la artista brasileña. Al igual que ella, la antropofagia afectiva busca partir de lo individual para vertirse en lo colectivo, en otras palabras: para concebir la subjetividad como experiencia universal.

Referencias bibliográficas

Aguilar, G. (2010). *Por una ciencia del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*. Editorial Grumo.

Baitello Junior, N. (2003-2004). Las cuatro devoraciones. Iconofagia y antropofagia en la comunicación y la cultura. *Comunicación. Revista Internacional De Comunicación Audiovisual, Publicidad Y Estudios Culturales*, 159-168. https://revistascientificas.us.es/index.php/Comunicacion/article/view/21291

Best, S. (2006). Lygia Clark (1920–1988) Bodily Sensation and Affect: Expression as Communion. *Australian and New Zealand Journal of Art*, 82-104. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14434318.2006.11432764

Betim, F. (2017). Lygia Clark: Un bicho raro. *Semana*. https://www.semana.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/lygia-clark-artista-brasilena-arte-moderno-y-una-mujer-radical/66205

Binimelis-Espinoza, H., & Roldán, A. (2017). Sociedad, epistemología y metodología en Boaventura de Sousa Santos. *Convergencia*. 24(75), 215-235.

Brett, G. (1994). In search of the body. *Art in America*, 56-63. https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art111/readings/insearchofthebody.pdf

Clark, L. (n.d.). Sobre o canibalismo. Associação Cultural Lygia Clark, Itaú Cultural. https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/6846/sobre-o-canibalismo

Clark, L., & Bois, Y. A. (1994). Nostalgia of the Body. *October*, pp. 85-109. https://www.jstor.org/stable/778990?origin=crossref

De Andrade, O. (2020). A crise da filosofia messianica. *Antropofagias*. https://antropofagias.com.br/2020/05/14/a-crise-da-filosofia-messianica

De Andrade, O. (1928). Manifiesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, 3, 7. https://icaa.mfah.org/s/es/item/771303#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1051%2C0%2C3584%2C2005

De Campos, H. (1980). De la razón antropofágica. *Diálogo y diferencia en la cultura brasileña*, 14-19. https://expresionoralyescrita2.files.wordpress.com/2018/10/haroldo_de_campos-fragmento.pdf

Entrevista a Hatoum, M., escritor brasileño. (2002). *Babelia, El País*. https://elpais.com/diario/2002/11/02/babelia/1036198227_850215.html?event=go&event_log=go&prod=REGCRARTBAB&o=cerrbab

Harper, E. R. (2010). *Restoring Subjectivity and Brazilian Identity: Lygia Clark's Therapeutic Practice* (Trabajo de tesis para Maestría en Arte, Ohio University).

Educación Artística Revista de Investigación (EARI), pp. 242-244.

Jezzini, J. S. P. (2010). Antropofagia e tropicalismo: identidad cultural. *Visualidades*, 49-73. https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18275

Kołakowski, M. (2022). Entre la teoría del afecto, los estudios de género y la narratología: Casa de muñecas de Patricia Esteban Erlés. *Moderna språk*, pp. 98-118. https://ojs.ub.gu.se/index.php/modernasprak/article/view/5142

Laurent, V. (2009). Mayo del 68. Cuarenta años después. Entre herencias y controversias. *Revista de Estudios Sociales* (33), 29-43.. https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/res/article/view/5558/5366

Marino, R. (2021). Rubem Valentim, Hélio Oiticica y el tropicalismo: dos caminos para la antropofagia en la arte brasileña. *Novos Estudos CEBRAP*, 40(2), 335-356. https://www.scielo.br/j/nec/a/dZg7bXLBpprmjN65sXNb3kk/

Martínez, D. (2003). Antropofagia: Hábito y ritual en América Latina. *Aisthesis*, (38), 251-261. http://www.cuadernos.info/index.php/RAIT/article/view/4222/3934

Martínez, N. (2000). Lygia Clark. *Arte, Individuo y Sociedad*, 321-328. https://docplayer.es/5983328-Lygia-clark-noemi-martinez-diez-ucm-llega-siempre-un-tiempo-en-donde-es-preciso-escoger-entre-la-contemplacion-y-la-accion.html

Mosqueira, F. (2017). *Hélio Oiticica y Cildo Meireles en las décadas de los sesentas y setentas: Cristalizaciones de la crisis* (Tesis de maestría en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana).

Muñoz Recarte, M. (2020). Imagen, acción y corporalidad en el trabajo de Lygia Clark. *Mundo Performance*. https://mundoperformance.net/2020/05/22/imagen-accion-y-corporalidad-en-el-trabajo-de-lygia-clark/

Queiroz, C. (2020). Estética de la Ruptura. *Pesquisa FAPESP*. https://revistapesquisa.fapesp.br/es/estetica-de-la-ruptura/

Rea, S. (2017). Lygia Clark: Arte e vida. *Ide*, 40(64), 95-102. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062017000200008

Rodríguez Bolufé, O. (2016). *Estudios de arte latinoamericano y caribeño. Volumen I*. Universidad Iberoamericana.

Rolnik, S. (n.d.). Antropofagia Zombie. *Medicina y Arte*. http://www.medicinayarte.com/img/antropofagia_zombie_rolnik.pdf

Rolnik, S. (2021). El híbrido de Lygia Clark. *Hipermédula*. https://hipermedula.org/2022/03/el-hibrido-de-lygia-clark/

Schmitz, S., & Ahmed, S. (2014). Affect/Emotion: Orientation Matters. A Conversation between Sigrid Schmitz and Sara Ahmed. *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, 97-108. https://www.researchgate.net/publication/316457951_AffectEmotion_Orientation_Matters_A_Conversation_between_Sigrid_Schmitz_and_Sara_Ahmed

Torralba, R. (2014). A Fantasmática do Corpo de Lygia Clark: Interfaces entre arte e clínica. *Cadernos de Subjetividade*, 187-198. https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/article/view/38545

Visualidades y relatos sobre las alteridades en dos escolas de samba brasileñas

abugnone@fahce.unlp.edu.ar
alomeu@fahce.unlp.edu.ar

Ana Bugnone
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata - CONICET (Argentina)

Antonio Vinicius Lomeu Teixeira Barroso
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Resumen

El artículo analiza la visualidad y las letras del *samba-enredo* de dos *escolas de samba* brasileñas: Estação Primeira de Mangueira y Acadêmicos do Grande Rio. Estas *escolas*, ganadoras de los certámenes de 2019 y 2022, trabajan con la alteridad para elaborar aspectos de la memoria y de la historia que se presentan como alternativas a los relatos oficiales, en un contexto marcado por el avance de la discriminación y el racismo. Utilizamos una metodología cualitativa, basada en el análisis de las imágenes digitales de los desfiles, las letras, los videos y los libros *Abre-alas.*

Palabras clave: *Festividad, Discriminación étnica, Brasil, Historia, Memoria colectiva*

Visualities and Stories about Otherness in Two Brazilian Escolas de Samba

Abstract

This paper analyzes the visuality and the *samba-enredo* lyrics of two Brazilian *escolas de samba*: Estação Primeira de Mangueira and Acadêmicos do Grande Rio. These two *escolas* which were victorious in the 2019 and 2022 contests respectively, work with otherness to develop certain aspects of memory and history as an alternative to the official story, in a context characterized by the growth of discrimination and racism. A qualitative methodology was employed, based on the analysis of digital images from the parades, lyrics, and videos, as well as the *Abre-alas* books.

Keywords: *Feasts, Ethnic Discrimination, Brazil, History, Collective Memory*

Introducción

El carnaval de Río de Janeiro, en los últimos años, ha adquirido un carácter contestatario respecto del discurso hegemónico y esto se reflejó en las posturas de las *escolas de samba* de la ciudad, cuyos desfiles estuvieron marcados por una narrativa que buscaba visibilizar la historia y la cultura de los sectores marginados. Tanto la presidencia de Jair Bolsonaro (2019-2022) como la elección del obispo de la Iglesia Universal Marcelo Crivella para la intendencia de Rio de Janeiro (2017-2020) motivaron una resistencia más abierta por parte de los involucrados en la fiesta, ya que ambos gobernantes atacaron explícitamente al carnaval. Bolsonaro compartió videos obscenos, con contenido sexual explícito, en las redes sociales, para desprestigiar la imagen del carnaval y afirmó estar en contra de realizar la fiesta durante la pandemia, mientras se posicionaba en contra de todas las demás medidas restrictivas de circulación. Crivella, además de haber recortado fondos para las *agremiações carnavalescas*[1] y no haber participado del pasaje de la llave de la ciudad al Rei Momo, fue el único intendente carioca que no apareció en la Passarela Profesor Darcy Ribeiro (comúnmente llamada sambódromo o, por su ubicación, Marquês de Sapucaí), desde su creación en la década de 1980.

En ese sentido y a partir de ese contexto, dos *escolas de samba*, Estação Primeira de Mangueira y Acadêmicos do Grande Rio, se destacaron por haber sido campeonas del grupo especial con *enredos*[2] cargados de crítica histórica y social. La primera ganó el campeonato de Rio en 2019 con el *enredo* "História para Ninar Gente Grande". Propuso una nueva mirada sobre la historia de Brasil, cuestionando a lxs héroes y heroínas producidxs por la versión oficial y exaltando a quienes están ausentes en las páginas de los libros clásicos, a saber, indixs, negrxs, mulatxs y pobres. La segunda *escola* obtuvo la victoria en 2022 con el tema de la intolerancia y el racismo religioso expresado en los crecientes ataques a las religiosidades afroamerindias. Enaltecer el símbolo central del proceso de demonización de lo sagrado afrobrasileño, Exu, a través del *samba-enredo* "Fala, Majeté! Siete Chave de Exu".

En este artículo nos proponemos analizar la visualidad y la letra del *samba-enredo* de las dos *agremiações*, pues creemos que muestran, desde una contravisualidad (Mirzoeff, 2016) y un contrarrelato (López, 2017), sujetos, comunidades y prácticas *otras*, históricamente negados e invisibilizados. Asimismo,

---

[1] "*Agremiação carnavalesca* es un término usado para definir diversos tipos de manifestaciones carnavalescas populares. Designa un conjunto de personas que desfilan en el Carnaval, de forma organizada, muchas veces vistiendo el mismo disfraz, o vestida como le guste" (Prefeitura do Recife, http://dados.recife.pe.gov.br/es/dataset/agremiacoes-carnavalescas. La traducción es nuestra).

[2] El término *enredo* se refiere a la historia que cuenta cada *escola de samba* en la presentación y es lo que rige todo el espectáculo, a saber, los trajes, los carros, la música. El *samba-enredo* es el tema musical de la *escola*.

como veremos, entendemos que se juegan aspectos de la memoria y de la historia que funcionan como alternativas a los relatos oficiales, occidentales y lineales. Trabajamos desde una perspectiva transdiciplinaria que incluye de los estudios visuales, la historia y análisis del discurso en relación con sus contextos socioculturales.

En el análisis de ambas *escolas* indagaremos cómo trabajan con las alteridades. Entendemos por alteridad la existencia de un "otro (el extranjero, el loco, el marginal, el homosexual, la mujer, etc.) (…). El otro se revela entonces como fuente de amenaza, pues remite a lo desconocido y peligroso. *Lo es* en la medida en que pone en duda todos los sentidos de verdad (la verdad del centro). Entonces debe ser elidido, subsumido, anulado" (Ruiz, 2009: 99). En general, la cultura de ese *otro*, su lengua, sus tradiciones, sus creencias son destruidas o despreciadas. Sin embargo, las figuras de las alteridades, tanto sujetos como divinidades, serán los personajes centrales de las narrativas producidas por estas *escolas*. El *otro*, generalmente considerado un salvaje, un bárbaro o un inválido cultural desde la cultura dominante (Ruiz, 2009), lejos de ser anulado, es exaltado, recordado y visibilizado en las presentaciones que analizaremos. También veremos que se presentan alteridades en torno a la forma de pensar el tiempo y el espacio, de producir memorias e historias con respecto a las formas occidentales y hegemónicas de concebir el mundo.

Con respecto al concepto de contravisualidad, partimos de la teoría de Nicholas Mirzoeff (2016) para entender una forma de oposición a la visualidad dominante, es decir a la que construye la autoridad, de características patriarcal y blanca. La contravisualidad se enfrenta a ella y reclama el derecho a mirar. Podemos agregar que, además, implica un derecho a interpretar y a producir nuevas imágenes contrarias al orden hegemónico. Relacionado con lo anterior, tomamos el concepto de contrarrelato de Miguel López (2017), quien lo define como "la producción de contranarrativas y versiones torcidas de la historia como estrategia para confrontar el borramiento de peleas, cuerpos y subjetividades" (12). Se trata, en definitiva, de formas de narrar la historia "a contrapelo" (Benjamin, 1989: 182), no del lado de los vencedores que imponen una visión dominante de la historia y de sus productos culturales. De esta manera, ambos conceptos nos permiten comprender las acciones desplegadas por las dos *escolas de samba*.

En consonancia con lo anterior, con historia oficial nos referimos a "la que narra los hechos del pasado desde la óptica de los triunfadores. Tiene el propósito de alejar a los dominados de sus raíces y de la posibilidad concreta de desarrollar entramados o redes que no sólo les aporten las razones para entender su presente sino los medios para alcanzar su destino" (Parra, 2019: 2).

En el desarrollo del texto, partimos de una breve contextualización y conceptualización acerca de los significados de la fiesta y el carnaval. Seguidamente, realizaremos una descripción detallada de las *escolas*. En cada caso, presentaremos

la propuesta del *enredo* y analizaremos cada sector, seleccionado algunos elementos representativos. En cuanto a este apartado descriptivo, entendemos que es necesario reponer aspectos del argumento general o *enredo* de cada *escola*, así como cierta puntualización de su organización y de las decisiones que se llevaron a cabo en relación con el vestuario y alegorías. Luego, expondremos una interpretación en base a información contextual, histórica y conceptual.

La investigación es cualitativa y se trata de un estudio de casos. Los métodos utilizados son la observación de videos e imágenes, así como el análisis de documentos. Para examinar la actuación de ambas *escolas*, nos guiamos por los siguientes tópicos: la temática de cada una de ellas, los trajes y motivos utilizados, las carrozas, algunos fragmentos de las letras de los *sambas-enredos*, es decir los temas musicales que orientan el sentido de cada presentación. Para el trabajo empírico, utilizamos como fuentes las imágenes digitales de los desfiles, las letras, los videos disponibles en Internet de ambas *escolas* y los libros *Abre-alas*, vale decir, los documentos oficiales que ofrecen la explicación de cada *escola* y que se presentan para ser evaluados por el jurado. Estos libros nos ofrecieron información fundamental para comprender e interpretar los sentidos que los *carnavalescos* dieron a cada aspecto de la *escola*.

El carnaval como "fiesta seria"

Las fiestas populares representan la posibilidad de entrar por un tiempo "no reino utópico da universalidade, liberdade e abundância", pues en ellas "ocorrem o triunfo de uma liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, abolindo-se provisoriamente todas as relações hierárquicas, regras e tabus" (Soihet, 1998: 1). Así, durante la fiesta, "estabelecem-se entre os indivíduos, relações novas verdadeiramente humanas, desaparecendo provisoriamente a alienação" (Soihet, 1998: 1-2).
Según García Canclini (1989),

> Veremos en ella [la fiesta] una ocasión en que la sociedad penetra en lo más profundo de sí, aquello que se le escapa habitualmente, para comprenderse y restaurarse. (...) A tal punto la fiesta continúa la existencia cotidiana que reproduce en su desarrollo las contradicciones de la sociedad (79).

Por otra parte, para Mikhail Bakhtin (1987), el principio de la fiesta del carnaval popular es indestructible, fertilizando los diversos dominios de la vida y la cultura. A pesar de ello, durante un tiempo, el carnaval no era un tema frecuentado por lxs historiadorxs, dado que era considerado un asunto menor, periférico y desmovilizador (Soihet, 1998: 7). Sin embargo, dicha forma de expresión es

compleja, permitiendo percibir actitudes, valores y comportamientos de distintos grupos sociales. En el mismo sentido, Roberto Da Matta (1982), atribuye este desprecio por el carnaval, en parte, al elitismo de lxs propixs intelectuales brasileñxs, preocupadxs por temas nobles de la "vida nacional". En este sentido, Da Matta (1997) busca problematizar el prejuicio académico en relación con la fiesta, analizando su complejidad y la extrema creatividad social que allí se produce. Además, el antropólogo destaca "a capacidade de organização e seriedade dos populares com relação às entidades carnavalescas" (Da Matta, 1997: 95), combatiendo la premisa generalizada de que nada de lo que sucede en el carnaval es serio.

Para Luiz Antonio Simas el carnaval es una fiesta seria, dado que, en primer lugar, esta cualidad se observa en la organización del evento y en aquellxs trabajadorxs que viven del carnaval. La fiesta está constantemente asociada a un "Brasil vagabundo", sin embargo, el evento genera el ingreso de diferentes actividades y trabajos (Simas, 2019). En segundo lugar, según el autor a pesar de los esfuerzos crecientes del mercado por convertir la celebración en una mera "cultura del evento" carente de autenticidad y espontaneidad, en realidad, es primordialmente un "evento cultural" arraigado en la tradición, la historia, las experiencias y la convivencia social. Por lo tanto, una *escola de samba* no puede ser pensada solo desde el desfile, debe ser entendida como una manifestación orgánica de la cultura brasileña (Simas, 2022). Además, coincidiendo con Da Matta, el historiador carioca afirma que no es uma fiesta de alienación, "pelo contrário, o carnaval se inscreve na história da cidade como um aguçador de tensões" (Simas, 2019: 76).

Teniendo en cuenta el carácter popular del carnaval en Brasil, coincidimos con García Canclini (2004) en que la clave conceptual para entender lo popular es la hegemonía, donde si bien una de las partes tiene la "tiene un papel decisivo en la organización material e ideológica de la vida popular" (160), la otra, no recibe una mera imposición. De esta manera,

> el repertorio de bienes y mensajes ofrecidos por la cultura hegemónica condiciona las opciones de las clases populares, pero éstas seleccionan y combinan los materiales recibidos –en la percepción, en la memoria y en el uso– y construyen con ellos, como el *bricoleur*, otros sistemas que nunca son el eco" (García Canclini, 2004: 160).

En relación con esto, es importante destacar que en el carnaval de Rio de Janeiro, a pesar de su incorporación al mercado del espectáculo, hay todavía una destacada participación y organización popular. La planificación y desarrollo de cada presentación anual se realiza en los barrios de los que proviene cada *escola* y muchxs de lxs participantes pertenecen a esos territorios.

Las *escolas de samba*, a su vez, pueden ser vistas como instituciones de resistencia (no convencionales), dado que, a lo largo de su existencia hasta el día de hoy, han tenido que negociar con el Estado, las normas contravencionales, el turismo, los medios y el mercado. Los carnavales fueron prohibidos y perseguidos durante muchos años. Según Simas (2019), es en momentos de crisis que esta fiesta popular se vuelve más potente, un instrumento de subversión, por medio de la sátira de la burla y un ejercicio de ciudadanía a través de la cultura del intersticio.

***História para Ninar Gente Grande*, la historia no contada**

La *escola de samba* Estação Primeira de Mangueira fue la ganadora del premio en el carnaval de Rio de Janeiro de 2019. La *escola* trató sobre momentos de la historia brasileña, haciendo hincapié en la situación de explotación, esclavización e invisibilización de ciertas personas y grupos, incluyendo un homenaje a Marielle Franco, dirigente política, negra, lesbiana y habitante de la favela, asesinada poco tiempo antes del inicio de este carnaval (14 de marzo de 2018), como representante de las mujeres negras.

La *escola* se propuso contar "a história que a história não conta", tal como dice la letra del *samba-enredo*, centrándose en las alteridades. Los tópicos que abarca la *escola* van desde el genocidio indígena y la esclavización de personas africanas, hasta la desaparición de personas durante la dictadura militar iniciada en 1964, entre otros acontecimientos. Además, toda la presentación pone énfasis en las figuras de las mujeres, tanto del pasado brasileño, como Luisa Mahins, cuanto de la actualidad, como Marielle Franco. Cabe destacar que, en esta misma tónica, hubo carros enteramente empujados por mujeres, cuando en general esta acción es realizada por varones. Asimismo, la *escola* se ocupó de desmitificar algunos héroes de la historia oficial, tales como la Princesa Isabel, que fue representada con sus manos llenas de sangre, y los *bandeirantes*, es decir aquellos que se dedicaban a conquistar territorios, esclavizar y matar indígenas. En el desfile llevaron una bandera nacional donde, en lugar de "Ordem e progresso", se leía "Índios, negros e pobres".

El *samba-enredo* se tituló "História pra ninar gente grande", que puede traducirse como "Historia para arrullar gente grande", jugando con el doble sentido de "gente grande" en calidad de adultxs y también como héroes o heroínas. Fue realizada por el *carnavalesco* (director creativo) Leandro Vieira. Según el libro *Abre-Alas*, se trata de "Uma narrativa baseada nas páginas ausentes. Se a história oficial é uma sucessão de versões dos fatos, o enredo que proponho é uma outra versão" (Abre-Alas, 2019: en línea). De este modo, en cada uno de los cinco sectores en los que se dividió la *escola*, se abordaron temas relativos a la historia de Brasil desde una mirada que contradice el relato oficial y hegemónico.



Imagen 1. Fotografía: Gabriel Nascimento.
Fuente: Riotur

El primer sector, “Mais invasão do que descobrimento” –haciendo una cita de la letra del *samba-enredo*– cuestiona, desde el nombre, la idea de “descubrimiento”, tal que circuló en países latinoamericanos y europeos para referirse a la conquista de América, así como realiza un reconocimiento a las culturas indígenas que habitaban el territorio a la llegada de lxs portuguesxs.

La “Comissão de frente” (imagen 1), es decir la que presenta el tema general que se va a tratar en la *escola*, está formada por la representación de personas negras e indígenas quienes son, por ende, el primer contacto con el público. Detrás avanza un carro con estética palaciega, dentro del cual se encuentran personajes icónicos de la historia brasileña a quienes van a cuestionar, como la Princesa Isabel y el Marechal Deodoro Da Fonseca. En la danza, el movimiento de los cuerpos de lxs integrantes de la comisión muestra ademanes de luchas y de liberación de cadenas, contrariamente a la representación subalternizada e incluso invisibilizada de estas comunidades en la historia oficial del país.

En un momento de la coreografía de esta comisión, los personajes que se encuentran en el carro salen, y lxs bailarines que representan a personas negras e indígenas ingresan rápidamente al mismo, en una acción simbólica que simula apoderarse del palacio. En ese instante, un afrodescendiente y un indígena elevan a una niña que representa la infancia de Marielle Franco y despliega un cartel que dice

"Presente". Enseguida, se oye la ovación del público. La combinación de elementos que ocurren en esta secuencia de bailes y acciones, a saber, la toma del palacio, dejando fuera a los representantes de las elites, por parte de los sectores subalternos, quienes luego elevan (física y simbólicamente) la memoria de Marielle Franco, en tanto lideresa negra asesinada presuntamente por sectores de la derecha, da como resultado una inversión de la historia, la creación de una historia imposible, inverosímil pero deseada.

"Heróis de lutas inglórias" es el título del segundo sector y se concentra en la reivindicación de las luchas indígenas y sus formas de resistencia, incluyendo la formación de confederaciones y diversos grupos que actuaron en la historia del país. Se buscaba mostrar a lxs indígenas lejos de la representación escolar como haraganes y pacíficos, sino como activos defensores de sus culturas y territorios.

Un carro alegórico merece que nos detengamos en su significado. A partir de una cita del *samba-enredo*, se llama "O sangue retinto por trás do herói emoldurado" y se refiere a los *bandeirantes*. En el centro, y a gran altura, se reproduce el "Monumento às Bandeiras"[3], en color dorado, simbolizando la grandeza con que los *bandeirantes* fueron investidos. Sin embargo, de sus cabezas chorrea sangre y, emulando grafitis, las figuras tienen escrito "assassinos" y "ladrões", de modo semejante a la intervención que efectivamente ocurrió sobre el monumento en São Paulo. Asimismo, la parte inferior de la estructura está teñida de rojo, en la que se ubican indígenas y animales. Esta imagen de caos y muerte, a contrapelo de la historia que produjo el Estado, y en el marco de una contravisualidad, da un nuevo sentido al término "desbravadores" y los ubica en el lugar opuesto, el de los victimarios.

En el mismo carro, figuras de indígenas y mujeres de gran tamaño tienen sus bocas tapadas con cintas. Estos personajes se encuentran al lado de carteles con calaveras, cadenas y cruces que hacen referencia explícita a las consecuencias de la acción de las "bandeiras": aparecen los nombres "tupinambás", "tamoios", "mulheres" "Funai" (Fundação Nacional do Índio), "demarcação", entre otros (imagen 2). Finalmente, el carro es empujado por veinte mujeres. Como hemos señalado al inicio, el carnaval puede presentar aspectos de la vida social, comportamientos y valores (Soihet, 1998), en este caso, el reconocimiento de las mujeres como sujetos sociales y, en otros sectores que veremos más adelante, como sujetos políticos centrales de la historia de Brasil.

El tercer sector se llama "Nem do céu, nem das mãos de Isabel". En este caso, se problematiza que el fin de la esclavitud (13 de mayo de 1888) haya sido un logro

[3] El "Monumento às Bandeiras" es un grupo escultórico realizado por Vítor Brecheret, diseñado en 1920 e inaugurado en 1953. Se encuentra ubicado en la ciudad de São Paulo. Representa la conquista del territorio brasileño por parte de portugueses, indígenas, negros y mamelucos.



Imagen 2. Fotografía: Bárbara Magalhães. Fuente: Bem Paraná

de la Princesa Isabel, sino que fue el resultado de las luchas de la población negra esclavizada. La letra del *samba-enredo* dice:

> Brasil, o teu nome é DandaraE a tua cara é de caririNão veio do céuNem das mãos de IsabelA liberdade é um dragão no mar de Aracati

Así, la referencia a la guerrera negra Dandara, que luchó en el período colonial, a los indígenas cariri que resistieron al sometimiento, y a Francisco José Do Nascimento, libertador de esclavos, se contrapone a la figura de Isabel, registrada en la historia como quien puso fin a la esclavitud. Es esta una de las formas en que la *escola* propone el contrarrelato, una narrativa diferente a la historia oficial.

Uno de los carros alegóricos de este sector recrea el "Quilombo dos Palmares", escenario que no solo representa a ese territorio, sino que simboliza más de cien años de resistencia negra e indígena en un espacio que, bajo el mando de mujeres, acogió a personas esclavizadas que huían de las haciendas. Es tal la importancia histórica de este territorio como símbolo de luchas, muchas veces olvidado, que también fue representado en la *escola* de Grande Rio, como

observaremos más adelante. En la parte superior, en tres tronos, se encuentran participantes de Mangueira representando a Aqualtune, Zumbi y Dandara, líderes emblemáticxs del *quilombo*.

Se destaca la presencia de mujeres también en este sector, en general omitidas en las luchas contra la esclavitud, entre las que se incluye, además de las ya nombradas, a Luisa Mahin, representante de lxs malês, mencionada en el *samba-enredo* entre otras mujeres. A ello se suma que, al igual que en el carro anterior, este está empujado por mujeres. Podemos decir que el reconocimiento de la importancia de este emblemático *quilombo* implica, entonces, una reivindicación de luchas y resistencias en general marginalizadas en las narrativas oficiales, así como la búsqueda de recuperar memorias colectivas.

"A história que a história não conta", cuarto sector de la *escola*, caricaturiza los héroes oficiales de Brasil. En esta parte, se discute la figura de Pedro Álvarez Cabral como "descubridor", del emperador Pedro I, del Marechal Deodoro da Fonseca, por haber sido monárquico y evitado la participación popular, y de Tiradantes, como mito más que como realidad, entre otros.

Merece una descripción particular el carro alegórico conformado por una estructura conformada por grandes libros (imagen 3). El que se visualiza primero tiene escrito la frase "Ditadura assassina" (refiriéndose a la que tuvo lugar entre 1964 y 1985) en letras que simulan las pintadas urbanas, y quien se encuentra danzando a su lado es la militante por los derechos humanos, Hildegard Angel, vestida con una amplia túnica negra. La *escola*, al posicionar la frase "Ditadura assassina" y la figura de Angel al frente del carro que propone una reescritura de la historia, ubica en primer plano la historia reciente y busca interpelar al negacionismo respecto de la dictadura, teniendo en cuenta que el propio presidente del país en aquel momento, Jair Bolsonaro, se encontraba entre quienes pretendían desconocer el terrorismo de Estado ocurrido en Brasil. Entendemos que, de esta forma, los libros no solo proponen un contrarrelato, incluso en términos literales en la escritura de los volúmenes que forman el carro, sino también, como en otros sectores, a

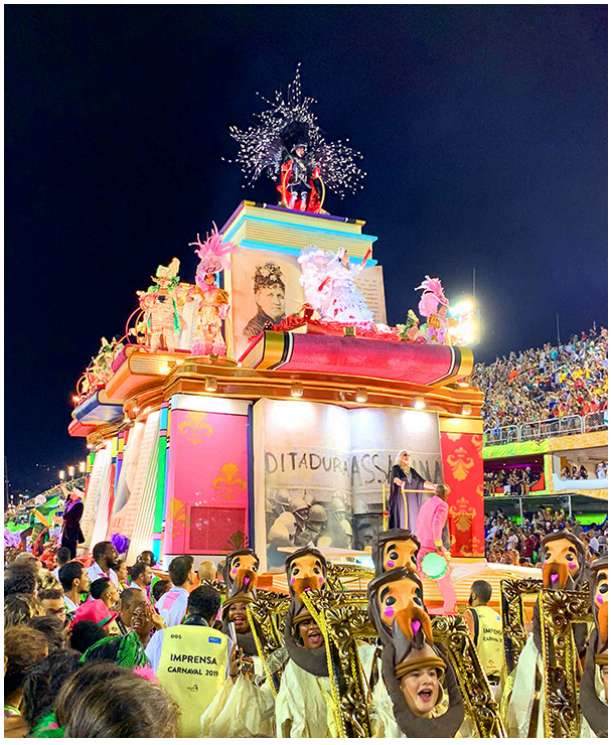


Imagen 3. Fotografía: Bárbara Magalhães. Fuente: Bem Paraná

través de la producción de memorias políticas. A lo largo del carro, se observan libros abiertos con páginas dedicadas a personas reconocidas de la historia brasileña, sobre quienes la *escola* presenta una visión crítica y busca desmitificar su heroísmo.

Finalmente, el último sector, "Dos Brasis que se faz um país", enfatiza los valores sociales y políticos del pueblo. Aparecen figuras de origen humilde y mestizo, como el artista Antônio Francisco Lisboa "Aleijadinho", personajes de la cultura popular, como Saci-Pererê y una reivindicación del pueblo nordestino. Seguidamente, desfiló Mônica Benício, viuda de Marielle Franco. En esta parte de la *escola* se realizó un reconocimiento de lxs habitantes de las favelas, descendientes de indígenas y de negrxs, que en el libro *Abre-Alas* se nombran como "heróis de lutas silenciosas" (Abre-Alas, 2019).

***Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu*, un desafío al orden occidental**

Acadêmicos do Grande Rio fue una de las *escolas* favoritas del desfile de 2022, ya que había sido subcampeona el año anterior, también con un *samba-enredo* de temática afro, la historia de Joãozinho da Goméia, considerado el más famoso *babalaô* y *pai de santo* brasileño. La función de 2022 exaltó a Exu y realizó, a través de su narrativa, un desprendimiento de la imagen del Diablo creada por el "teatro colonial" y se propuso contrarrestar la satanización del candomblé y su estrategia de aniquilación. De esta manera, Grande Rio buscaba revelar toda la complejidad de la divinidad, cuyas raíces africanas conducen a las diversas variaciones de Orixás. Según sus creadores, los *carnavalescos* Leonardo Bora e Gabriel Haddad, "desafia qualquer interpretação porque expressa as contradições humanas: mistura em uma mesma cabaça, o remédio e o veneno" (Abre-Alas, 2022). Las creencias, filosofías y cosmovisiones que presenta esta *escola* hacen parte de una reivindicación de las alteridades, tanto en lo que se refiere a sujetos (como mujeres pobres y con problemas mentales, malandros y víctimas de la diáspora), cuanto a divinidades, específicamente las de raíz africana, que representan visiones del mundo *otras*.

Esta presentación estuvo compuesta por siete sectores. El primero, titulado "Criação e Encruzilhada" representa la presencia de Exu en los mitos de la creación, la energía contenida en el elemento exusiaco y la procesión de las divinidades hacia Brasil. En este sentido, destaca la travesía atlántica realizada por la entidad en el contexto de la diáspora africana.

La comisión de frente "Câmbio, Exu" presenta una interpretación poética de lo que se imagina como "Exu em sua essência", o sea, símbolo de dinamismo y movimiento, siendo un mediador entre los mundos terrestre (Àyê) y espiritual (Órun). La *escola* hace referencia a una recicladora de residuos urbanos, Estamira, que vivía en el basural Jardim Gramacho, ubicado en la ciudad sede de Grande Rio (Duque de Caxias). Esta mujer sostenía que se comunicaba con Exu a través de un teléfono y

emitía expresiones misteriosas como la que da título al *enredo*: “Fala, Majeté”. Los diseños coreográficos, el vestuario y el elemento alegórico que aparecen en la comisión de frente, por tanto, representan, según la *escola*, “o universo imaginário de Estamira, onde Exu, com o seu poder transformador, recria um mundo que estava devastado” (Abre-Alas, 2022: 279). Es importante señalar que la presencia de Estamira a lo largo de la *escola* significa no solo la recuperación de la memoria de esta mujer emblemática, sino que simboliza el reconocimiento de las personas de bajos recursos que trabajan en la basura, así como de quienes tienen padecimientos mentales. En este sentido, observamos en ambas *escolas* la presencia de alteridades y de una agudización de tensiones, más que una fiesta de alienación, tal como señala Simas respecto del carnaval (Simas, 2019).

El *tripé* (carro que acompañaba a la comisión) estaba adornado con calabazas en las que entraban los bailarines y simulaban un trance propio de las incorporaciones en los *terreiros*. Estas calabazas representaban la mezcla de los dos elementos separados por las religiones occidentales, a saber, el bien y el mal, que Exu une intencionalmente, según el mito de creación del Universo. Este simbolismo desafía las representaciones estigmatizantes y ofrece una narrativa alternativa sobre Exu como un agente de equilibrio. El *tripé*, a su vez, fungía como un basural (imagen 4). Así, la obra escenográfica impresionaba por el uso de materiales no



Imagen 4. Fotografía: A. Pinto.
Fuente: Portal Carnaval

convencionales. La elección de utilizar estos materiales, provenientes de un basural, cuestiona las normas establecidas al desafiar los estándares tradicionales de belleza y valoración en el contexto del desfile de la *escola de samba*. En lugar de utilizar materiales costosos y lujosos, se opta por elementos considerados desechos por la sociedad.

El carro Abre-Alas "A grande encruzilhada: barca dos Exus e assentamento" atraviesa un mar de fuego, como gran encrucijada y, al mismo tiempo, como espacio donde asentarse. Según se describe en el libro *Abre-alas* (2022), el carro se inspiró en el concepto de cruce de caminos, muy presente en las religiones afro. Además, representa la celebración de las energías y los poderes de Exu a partir de los entrecruzamientos culturales de lo afrobrasileño. Las bocas delanteras, en una mezcla de dragones de mar y cocodrilos de Olossá (deidad que gobierna las lagunas africanas que desembocan en el Atlántico) y de Exu Ajelé, devoran las visiones coloniales y tragan la negatividad, abriendo un camino tripartito hacia nuevos saberes (imagen 5).

El siguiente sector, denominado "Raiz e Liberdade", simboliza la llegada de Exu a suelo brasileño y su resignificación al entrar en contacto con las cosmogonías indígenas. Este proceso da como resultado el Exu caboclo, un guerrero que se convierte en un verdadero vocero de la lucha quilombola de Brasil. De esa manera,



Imagen 5. Fotografía: A. Pinto.
Fuente: Portal Carnaval

vemos también en esta *escola* la búsqueda de producir un contrarrelato que resignifique el lugar de pueblos indígenas y de raíces africanas, en general poco o nada rescatados en la historia oficial, de manera semejante al *enredo* de Mangueira.

Las bahianas giran en un baile para saludar a Exu y visten una falda con colores que representan el fuego, simboliza los incendios provocados por las personas esclavizadas en los campos de caña de azúcar. Prender fuego a la plantación de caña de azúcar, en este sentido, era un acto contra la sumisión y ocurría durante la huida a los quilombos, como ya mencionamos, espacios de resistencia que encontraron en Palmares el mayor símbolo.

En el segundo sector, otro elemento que se destaca es el *tripé* "Exu Palmares". En esta alegoría, el símbolo exusiaco del chivo se une a estilizadas visiones de jaguares y grandes "cabezas-asentamientos" que brotan de un suelo de esteras, raíces y estampas gráficas. Cabe recordar que en la *escola* Mangueira el Quilombo dos Palmares también fue representado, así como los personajes principales que toman parte en ambos desfiles. Condensando la idea de que la figura mítica de Zumbi dos Palmares puede ser asociada a los poderes de Exu, el carro muestra un altar en honor a los líderes de Palmares y la fuerza telúrica de esta deidad. En este sentido, esta *escola* también trabaja con el rescate de sujetos y procesos que la historia oficial omitió, al tiempo que apunta a la recuperación de memorias que las comunidades afrodescendientes se ocuparon de transmitir.

Pasando al tercer sector, el ala "Feira de Olojá" simboliza a Exu en su faceta de Olojá, el "Señor del Mercado", deidad que rige los intercambios simbólicos y financieros, los movimientos de los transeúntes y la circulación de bienes (imagen 6). Para Simas (2019), los *terreiros* y los mercados se entremezclan, especialmente si consideramos que algunos mercados públicos tienen asentamientos de Exu. La diversidad de colores, olores, sonidos y texturas de una feria se representan en el ala. El mercado simboliza no solo el movimiento de mercancías sino de personas de distintos lugares del mundo. En estos gestos de reconocimiento de los saberes ancestrales, tanto religiosos como sociales en general, la *escola* propone el rescate de memorias colectivas, a la vez que busca legitimar en un espectáculo de envergadura, como es el carnaval de Rio, las cosmovisiones de las alteridades. Esta operación se realiza en la elaboración compartida con movimientos sociales, como los quilombolas y los de reivindicación étnica, de contrarrelatos y contravisualidades que intentan afectar de distintas maneras las narrativas y visualidades hegemónicas, fundamentalmente estatales.

El carro fusiona elementos de una Casa de Santo con la profusión de formas y colores de un mercado popular. Es importante señalar que, además de los mercados y su simbolismo, la representación de una Casa de Santo en el carnaval apela a la presencia territorial de los rituales y los sujetos fundamentales para el ejercicio de las religiones de matriz africana, un reconocimiento de la relevancia



Imagen 6. Fotografía: Marvin Brandão
Fuente: Wikipedia

popular de estos espacios que durante mucho tiempo fueron invisibilizados y despreciados, por lo que apela, de esta manera, a la producción de un contrarrelato. Nuevamente, observamos que las tensiones y los conflictos sociales y culturales son parte de la *escola*, tal como señala García Canclini (1989) para comprender las fiestas populares.

El quinto sector, “Festas, Folias, Carnavais”, hace referencia a la conexión que tiene la energía exusiaca con las fiestas callejeras y la celebración del carnaval. En su alegoría "Dobra o Surdo de Terceira”, Folia Exusíaco, transmite el mensaje de que Exu, el "Señor de la Felicidad" (Odará), se manifiesta en las más diversas expresiones del carnaval brasileño como *frevos* (bailes nordestinos), *afoxés* (forma carnavalesca del candomblé), *maracatus* (ritmo de Pernambuco), *blocos* (asociaciones de carnaval), grupos de *bate-bolas* (personajes payasescos) y *escolas de samba.* Observamos en esta parte la presencia de personajes propios del carnaval de la calle, es decir los que participan en desfiles fuera del espectáculo oficial, lo cual actúa como una reivindicación de lo barrial y común, acentuando la presencia de sujetos *otros*.

En el sector “De tinta e de sangue”, destaca el *tripé* “A Boca que Tudo Comes”. Esta alegoría simboliza la idea de que Exu tiene hambre de vida: lo devora todo, para luego regurgitar y devolver la materia al mundo, transformada. En este sentido, la acción de Exu sería una re-antropofagia de saberes, miradas, filosofías, cosmogonías, propuestas artísticas subversivas, llenas de un poder poético. El carro

expresa las ideas de experimentación y contemporaneidad, con hierro expuesto, alambres y materiales plásticos: boca, antenas, estómago.

Finalmente, en el sector "Recriação e vozes do lixo" desfilan personajes que, en su contacto con Exu, fueron considerados locos, y que buscaban en la basura, utilizaban materiales para la construcción de obras de arte, disfraces y narraciones escritas o habladas. Cerrando el séptimo sector y el desfile, la alegoría "Fala Majetê!", una escultura giratoria hace referencia al discurso de Estamira, que decía ser hechicera en un sentido positivo. Esta última alegoría hace una lectura abstracta del poder transformador de Exu a partir de las provocaciones observadas en los discursos de la mujer.

Discusión: *escolas*, alteridades, memorias e historias

História para ninar gente grande se propuso, como hemos visto en la visualidad de los trajes, carros, bailes y la letra del *samba-enredo*, desafiar el relato nacional oficial y hegemónico. Estos elementos hacen visibles las alteridades de la cultura y disputan la condición de verdad de la historia pública brasileña. Sin desconocer que este cuestionamiento a la historia oficial no se origina en esta *escola* y está en diálogo con otros procesos sociales críticos de la hegemonía social y cultural del país, planteamos que se trata del desarrollo de una *historia visual y un relato otro.* Esto se debe a que, como surge de las descripciones, muestra, desde una contravisualidad y un contrarrelato, sujetos, comunidades y prácticas *otros*, históricamente negados e invisibilizados por la historia oficial del país. No obstante, en este desfile se establece una relación entre las imágenes y los discursos con la espectacularidad, la masividad y el negocio que sostienen el carnaval. Cabe recordar que el espectáculo, "más allá de ser un conjunto de imágenes, es una relación social entre personas, mediatizada por imágenes" (Debord, 1999: 4).

Subrayamos que la intencionalidad de la *escola* Mangueira era relatar una nueva historia, alternativa a la oficial donde las alteridades fuesen protagonistas. Podemos advertir que, a pesar de la linealidad histórica que recorre el desfile, en la *escola* se produce una heterogeneidad de tiempos (Didi-Huberman, 2006) y espacios, así como, de cierta forma, descolocan, desplazan sentidos históricos hacia una posición crítica y, al mismo tiempo, espectacular. Esto se debe a que estas imágenes refieren al pasado, pero fueron creadas y mostradas en un sambódromo, es decir en un tiempo actual y en un espacio infrecuente para plantear una historia alternativa.

Ahora bien, parece importante también vincular a esta presentación de Mangueira con la producción de la memoria, específicamente aquella que se produce sobre alteridades, sectores acallados, negados o invisibilizados. Jelin (2001) sostiene que la memoria colectiva se da en marcos socioculturales, los cuales también

incluyen una visión del mundo y valores compartidos. De esta manera, consideramos que es también en esos marcos donde se realiza la visualidad, vale decir que se produce fuera de toda idea de autonomía del arte, del mismo modo que tampoco la memoria colectiva es un "hecho" externo y aislado de los propios individuos que la portan. Por lo tanto, esta visualidad comparte con la memoria colectiva las narrativas que le dan lugar. En este sentido, es interesante destacar la producción de un espectáculo popular –que también implica un gran negocio para empresarios y medios de comunicación– vinculado a la búsqueda de contar una historia y producir una memoria *otra*. Dicho de otro modo, en el marco de la cultura brasileña, la práctica carnavalesca, incluso a pesar de la mercantilización del espectáculo, implica una participación popular que en la que lxs habitantes de los diversos barrios de Brasil (en el caso de Mangueira, este proceso se realiza en la favela del mismo nombre) preparan durante meses los temas, trajes, carros, bailes y músicas, y donde se entremezclan los intereses populares con los comerciales. Por ello, no podemos pensar la visualidad de esta *escola* por fuera de dichos marcos que combinan popularidad con mercantilización, al mismo tiempo que trabajan con la producción de la memoria.

Al mismo tiempo, en la construcción de la memoria hay un pasado que cobra sentido en el presente (Jelin, 2001). Podemos ver este mismo efecto con las prácticas artísticas y visuales ligadas a la memoria, con la especificidad de que, en este caso, el "hacer ver" es central y se enmarca en un cierto régimen de visibilidad del presente, es decir, aquel que delimita qué se puede mostrar y qué es invisible (Rancière, 2010). Así, la politicidad de la visualidad producida por Mangueira no solo se contrapone al relato oficial y escolar de la historia, tanto como recrea momentos de la historia desde la centralidad de las alteridades (indígenas, afrodescendientes, mujeres), sino que, además, se presenta en el contexto histórico del gobierno de Jair Bolsonaro, signado por el negacionismo con respecto a la dictadura brasileña y en lo que refiere a la persistencia y vitalidad de las luchas indígenas y quilombolas en el presente.

Como consecuencia de los anterior, la visualidad de la *escola* produce una memoria crítica, en el sentido que le da Richard (2010), es decir que se opone a la obliteración de los hechos traumáticos del pasado en el contexto neoliberal actual, pero también a través de la producción de una visión de la historia que lleva varios siglos. Así, la visualidad de la *escola*, específicamente en lo que se refiere a los hechos contemporáneos (como el asesinato de Marielle Franco), puede actuar como mediación entre la experiencia, el recuerdo y la producción de memoria. Al mismo tiempo, el público está conformado por sujetos activos que asocian, disocian, relacionan, jerarquizan (Rancière, 2010) lo que ven. Esa interpretación por parte del público está mediada no solo por las imágenes y el lenguaje, sino también, como dijimos, por los marcos sociales que permiten acceder a lo visible y bloquean lo debe ser invisible. Además, es importante señalar que en este proceso de producción de

memoria y de una nueva historia visual que propone la *escola*, las imágenes tienen una politicidad que se evidencia en su puesta en circulación: cuerpos con virtudes y atributos que estaban fuera de la cuenta y del lugar de la historia oficial y escolar. Incluso bajo la forma del espectáculo.

Por otro lado, la *escola* Río Grande buscó promover el debate sobre la intolerancia y el racismo religioso, deconstruyendo la concepción de que Exu, entidad de gran importancia para las cosmogonías afrodescendientes, está asociada con el mal y lo diabólico. Esto también lo vincula con las alteridades, tanto en lo referido a los sujetos practicantes de las religiones de raíz africana, como a formas *otras* de pensar el tiempo, el espacio y las relaciones entre lo terrenal y lo divino. De esta manera, la *escola* propone una nueva versión de la historia de la divinidad misma y de la sociedad brasileña a partir de los conceptos ofrecidos por la epistemología exusiaca con alto contenido visual y narrativo. Este desfile tiene, entonces, una relevancia sociocultural actual porque, especialmente en los últimos años, el umbanda y el candomblé han sufrido constantes ataques (físicos y simbólicos) a sus templos.

Como hemos visto, en esta *escola*, como en *História para ninar gente grande*, observamos un esfuerzo por mostrar una contravisualidad, en tanto apela a crear y mostrar imágenes contrarias a la hegemonía occidental a través de los afrodescendientes, las divinidades, los sectores subalternos y los espacios rituales y festivos, así como figuras y territorios relevantes para la sociedad brasileña. Asimismo, la narrativa va desde la creación del mundo hasta el basural, tomando, además de las voces de mujeres pobres y con problemas de salud mental.

Al analizar el desfile de esta *escola de samba* desde la perspectiva de la contravisualidad, resulta importante observar cómo la presentación desafía las representaciones estereotipadas o exotificadas del culto afro. Esto implica cuestionar la manera en que lo subalterno ha sido retratado históricamente, a menudo de forma superficial o distorsionada, perpetuando clichés y prejuicios. Así, el desfile buscó la contravisualidad una vez que pudo romper con estas representaciones limitadas y estableció un enfoque más amplio, valorando la riqueza y diversidad cultural de la tradición afrobrasileña.

La idea de contar una historia única, veraz y además lineal, según los propios artistas del carnaval, sería contradictoria con la concepción exusiaca del mundo. Así, esta opción por la narrativa de lo histórico no lineal y no oficial se fundamenta en las reflexiones de Walter Benjamin sobre el tratamiento de la historia, para lo cual propone “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (1989: 182). La *escola de samba* de Duque de Caxias intentó construir el *enredo* de manera fragmentada, es decir, sin estar sujeto a la linealidad de las biografías y las sagas históricas. Esto se vincula con que Exu se asocia a una concepción no lineal del tiempo: subvierte la cronología convencional al jugar con un tiempo en espiral, circular, que tiende hacia lo infinito.

De esta manera, si comparamos con la *escola* Mangueira, en lugar de trabajar directamente con la memoria, lo hace sobre un tiempo *otro*, no lineal ni progresivo. Se trata, en el caso de *Fala Majeté!*, de una intervención en las temporalidades naturalizadas como universales.

Al igual que *História para ninar gente grande*, observamos que *Fala, Majeté!* propone desligarse de la versión oficial de la historia, en este caso, a través de la representación de personajes, que, a pesar de su posición subalterna y de vivir en la precariedad, encarnan las propiedades de Exu, es decir, el poder de reinvención, recreación, de circulación y re-existencia para sobrevivir. En este sentido, personajes sin heroísmo ni brillo para la historia oficial, como prostitutas, *malandros*, apostadores, vendedores de ferias y mercados y artistas callejeros son los sujetos centrales de la narrativa.

Desde una perspectiva decolonial, el *enredo* de la *escola de samba* Grande Rio plantea que Exu es una entidad que representa una multiplicidad de ideas, conocimientos, culturas y perspectivas del mundo. Esta amalgama surge como resultado de un extenso proceso histórico caracterizado por construcciones singulares y autóctonas. Asimismo, la entidad se presenta como una "figura caleidoscópica" que invita a una reconsideración del propio Brasil y su identidad.

Conclusiones

A lo largo del artículo partimos de la pregunta por la alteridad en dos *escolas de samba* ganadoras de los campeonatos de 2019 y de 2022, Estação Primeira de Mangueira y Acadêmicos do Grande Rio, respectivamente, para lo cual los conceptos de contravisualidad (Mirzoeff, 2016) y contrarrelato (López, 2017) resultaron centrales. Presentamos un marco teórico que resalta la importancia de estudiar el fenómeno del carnaval de Brasil entre las fiestas populares, ya que allí pueden observarse aspectos importantes de la cultura, los comportamientos, los valores y los conflictos sociales.

A partir del análisis de los desfiles, los trajes, las letras, los carros y otros elementos visuales y textuales, observamos que los temas que abordaron resultaron divergentes respecto de la hegemonía cultural de Brasil, dado que hicieron visibles procesos históricos negados, olvidados y simplificados por los relatos oficiales, así como destacaron sujetos, divinidades y memorias *otras*.

En el caso de Mangueira, la presencia de indígenas, personas negras, procesos de luchas, héroes y heroínas populares, contrarios a la historia oficial, nos permiten identificar una contravisualidad y llamar a esta narrativa un contrarrelato. Asimismo, hemos visto que produjeron procesos de memoria alternativa, en la acción de recordar procesos y sujetos olvidados. En el caso de Rio Grande, la construcción de una narrativa alternativa estuvo basada en la figura de Exu, divinidad central del

candomblé, satanizada por la cultura hegemónica cristiana. Pero la *escola* no solo resaltó su presencia, sino que expuso una concepción del tiempo, del espacio y de la relación entre lo terrenal y lo divino. Se pudo observar la contravisualidad cuando buscó desafiar y trascender las representaciones estigmatizantes asociadas a Exu y advertimos un contrarelato al presentar una narrativa alternativa en relación a este orixá. En este sentido, se presentó a esta deidad de manera más profunda y significativa, con el propósito de rescatar su importancia y su complejidad inherente, superando así los estereotipos negativos previamente atribuidos.

De esta manera, concluimos que ambas *escolas* hacen converger ciertas visualidades y narrativas a partir de algunos aspectos de las memorias y las historias con miradas novedosas en un espectáculo de la envergadura del carnaval carioca. El éxito que tuvieron frente al público y, finalmente, el haber sido consagradas campeonas, dan cuenta de que aquello que se propusieron contar, de formas controvertidas y críticas, no es ajeno a una necesidad social de reivindicación y reconocimiento de la subalternidad en el marco de narrativas visuales, textuales y performáticas que buscan romper con una hegemonía occidental, colonial y patriarcal.

Referencias bibliográficas

Abre-Alas. (2019). *Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/___ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf

Abre-Alas. (2022). *Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2022/abre-alas-sabado-carnaval-2022.pdf

Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Editora da Universidade de Brasília.

Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Taurus.

Da Matta, R. (1982). Futebol: ópio do povo x drama de justiça social. *Novos Estudos CEBRAP*, 1(4), pp. 54-60.

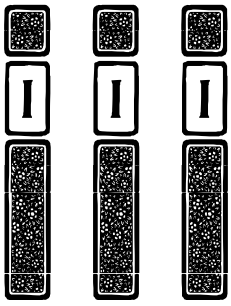
Da Matta, R. (1997). *Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rocco.

Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Pretextos.

Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.

García Canclini, N. (2004). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? En Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (Coord.), *Antología*

sobre cultura popular e indígena. Lecturas del Seminario Diálogos en la Acción. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
García Canclini, N. (1989). *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen.
Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno.
López, M. A. (2017). *Robar la historia: contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Ediciones Metales Pesados.
Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, pp. 29-65.
Parra, J. L. (2019). Apuntes críticos sobre la 'Historia oficial'. *Margen: revista de trabajo social y ciencias sociales*, 95(8), 1-19.
Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
Richard, N. (2010). *Crítica de la Memoria*. Ediciones Universidad Diego Portales.
Ruiz, C. (2009). La alteridad. *Casa del Tiempo*, IV(25), 99-101.
Simas, L. A. (2019). Carnaval é e sempre será instrumento de subversão: a cultura de fresta. *Diálogos do Sul*. https://dialogosdosul.operamundi.uol.com.br/cultura/55175/carnaval-e-e-sempre-sera-instrumento-de-subversao-a-cultura-de-fresta-diz-historiador
Simas, L. A. (2022). Luiz Antonio Simas e as formas originais das escolas de samba de praticar a vida. *Ultrajano*. https://www.ultrajano.com.br/
Simas, L. A. (2019). *O corpo encantado das ruas*. José Olympio.
Soihet, R. (1998). Reflexões sobre o carnaval na historiografia: algumas abordagens. *Revista Tempo*, 4(7), 1-15.



Entrevista

(Auto)biografías sensibles de la performance Una mujer de rojo entre cuerpxs, visualidad y sangre menstrual. (Entre)vista a unx (Una Pardo Ibarra)

obaronezallocco@gmail.com

por Ornela Barone Zallocco

Instituto de Investigación sobre Sociedades, Territorios y Culturas (ISTeC), Universidad Nacional de Mar del Plata / CONICET / ReVLat (Argentina)

Conocí la performance de unx, Una Pardo Ibarra hace algunos años surfeando por los flujos curiosos de la red 2punto0. Me interesó su propuesta, no sólo por la afinidad temática de la politicidad transfeminista del ciclo menstrual y la potencialidad de su visualidad, compuesta de disímiles estéticas entre lo sacro, profano y kitsch; sino también por su coraje.

unx, es artista transfeminista; le gusta (des)aprender y hacer con otrxs. Puede bailar salsa y reguetón, y menstruar a la vez, sin creer que por esto es mujer o colombianx. Desde el 2015 hace parte de la colectiva de arte feminista cuir INVASORIX, sus prácticas docentes artisticas e investigatvas problematizan procesos de subjetivación relacionados con el consumo de productos culturales.

¿Cómo te gustaría definir tu hacer?

unx: Órale, pregunta, jaja. Siento que si bien yo tengo una formación muy vinculada a la academia artística, es decir, yo estudié artes visuales en la licenciatura, luego tuve justo la maestría en estudios de arte en la Iberoamericana y ahorita estoy haciendo un proyecto de doctorado en historia del arte. Entonces es un poco chistoso porque si yo digo eso jaja, pareciera que estoy muy conforme como con esa trayectoria académica del campo del arte. En realidad creo que siempre he tenido una relación bastante conflictiva con esa (de)formación, ¿no? Y es un poco lo que me ha llevado a activar ciertas preguntas. Siento que cuando sabes cosas del campo del arte, de su vinculación directa como con el sistema de producción, de consumo, ¿no? Desidealizas muchas de las nociones que tienes sobre el arte. Sobre todo también cuando no recibes una formación que te eduque para trabajar y vivir realmente de eso, luego sales y es así de: “todo esto que pensé y que hice…” ¿cómo comes con eso? Entonces, creo que es una cuestión que difícilmente se ha integrado de manera concreta a los programas de estudiar arte. Como si el trabajo artístico no fuera un trabajo. También un poco está este interés de pensarlo como un oficio, entendiendo pues que la creatividad no es una virtud justo esencialista, mágica, ¿no? Yo he encontrado en el arte como un vehículo, para comunicar preguntas, sentires, pensares, digamos, en un registro que no responde a los códigos convencionales de

alguna manera. En ese sentido, creo que la práctica artística es una manera de producir saberes, conocimientos, sentires en otros registros expresivos. Creo que ahí hay una posibilidad comunicativa transformadora. O sea, evidentemente lo estoy diciendo de una manera muy general. Creo que ahí hay algo que puede generar otros procesos que pueden escapar a los códigos normativos de comunicación y con ello desplegar habi(li)tar otras sensibilidades y recepciones, que posibiliten otros diálogos, (des)encuentros y (des)aprendizajes con otras personas, con otros espacios. Obviamente, pasan otras cosas en relación al mundo comercial y al mercado del arte.

Realmente yo no vivo de hacer arte, vivo de dar clases. Entonces, esa es otra complejidad. Me interesa hablar de eso porque siento que también te sitúa, ¿no? Siento que de alguna manera ciertas historias de vida, ciertos privilegios estructurales, condiciones materiales, ciertas prácticas, y posicionamientos políticos pues te llevan a otros surcos, como a otros devenires de la práctica artística que quizás no te garanticen una estabilidad económica etc.

En ese sentido, aún cuando algunas cosas las he hecho de manera personal, siento que las prácticas artísticas a mi me han llevado a sentipensarlas y entenderlas como metodologías de trabajo que involucren el hacer artístico, creativo o estético para ampliarlo un poco más, en compartir un espacio reflexivo, crítico, afectivo con otras personas. Y eso me ha llevado a lo que ahora se ha volcado mi trabajo más reciente que es en colectivo, yo hago parte de la colectiva de arte cuir/queer feminista Invasorix[1], y de Hysteria! Revista[2] no sé si conocés ese trabajo …

(Me levanto de la silla para mostrarle por la webcam que tengo el libro de Hysteria![3] y le cuento brevemente la historia).

A mí lo que me ha pasado justo en este hacer artístico, en mi vinculación, en este caso en relación al libro en específico del que hablas, con Hysteria! Revista, en específico con Liz Misterio quién es la fundadora de este proyecto, pues, con quien también compartimos en Invasorix, actualmente somos tres personas[4] quienes trabajamos ahí y lo que me interesa de mi práctica o como la perfilo, es el deseo de

[1] INVASORIX están estacionadxs desde 2013 en la Ciudad de México del planeta Tierra. Desde aquí tejen redes con seres y lugares, hacen encuentros intergalácticos, multi-espaciales y poli-temporales. **A través de** canciones, videoclips, publicaciones DIY, lecturas de tarot, talleres y presentaciones performáticas cuestionan los roles de género y los cometidos de lxs artistas, reflexionan sobre violencias entre lxs terrícolas y contra la Tierra, y sueñan formas alternas y/o utópicas de estar y ser. https://invasorix.tumblr.com/about

[2] Desde el 2013 Hysteria! Revista es una publicación digital dedicada a difundir obras de arte y reflexiones que desde los feminismos y la diversidad sexual se hacen hacia las políticas de los cuerpos, el género, y la sexualidad. https://hysteria.mx/about/

[3] Se hace referencia al libro Manifiestxs cuir. https://hysteriatienda.com/productos/manifiestxscuir/

[4] Invasorix actualmente está conformada por Liz Misterio, Nabil Yanai y unx.

aprender, desaprender, hacer juntix, de hacer(nos) colectividad, creo que es algo que nos hace falta en general en términos muy amplios, obviamente políticos. Al menos, una de las cosas a las que me volcó ese descontento como con el canon del "deber ser" artístico, me llevó a encontrarme con otras personas para compartir, compartir preguntas, resonancias y a la vez desazones de haber elegido ese camino y pues obviamente en este caso también está vinculado a un posicionamiento transfeminista y a las críticas que eso mismo le puede hacer a las categorías de arte como tal. Sin embargo, también sabemos que no por ser una colectiva, se deja de reproducir dinámicas canónicas, excluyentes e incluso violentas. Lo colectivo no está dado, también es un trabajo.

¿Cómo es tu proceso metodológico para la creación de performances? ¿Qué flujos teóricos te acompañan, te sostienen o no?

Bueno, nunca lo he pensado así, ¿no? Como mi metodología (risas) pero bueno, al final es la forma en que te acercas y cómo terminas concretando ciertas cosas. Yo creo que depende, si hablo de mi experiencia en colectiva, pues en efecto pasa por una escucha entre nosotrxs/a en primera instancia, que involucra nuestras experiencias distintas y eso pues te abre ahora sí que a cosas que tú no habías topado, o habías desenfocado, a encontrarnos a partir de las diferencias que nos atraviesan y desde las que decidimos hacer juntxs. De ahí que lo vea como un ejercicio político. Y eso luego nos lleva a compartirnos desde los saberes que cada quien tiene en ese hacer colectivo.

Y bueno, así se van fraguando un poco las cosas, ¿no? También creo que en efecto, algo que yo puedo notar en esta parte como de estos modos explícitamente colectivos de hacer, pues hay que poner al frente el conflicto, ¿no?. O sea creo que el conflicto hace parte de eso. Creo que hemos satanizado mucho esta idea, lo que ha llevado a que luego muy fácilmente con el conflicto se rompan procesos. Entonces, yo creo que al final en este trabajo colectivo, es importantísimo también desromantizar lo que significa el trabajo en colectivo. Hay veces que se pueden habitar, pero probablemente no se van a solucionar. Entonces, un poco creo que en esta versión del trabajo colectivo ha sido también poner de frente estas maneras distintas de habitar el mundo e intentar ponernos de acuerdo en algo y según eso, pues (con)movernos. En relación a eso particularmente algo como la colaboración ha sido fundamental, cómo integrar los saberes, las propias trayectorias de cada quien, que puedan resonar con el proyecto colectivo. Entonces, muchas veces ahí se han involucrado las voces de las otras personas, sus haceres y lo que nosotrxs podemos. Por ejemplo en Invasorix, una categoría que tenemos todo el tiempo y ahorita que decías como que te acompaña, ¿no? Ha sido esta idea de lix amiguix reales e imaginarix. Pues como la gente que topas en la vida real y es como órale, aprendo un

chingo o cuestiono lo que ya sé contigo. Y por otro lado, todo eso que desde lugares un poquito más formativos, o sea, leyendo o referencias digamos quizás de un mundo más académico, más abstracto, pues te acompañan, esta idea que empiezas una amistad, un romance no sé, con Gloria Anzaldúa.

Y pues eso, como que al final ahí hay unas cosas que pasan por el afecto, no solamente por un ejercicio intelectual reflexivo. Ahora, en mi trayectoria digamos individual como tal, yo siento que como principio motor, sí ha sido la experiencia corporal en primer lugar como una experiencia biográfica personal que ha llevado a entender que este hacer artístico, es en ese hacer que procesas esa reflexión que te parte. Cuando digo reflexión no me refiero solamente a una reflexión que pasa por la razón, sino reflexiones que pasan por la misma existencia corporal. Y siento que es una manera de que exista en el mundo en diferentes estadios. En un primer momento, quizás es como tratar de entender qué es eso que tu cuerpx te está haciendo notar, o te está diciendo que eres tú mismx, ¿no? no hay esta escisión que nos hemos tragado histórica y epistemológicamente, y luego de ahí te sigues moviendo.

Yo cuando estudié artes, realmente nunca recibí una formación en performance es decir, hizo parte como estas referencias de la historia del arte, cuando vives clases de Historia del Arte. Pero a mí siempre me gusta decir y es un poco lo que también a veces le comparto a mis estudiantxs, como que a nosotrxs en mi caso como una persona de Colombia, nos tocó ver esta historia hegemónica occidental, eurogringa blanca, en fotocopias y a veces un poco estas clases de historia se vuelven un poquito una narrativa medio fantasiosa, medio ficcional porque a realmente yo nunca experimenté un Jackson Pollock, jaja… y para poder realmente entender, necesitas la presencia de tu cuerpo en esta historia del arte que realmente nos es ajena y a la que miramos "desde abajo" en un forma super aspiracional y colonialista, entonces claro, las referencias a las performances que evidentemente muy de Estados Unidos, muy de Europa, siempre fue una cosa muy distante, y muy distante también, de la misma experiencia corporal. Yo, la verdad no sé ¡por qué carajos terminé haciendo performance! Lo juro, empezando porque nunca tuve esta formación, por otro lado en mi generación en particular, yo estudie del 2005 al 2010 como que en mis clases no tuve las resonancias con mis pares, la otra gente estaba más clavada en hacer pintura, en hacer otras cosas, es decir no fue que tampoco todas en nuestra generación estábamos con la performance así no supiéramos lo que era no. Yo era este mosco en leche ahí que estaba desnudándose … jaja… Entonces pues un poco como que fue así, aunque tengo una formación académica, fue bastante experimental y en algún nivel bastante autodidacta. En relación a eso yo me he preguntado muchas veces por qué terminé usando lx cuerpx, porque además una de las cosas que siempre pasa es como esto de "*órale qué atrevidx"*, o *"¿no tienes pena?"* yo siempre he pensado y siento que la performance es una suerte de estado

corporal, una forma de experiencia que me ha permitido generar esas fugas y dislocaciones de cosas muy internalizadas, autoritarias, policivas que yo he reproducido en mi vida cotidiana y que de una u otra forma me han constituido.

Entonces siento que la performance generaba como esa bocanada de aire. Mi acercamiento con la performance nunca fue como ¡Ay! yo que espontánex soy, y de hecho una reflexión que siempre tuve y que a lo largo del tiempo he pensado es que nunca me consideré un cuerpo corporalmente educado como pasa en la danza o el teatro, mi relación con la performance muchas veces ha desembocado en generar experiencias bastante frustrantes o decepcionantes, incluso incómodas, en mi interacción con quienes veían la performance, que muchas veces desentonaba con lo que se espera que el arte sea.

Una mujer de rojo fueron cinco días, cinco horas al día en la vitrina. Si bien es una actividad que no todxs lxs cuerpxs pueden sostener, se trató del acto de estar de pie, una acción o gesto que quizás se distancia de otro tipo de expresividad más virtuosa o espectacular de la tradición de la performance.

Y bueno, recapitulando un poco, en ese acercamiento a la performance siento que esta experiencia personal, biográfica también ha sido el reconocimiento de que cuando hago una performance, no estoy hablando por todas las experiencias corporales, porque parte justamente de mi experiencia situada, digamos de ser un cuerpo asignado como mujer al nacer y luego preguntarse muchas cosas sobre eso, y disentir de las representaciones mediáticas y de los estereotipos de género. Esa experiencia en primera persona, encarnada, irriga de una u otra manera las diferentes cosas que he hecho. También, por ejemplo, yo me crié en colegios católicos de monjas y padres, y siento que ahí tuve experiencias muy confrontantes de lo que se espera de una buena corporalidad y por supuesto de una buena feminidad, con las que, a las malas creo más bien fui, una persona como muy obediente, ¿sabes? Y por eso pienso que la performance ha sido una práctica creativa y crítica de hacer consciente un malestar, habitarlo, cuestionarlo y torcerlo. Tengo un recuerdo, un antecedente, cuando yo tenía, no sé, ocho años me acuerdo estar asistiendo a la misa de pie, mucho tiempo de pie, mirando a Dios, rezando, bueno, todo este rollo que hay que hacer. Y recuerdo mucho esta cosa del control corporal, o sea tanto en el aula, como en la misa una educación y ritualidad en la que aprendes que tu cuerpo tiene que estar escindido, la performance del cuerpo moderno ¿no? Entonces no te pueden dar ganas de cagar, no te pueden dar ganas de mear. Es como que “tú ahorita estás educandote” y no aprendes con el culo. O “tú ahorita estás rezando” y no tienes una experiencia espiritual con tus fluidos. Entonces, me acuerdo de estar en la misa mucho tiempo de pie, y en un momento me dan ganas de orinarme y pues obviamente siento que en esa experiencia de portarse bien de obedecer a las profes, pero también a Dios, pues aguanté, o sea, me aguanté, me aguanté hasta que, pues no me aguanté y me oriné enfrente de Dios.

Obviamente en ese momento sentí mucha vergüenza. Pero ahorita cuando lo veo hacia atrás, siento que esa fue mi primera experiencia performática. Justo es como el cuerpo así de, "ay, güey, ya no pienses que necesitas mearte ahora mismo". Rastreo en esa experiencia, así sea desde un lugar anecdótico algo de lo que luego he explorado corporalmente con la performance, como esta vía de escape, de darse chance de desobedecer pero también de jugar con lo que pasa con tu cuerpo, con tu identidad, de jugar con los códigos normativos, que coincide por supuesto con todo el legado disruptivo y transformador de la performance vinculada a la práctica artística de las mujeres y disidencias sexogenéricas.

Respecto de la performance "Una mujer de rojo", realizada en el espacio de *La Vitrina*, en la Universidad de los Andes, en Bogotá en 2012, ¿cuál fue tu intención al crearla?



Imagen 1: Fotografía de la performance Una mujer de rojo de unx Pardo Ibarra.
Créditos de la fotografía: cortesía de lx artista.

Una mujer de rojo tuvo que ver con una reflexión de los medios de comunicación, soy una apasionada de las imágenes, de dónde vengan, y siento que por supuesto el cine y más ramplonamente Hollywood pues ha sido algo que he consumido y todos los discursos que hay detrás de eso sobre el amor blanco heterosexual, sobre la blanquitud, etc. Y bueno desde un posicionamiento transfeminista la performance y el video me han permitido revisitar esas imágenes y representaciones. Digamos que en mi caso no fue que yo conociera la teoría y luego llegara a la performance, sino más bien como que esas preguntas por lx cuerpx, luego me llevaron a la necesidad de buscar referentes, de leer y alimentarme.

No sé cómo haya sido en Argentina, pero en efecto, en la época que yo estudié y hacía estas cosas del 2005 al 2010, posicionarse como feminista era el coco. Era mal visto, era como *"Ay*

qué tedio", "¿qué necesidad?", "¿esto qué es?" "¿eso no es arte, no?". Obviamente a lo largo de la década pasada ya esto se transformó radicalmente, y que ahora podemos hablar de una masificación, de una mediatización, incluso mercantilización del movimiento feminista, pero en ese momento esa no fue mi experiencia. Entonces a eso me refiero con que era yo medio el *misfit* ahí como moviendo estas inquietudes personales y muy políticas a través de la performance y el video.

Y en relación a Una mujer de rojo pues obviamente para mí esta cosa que sabemos de que los comerciales publiciten un producto de gestión menstrual, un producto de necesidad básica, como con este eufemismo de la sangre de color azul. Y por otro lado, constatar que al menos de manera masiva en los medios de comunicación la sangre menstrual o incluso el proceso menstrual, así sea como parte de la narrativa de una historia, pues realmente no era representado, especialmente cuando se trata de un proceso cotidiano. Entonces esta invisibilización de un proceso que experimenta la mitad de la población y de repente no aparece de ninguna manera ¿no? ni nombrado, ni mostrado. Y bueno, la satanización de la sangre menstrual, de la mancha, y naturalización del asco frente a la misma. En esa inquietud yo comienzo a coleccionar fotogramas de películas de Hollywood, en las que el color rojo aparece vinculado a la feminidad, como en una metodología de análisis visual. En mi recolección detecté que el rojo hacía parte de la indumentaria de los personajes de mujeres, en especial como parte de una escena que correspondía con un clímax en la historia de cada película. Así, el rojo aparece como un marcador de lo femenino muy vinculado al cuerpo, a la sensualidad, la belleza y a lo erótico, desde este lugar de una feminidad deseable, por supuesto cuerpos blancos, delgados, canónicos, pero el rojo no aparecia como sangre menstrual.

Empecé a viajar como en ese rollo, y por esta educación católica que recibí, tengo un gusto paradójico por las imágenes religiosas y siento que me enigma el poder de la imagen en adoctrinar, en modelar comportamientos, deseos, aspiraciones, cuerpxs y prácticas corporales. Hago pues con dichos fotogramas, estampitas como las de las vírgenes que la gente se puede llevar, y atrás de las estampitas está la referencia de la película, quién la dirigió, el año… pero hace hincapié a la mujer que aparece ahí y al nombre de su personaje. Luego ya todos estos personajes o la mayoría coinciden en algo muy erotizante pero también muy vinculado a lo demoníaco ¿no? como este otro estereotipo de lo femenino como lo carnal. Entonces bueno en la construcción del estereotipo de la feminidad vinculado a lo rojo, esta cosa del deseo, del amor, del riesgo, de la amenaza, incluso de la perdición; así surgió el interés de confrontar el contraste de significación en torno al rojo y los presupuestos de feminidad y sus formas de representación mediática.

Entonces Una mujer de rojo surgió por una convocatoria de la Universidad de Los Andes que es una universidad privada de un alto poder adquisitivo en Bogotá, Colombia. Era una convocatoria que se llamaba "La vitrina" y literalmente pues se

trataba de una vitrina de exhibición, y yo dije me voy a presentar con la performance pensando que no iba a quedar. Según las medidas me dije yo quepo ahí. Aún no entiendo por qué lo aceptaron, el caso es que quedó y bueno te daban un mes para exponer tu material, entonces les propuse hacer coincidir mi período de la exposición con mi período menstrual, así la performance se realizó durante cinco días, la duración de mi menstruación y en el tiempo restante se quedó en exhibición el el rastro de esa acción y las estampitas que la gente podía seguir tomando.

La performance se llama Una mujer de rojo, un poco como un sentido medio cínico, medio irónico de la confrontación de estas mujeres de las estampitas con un cuerpo menstruante, leído digamos en clave de mujer, y la significación disonante del color rojo.



Imagen 2: Fotografía en plano detalle de la performance Una mujer de rojo de unx Pardo Ibarra dónde pueden observarse las estampitas
Créditos de la fotografía: cortesía de lx artista.

También porque dentro de mi búsqueda cinematográfica, y que es una de las estampitas que compilé, hace alusión a una película gringa de 1984 que se llama "*The Woman in Red*". Obviamente la traducción fue también este juego con mi nombre.

A mí me impresiona como hiciste para estar ahí en la vitrina cinco días, tantas horas.

Sí, fue fuerte, sobre todo porque el lugar en el que estaba la vitrina era como haz de cuenta que entrabas a un edificio, subías unas escaleritas y era digamos como la entrada que te recibía el edificio, entonces corría mucho viento y Bogotá es muy fría, entonces de hecho en las fotos se alcanza a ver un poco el color de los pies y era pues que hacía mucho frío.

¡Guau! ¡Qué fuerte! ¿A partir de qué elementos visuales y textuales creaste esta performance?

Pues sí fue una performance, pero también tenía una connotación muy instalativa, pues aprovechando la vitrina que estaba, utilicé las estampitas para que la gente se relacionara con la acción a partir del propio gesto corporal de tomarlas. Y un poco emular estas prácticas, ahora sí que religiosas, corporales. Como en dónde está lx santix ahí como encerraditx y van y le dejan flores y prenden una velita. Evidentemente eso no pasaba, mucha gente dudaba en acercarse, pero las estampitas eran como también "una trampa" corporal. Tienes la excusa de agarrar la estampita y en esa excusa de que te agaches, mi coño te va a quedar en la cara.

Para la invitación yo imité una fotografía editorial de moda, entonces lo que aparecía era yo en un vestido de satín rojo, que en realidad era una tela que yo amarré con un gancho atrás.. Y detrás había una cita de la revista francesa de moda Marie Claire, que invitaba a usar el color rojo en la vestimenta. Y pues claro, cuando las personas llegaron a la acción, algunas reflejaban desencanto y frustración. A eso me refería con el dispositivo de la frustración, era como "yo venía a ver otra cosa", incluso recuerdo que hicieron un par de entrevistas a algunas chavas: "yo amo a Marie Claire, yo venía a ver algo lindo y ¡me encuentro con esto!"



Imagen 3: Flyer de la invitación a la performance *Una mujer de rojo* de unx Pardo Ibarra.
Créditos de la imagen: cortesía de lx artista.

Durante la acción yo escuchaba todo lo que la gente decía, por el vidrio la gente tenía la ilusión de que yo no escuchaba nada. Entonces me pareció maravilloso porque pude tener de primera mano lo que la gente estaba sintiendo, pensando y le estaba provocando la acción.

La idea nunca fue de jugar a la estatua, en realidad, pues estaba quietx porque era un espacio muy pequeño, incluso lo asumí como un momento incluso ritual, meditativo, en el que fue muy lindo experimentar mutismo durante cinco horas al día, cinco días. Sin embargo, de forma inesperada hubo gente que se acercó pensando que yo era una escultura, o sea, literal. Y pues obviamente, cada tanto yo reacomodaba la cabeza y cuando pasaba hubo gente que se asustó "No manches, es una persona". Eso fue algo que yo nunca pensé, pero resultó sintomático de las asociaciones que la gente tiene en relación al arte, ¿no? como de un arte figurativo, mimético… además con una noción de virtuosismo técnico "*Ah! una escultura hiperrealista"*. Entonces, también fue una experiencia que también informó sobre los preceptos que aún se esperan del arte.

Increíble. Muy bueno. ¿Escribiste después de eso?

Más como en un sentido más personal, pero sí, también como parte del registro de la experiencia misma, porque había unas cosas alucinantes. Sí. Pero luego habían experiencias que, claro, en ese momento el uso de la copa menstrual no era tan conocido y tan visible, por lo menos para Colombia. Entonces habían mujeres cis, o personas menstruantes que decían "pero eso es pintura, o sea, lo que hay ahí es pintura, no es la sangre". Realmente me sorprendió de esos comentarios la poca relación cotidiana que tenemos con vernos y tocarnos la vulva, oler, tocar incluso saborear la sangre, meternos los dedos… otro de los comentarios que surgió fue "no te puede caber" haciendo referencia a la copa menstrual, unas cosas que yo decía órale, de nuevo, en una universidad privada costosísima de la capital en Colombia. Entonces pensé, "si esto pasa aquí en este contexto privilegiado", ahí dije "¡waw!" Ahí constaté la importancia de una acción como esta, cómo puede ser que tengamos este desconocimiento sobre nuestro propix cuerpx o sea que dudemos que eso que estaba ahí era sangre menstrual.

Entre lo sublime y lo inmundo, lo pagano y lo religioso, lo bueno y lo perverso, binarismos constitutivos de los dispositivos de regulación de los cuerpos. Encontraste en la vitrina una posibilidad de entre o *in betweens* como menciona Anzaldúa ¿no?

Sí, digamos, en relación a eso justo me parece interesante que al menos desde mi perspectiva, lo que pasaba también era como la anudación de estas cosas, o sea,

justamente entre esta cosa sacra y profana, la oportunidad de desafiarlas, complejizarlas en su contraste. Sin embargo, algo que yo creo que es interesante y que tiene que ver un poco con lo que pasó como en la recepción que tuvo la performance, hubo comentarios en los que se esperaba una manera apropiada de representar la menstruación. En efecto, nunca fue la intención que la performance fuera representación natural de la menstruación, por más de que en efecto está exponiendo un proceso fisiológico, pues lo cierto es que hay un dispositivo de códigos montados para presentarlo. Entonces en este contraste que yo presento entre las estampitas y mi cuerpo presente, no supone un contraste entre lo ficticio y lo real. O sea, como que ahí me parece que justamente la performance yuxtapone esas complejidades porque también se trata de una representación de lx cuerpx.

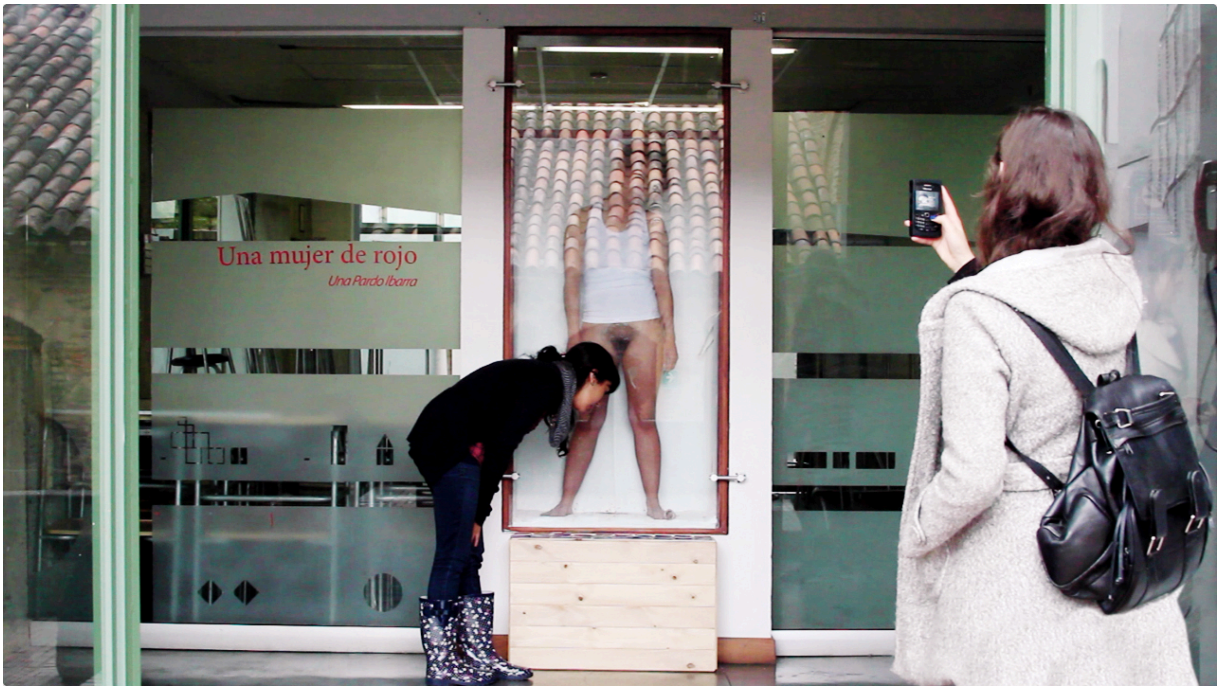


Imagen 4: Fotografía en plano general de la performance *Una mujer de rojo* de unx Pardo Ibarra dónde pueden observarse la interacción de las personas con las estampitas. Créditos de la fotografía: cortesía de la artista.

Entonces, recuerdo que alguno de los comentarios fue como “ay, pero si ya iba a ser eso, por qué no se quitó la camisilla y nos mostró las tetas para ver lo que realmente es una mujer” ¿Sabes? O sea, un poco como apelando a esta ficción de la representación natural, e incluso biologicista de lx cuerpx. Yo realmente no sé si podemos hablar de eso y mucho menos en una performance en la que, pues obvio, hay detrás alguien tomando decisiones de cómo presentarlo. A veces pareciera que hay una manera natural de ser, de presentarlo, en este caso pues de hablar de la menstruación. La decisión de usar una camisilla, fue una decisión también de un grado muy modesto, apelar con esta a los usos cotidianos de dicha indumentaria,

porque lo que yo quería era que hubiera un foco en específico en la experiencia menstrual. Yo no quería tampoco jugar a ser la Venus, quería también desligarme de esa representación patriarcal que en la historia del arte se ha hecho de los cuerpos desnudos feminizados.

En la acción misma, hay un gesto sutil, en el que acomodo, aprieto, mi cuerpx para caber en el marco de la vitrina, una forma de encuadrarlx y aún así queda en una postura incómoda que me inmoviliza de alguna manera, evidentemente yo nunca había experimentado mi menstruación así. Entonces un poco creo que también a eso me refería, de experimentar la performance como un estado, un modo de percepción, más allá de ser una categoría del arte, que me permitió revisitar en este caso una experiencia fisiológica de otra manera, de una manera torcida, de una manera creativa que puso de relieve las complejidades estructurales que la configuran y posibilitar una recepción crítica o al menos disonante con lxs otrxs. Al mismo tiempo creo que la posibilidad de desvincularme de la manera en la que se gestiona cotidianamente la menstruación, a través de la performance abrió un espacio liminal, un espacio *entre* conmigo mismx, del que fui consciente y me sorprendió en la acción misma, en el hacer, un ejercicio intensivo de propiocepción y autoexploración en el que habité mi propio silencio y pude reconocerme de otra forma, más allá de la finalidad misma de la acción, percibir el paso del tiempo de la mano del olor de la sangre menstrual en descomposición, y eso probablemente no se percibía si no abrías la vitrina, no sé si alguien lo hizo. De esta manera encuentro que en la performance hay un rango que es refractario a la percepción de otrx y que ofrece vías de auto(des)conocimiento.

¿Cómo fue la recepción del cuerpo desnudo menstruando en la universidad? Pensando, sobre todo en que es una academia, todo el peso que tiene la institución, todas las normas y narrativas corporales institucionales… Digo no deja de ser un lugar hostil en el cual, poner el cuerpo de ese modo me imagino que es difícil y que requiere mucho coraje.

Yo creo que pasaron varias cosas entre las que ya te dije. Constatar de esta manera el desconocimiento que la gente tiene de su propio cuerpx ¡me voló la cabeza! Y en ese sentido, eso que tú estás haciendo en tus aulas me parece divino.
Otra de las cosas que la performance sacó a flote fue la valoración de la misma, desde una perspectiva colonialista y eurocéntrica respecto, en este caso, a la producción artística colombiana. Recuerdo mucho que un profesor de arte que daba clase en la misma universidad y que presenció la performance dijo: *“lo que pasa es que esto ya es muy caduco, esto ya se hizo en los 70 s, es un poco más de lo mismo, el arte feminista es algo que ya pasó de moda”*, te digo que era precioso, que la gente pensaba que yo estaba insonorizada. Entonces en ese comentario podemos ver el

entendimiento del arte feminista como un estilo, una corriente, un tema y no como una enunciación política que apuntala en la práctica artística un medio de cuestionamiento crítico, de protesta. También la universalización histórica de la producción artística gringa y europea. En ese sentido, se evidencia una lógica aspiracional que responde a una matriz colonialista, desconectada de los procesos históricos, sociales y en este caso artísticos específicos. O sea, ¡se trata de una comparación histórica garrafal! teniendo en cuenta los procesos propios de la región del movimiento feminista y por supuesto de su respectiva manifestación artística. Aunque por supuesto el arte feminista de los setentas constituya un referente, este abordaje resulta reduccionista, por decir poco.



Imagen 5: Fotografía en plano detalle de la performance Una mujer de rojo de unx Pardo Ibarra. Créditos de la fotografía: cortesía de la artista.

Justamente esta experiencia que a modo de anécdota te compartía de una chava que dice: "*lo que cae ahí es pintura"* y que dude de que ese aparato[5] unx se lo pueda meter, justifica totalmente que una acción así tenga lugar. Y volvemos al rollo de lo que te mencionaba de la historia del arte blanco en fotocopias y que yendo un poco más allá, a mí me ha llevado, a otras preguntas quizás que desafían la idea de producción individual autoral "copyrightera", y que se pregunta por derivas de la concepción de "lo artístico", dimensionando sus posibilidades metodológicas, de réplica, que como herramientas también nos permitan entender a la práctica artística como un ejercicio de transformación individual y colectiva.

Claro, está en diálogo con las imágenes ya vistas, con el imaginario …

¡Exacto! Entender esta potencia pedagógica del arte, más allá de responder a esta ficción de la originalidad, como que también me hacía pensar en eso. Y cómo fácilmente descartar ¿no? porque recuerdo que era un profesor hombre cis diciendo

[5] Hace referencia a la copa menstrual

"*¡Eso ya está visto! Ya el feminismo para qué…"* Y luego recuerdo comentarios de mujeres cis, también como *"Ay! pero ya tenemos derechos"*, como un poco también hablando de su experiencia privilegiada, clase alta, urbana… Que es como la historia no funciona así, la historia no es una línea, las experiencias dependen del contexto y las regulaciones de poder que allí lo constituyen.

Una de las cosas que agradezco mucho también de haber hecho la performance, es que en ese momento yo no conocía el trabajo de María Evelia Marmolejo, una artista pionera de la performance en los años 80 s en Colombia, y que hizo una acción que se llama 11 de marzo, que consistió en un acto celebratorio de su menstruación en el que se cubrió el cuerpo y la cara con toallas higiénicas , para bailar, regar y manchar el espacio con su sangre.

El arte es una forma de accionar en el mundo y responde a unas necesidades en concreto. Luego la performance me llevó a eso, este tipo hablando del arte en EE.UU. Y es como acá hay una referencia directa de una artista en los 80 's en Colombia. Claro, son acciones, ahora yo las creo, hermanas, pero en el momento en que la hice, yo no conocía el referente y aún cuando lo hubiera hecho, no sé por qué eso deslegitima la acción que hice.

Por otro lado, y que es algo que a mí me interesa mucho, sobre todo cuando se facilitan espacios en aula; la performance me dejó ver en términos institucionales y en relación a los procesos de formación académica y las dinámicas éticas y de cuidado que se generan. A raíz de la performance, ¡me volví un chisme! Y entonces luego todo el mundo en la universidad tenía que ir a ver a lx que estaba menstruando por allá. Un profesor de arte terminó dejando de tarea a sus estudiantes que escribieran críticamente sobre la performance. ¿Hasta ahí perfecto, no? Pero decidió hacerlo de manera pública en una suerte de blog en internet. Y en un inicio me pareció muy chévere que la performance suscitara una discusión entre lxs estudiantxs. Sin embargo el ejercicio no contempló los criterios más básicos para un análisis, entonces a mí lo que me sorprendió fue que muchas de estas reseñas que hicieron lxs estudiantes ponían mal mi nombre, decían que era mi tesis de grado, un montón de desinformación, el problema no es que lo cuestiones, pero hazlo bien. En ese sentido, independientemente de las opiniones del estudiantado, lo que creo que vale la pena pensar fue la responsabilidad del profesor al dejar este trabajo de manera pública en internet, sobre todo ahorita hoy en día sabemos el *hate* que se produce en redes sociales; esto desencadenó en su momento, una dinámica violenta contra mí y mi trabajo. No porque no espere críticas, menos aún sobre una performance como esta, me pareció una cosa muy mediocre y oportunista, generar ruido en relación a lo que yo estaba haciendo. Ojalá los procesos formativos, académicos e investigativos pongan también formas éticas y de cuidado entre nosotrxs.

Hoy a más de diez años de la performance, ¿qué afectaciones te provocó la experiencia y qué rabias te ratificó?

Qué bonita pregunta. Yo siento que por un lado en relación a lo que te estaba contando ahorita. Obviamente era un ejercicio de estudiantes y así, pero para mí fue muy fuerte porque además de verdad yo creo que esa dinámica salió como al segundo día, o sea, me faltaba todavía tres días de la performance. Entonces yo por autocuidado decidí no ver nada de lo que se estaba publicando, porque no soy de palo y realmente, yo estoy haciendo lo que quiero y lo que puedo. Entonces durante mucho tiempo a mí lo que me pasó fue un descontento en relación a las dinámicas del arte, a las formas del arte y sus instituciones, y yo creo que sí me hizo cuestionar un poco el sentido de exponerse de esas formas, ¿no? quienes me contuvieron y acuerparon fueron mis amores feministas, mi red. O sea, no porque luego no haya hecho otras cosas, sino porque si te hace preguntar, o sea, digamos lx mismo cuerpx que hace performance, es lx mismx cuerpx que vive, ¡eres tú!. Entonces sí siento que hay unos grados de intimidad en esa producción que son distintos a lo que pasa con otro tipo de prácticas artísticas. Yo creo que entre otras cosas, esta experiencia también me movió a compartir el trabajo artístico con otras personas, a compartir enunciaciones políticas, para mí fue revitalizante y entender que hay otras maneras de acercarse a la práctica artística que no necesariamente son los escenarios tradicionales del arte o de exhibición tradicional.

Otro de los comentarios que hubo, "*Ay, es que es muy literal"*, ¿no? A partir de mi propia politización, he cuestionado ¿cómo es esta noción de que el arte tiene que ser inentendible, encriptado…? ¿a quién le habla, o sea a qué personas está considerando como sujetxs de recepción o interlocución artística?

Yo creo que con el tiempo en este camino transfeminista fue como decir ¡no! pues también hay unas categorías elitistas del deber ser artístico. ¿A quién me interesa hablarle?, o sea, ¿al/lx curadorx, al/lx galerista? para que vea que tan sofisticadas son mis formas y reflexiones, pues no necesariamente. Entonces bueno, como que siento haber soltado eso, como esta carga de "qué literal eres", "qué explícito", "qué poco poético"... No sé si necesitamos más cosas enrevesadas y creo que por el contrario necesitamos narrativas, dispositivos, prácticas, que nos permitan dialogar, escucharnos. Obviamente la sorpresa de que hayan pasado más de diez años. Es loco porque, ahorita yo me reconozco como una persona de género no conforme, tengo muchos cuestionamientos, de reconocerme como una persona no binaria. Es parte de mi proceso, ¿no? Pero en ese momento había una necesidad, y siento que sigue estando en mi trabajo, esta cosa de que al final yo fui criadx, asignadx y socializadx como mujer. Aun cuando ahorita no me reconozca en esa categoría, pues esa fue mi experiencia formativa. Entonces quizás en ese momento no era de una manera tan contundente y clara, pero creo que la performance surge

como una consecuencia de desidentificarme todo el tiempo con la feminidad que se celebraba hegemónicamente y sentir que tampoco me hallaba en las celebraciones de la menstruación vinculadas a la categoría mujer. Reconocerme como un cuerpo menstruante atravesado por imágenes.

Agradecimientos: Un especial agradecimiento a la querida Olga María Rodríguez Bolufé por su generosidad y por tramar estas redes. Y gracias a lx queridx unx por compartir sus sensibilidades y afectaciones (auto)biográficas de esta performance, por confiar y compartir un proceso artístico tan vital!

IV

Reseñas

Constelaciones Visuales: miradas e imágenes desde el Sur

thamara.ramirez@ug.uchile.cl

Thamara Ramírez

Facultad de Filosofía, Universidad de Chile (Chile)

Lily JIMÉNEZ, María José DELPIANO y Silvina SOSA (eds.), *Miradas desde el Sur. Imágenes, visualidades y poder.* Editorial USACH, 2024, 231 páginas.

Es cada vez más común escuchar comentarios sobre la saturación de imágenes en nuestro mundo contemporáneo. Sin embargo, prestamos escasa atención a observar la relación que tenemos con estas imágenes, cómo nos afectan y sobre todo cómo funcionan. A pesar de la contribución de algunos autores a los estudios visuales, es importante reconocer que este campo de investigación emergente aún está en desarrollo, especialmente en el contexto latinoamericano.

Miradas desde el Sur. Imágenes, visualidades y poder representa una aproximación contemporánea y contextualizada a los estudios de la visualidad en el Cono Sur latinoamericano. Este libro, surgido del Núcleo de Investigaciones en Visualidades de la Universidad de Chile, tiene su origen en una mesa de discusión durante el primer Congreso Liminal, celebrado en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile en el año 2020. Este evento no solo revaloriza los espacios de intercambio académico, sino que también demuestra la diversidad de enfoques y miradas que han sido conectadas y organizadas en esta publicación, gracias al trabajo de las editoras Lily Jiménez, María José Delpiano y Silvina Sosa Vota.

El libro presenta ocho artículos de diversas autoras y autores que abordan la imagen como objeto de estudio desde diferentes disciplinas, enfoques territoriales y metodologías innovadoras. Estos textos se encuentran organizados en tres secciones según los temas y problemas tratados, lo que invita al lector a explorar las imágenes desde perspectivas diversas y a repensar su relación con ellas.

La propuesta del libro radica en su capacidad para desdibujar los límites entre disciplinas, temas y observadores, destacando la importancia de un enfoque interdisciplinario para comprender la complejidad de las imágenes en la sociedad actual. Esto se traduce en una perspectiva más amplia y holística sobre las imágenes y su papel en nuestro entorno. Al desafiar estas fronteras, Miradas desde el Sur permite una comprensión más profunda de cómo las imágenes no solo reflejan la realidad, sino que también la moldean y la interpretan. El título mismo sugiere una posición geográfica y cultural que ofrece una perspectiva única y diferente, que

desafía las concepciones convencionales y abre nuevas posibilidades de interpretación y comprensión.

En lugar de ver las imágenes como meros objetos estáticos, este libro nos invita a considerarlas como agentes activos que están constantemente en diálogo con nosotros y entre sí, influenciando la percepción y comprensión del mundo que nos rodea. Este enfoque nos lleva a reconocer la importancia de estar conscientes y reflexivos sobre nuestras propias miradas y cómo estas contribuyen a la construcción de significado en el ámbito visual.

Los capítulos del libro abordan una amplia gama de temas; desde la destrucción de monumentos, representaciones en la prensa de revueltas sociales y guerras, estampas populares, entre otros, proponiendo un punto de mira regional y anacrónico a la vez para el estudio de los diversos temas presentados. Así, por una parte, destaca la especificidad de las imágenes desde una posibilidad doble: reconociendo en ella una vinculación local, cotidiana y vivencial, y por otra, al evidenciar el provecho de la potencia relacional de las imágenes en distintos contextos culturales y geográficos.

Esta especificidad comienza en el territorio desde el que se trabaja el libro: Chile y los lugares que tienen las investigaciones allí abordadas, todas en Latinoamérica. Esto se valora no solo como una cuestión temática, sino también metodológica, en la que cada autor propone una manera única de acercarse al estudio de las visualidades. Sin embargo, se encuentran perspectivas comunes en la observación de elementos visuales cotidianos, públicos o íntimos, como periódicos, monumentos, tapices, xilografías, estampas o grabados.

Un ejemplo concreto de esta variedad de enfoques desarrollados para cada caso, se encuentra en el capítulo “La estatua y su sombra: eternidad y temporalidad en el imaginario jesuítico-guaraní (s. XVII-XVIII)” trabajado por Diego Mellado Gómez. Esta investigación adopta un enfoque cartográfico para adentrarse en la orden ignaciana, el que nos invita a considerar cómo utiliza la metáfora cartográfica para mapear el imaginario jesuítico-guaraní. Podemos explorar cómo esta metodología cartográfica permite trazar territorios simbólicos y explorar las relaciones espaciales y conceptuales dentro del imaginario representado en los grabados.

Aunque las imágenes analizadas comparten características materiales con otros objetos de estudio abordados en el libro, como su circulación pública y masiva, estas exigen un análisis específico que considere el pensamiento de la época junto con las influencias y relaciones de entonces. La metodología adoptada por el autor exige un conocimiento profundo y una investigación exhaustiva de todos estos aspectos, permitiendo una comprensión integral de los grabados.

Esta metodología se centra en descifrar iconográficamente las imágenes, interpretando los símbolos y representaciones visuales presentes en los grabados.

Esto revela el mensaje que los jesuitas querían difundir a los guaraníes y muestra el conocimiento que tenían acerca de su cultura, permitiéndoles adaptar y resignificar símbolos e imágenes propios para hacer más efectiva su labor de conversión.

Al profundizar en estas características de los grabados, se examina cómo los aspectos visuales y simbólicos contribuyen a la construcción del significado y la experiencia estética de las imágenes. Los grabados no solo eran representaciones visuales, sino también herramientas pedagógicas y propagandísticas que los jesuitas utilizaban para enseñar y convencer a los guaraníes sobre la fe cristiana. La iconografía específica influía en la recepción y el impacto emocional en sus espectadores. Además, estas imágenes reflejaban y moldeaban las creencias y prácticas culturales de la época. La metodología propuesta por el autor para este caso específico de estudio revela nuevas perspectivas sobre la comprensión de la temporalidad y la eternidad en la cultura jesuítico-guaraní, ofreciendo una forma innovadora de interpretar la relación entre la materialidad y la espiritualidad en las imágenes.

Pero en donde la materialidad cobra una especial atención dentro del libro es en el capítulo “Xilografía, ¿medio popular? Cualidades materiales y técnicas y usos de la estampa xilográfica en los pliegos de la Lira y otros periódicos populares del siglo XIX chileno” trabajado por María José Delpiano. La autora opta por un enfoque medial, en el que se presta especial atención a las cualidades materiales y técnicas de la xilografía, es decir, “la dimensión material donde ocurre la inscripción de la imagen” compuesta principalmente por “lo corporal, lo material, lo técnico, lo operativo y lo cultural” (p. 147). Adentrándonos en las posibilidades técnicas de la xilografía, sus limitaciones, denominaciones culturales e ideológicas terminarían definiendo sus usos.

Cabe destacar cómo el libro, a través de su enfoque interdisciplinario y contextualizado, busca explorar las diversas dimensiones de las visualidades latinoamericanas y su relevancia de cada una de ellas en la comprensión de la sociedad contemporánea. Pero que a la vez, cuenta con una potencia relacional, abriendo la posibilidad de crear constelaciones de conceptos entre los modos de análisis y los objetos de estudio abordados.

A través de líneas de análisis como la otredad revisada a partir de las construcciones de la alteridad en condiciones de conflicto, el poder y sus múltiples representaciones, y los juegos que tiene la imagen en función de este, así como los afectos y la forma en que las imágenes pueden prestarse para cadenas afectivas o también ser sujeto y objeto de ellos, se construye un marco teórico que permite comprender la interacción dinámica entre las visualidades del Sur Global y la sociedad contemporánea. Estos vínculos pueden observarse en el capítulo “Corporizar al enemigo: imágenes ideológicas construidas en la prensa, en el

contexto de la revuelta social chilena" trabajado por Javiera Palacios Rozas, en el que, entre los elementos allí propuestos, la autora destaca la afectividad personal en relación a las imágenes abordadas. Esta propuesta, presentada y desarrollada desde un caso reciente e incluso presente, nos permite, a partir de este estudio de las estrategias utilizadas por la prensa para afectar a sus lectores de maneras determinadas, introducirnos en la lectura de las próximas secciones del libro.

Otro grupo de capítulos que podemos mencionar en esta constelación conceptual son "Los tapices de Virginia Errázuriz: entramar materialidades significativas en las representaciones de la corporalidad femenina", "Metodologías visuales afectivas. Ensayos visuales sobre cuerpos-territorios" y "Prácticas afectivas en la colección de Estampas Religiosas del Archivo Jesuita, Santiago de Chile, 1847-1930", trabajados por María Ignacia Alvarado, Kathya Milena Morón Tadic y Lily Jiménez Osorio, respectivamente. Estos textos abordan con mayor profundidad y complejidad los afectos y su relación con las imágenes, cobrando una especial relevancia para sus temas tratados. El mismo orden propuesto por el libro nos permite ir tramando relaciones y adquiriendo conocimientos en torno a esta propuesta de análisis, ingresando a ella paulatinamente hacia propuestas más complejas. Los tres capítulos mencionados establecen una red de relaciones significativas al abordar, en el caso de los dos primeros, la representación del cuerpo femenino desde distintas perspectivas. Y para los tres, la relación se encuentra en las metodologías arraigadas en un enfoque feminista y afectivo.

En el estudio de María Ignacia Alvarado sobre los tapices de Virginia Errázuriz, se exploran las percepciones y significados asociados a la figura femenina en el contexto chileno de los años 60. Exploración que luego también encontramos en el trabajo de Kathya Milena, quien introduce la corpocartografía (método que a su vez puede ser puesto en relación con el utilizado por Diego Mellado) como una metodología visual afectiva para examinar la educación menstrual en América Latina, destacando la interconexión entre el cuerpo y el entorno. Y por su parte, Lily Jiménez profundiza en las prácticas afectivas relacionadas con las estampas religiosas del Archivo Jesuita en Santiago de Chile, revelando cómo las personas se ven afectadas por estas imágenes más allá de su significado religioso. Estos trabajos en conjunto subrayan la importancia de abordar la complejidad de las experiencias femeninas desde múltiples perspectivas, enriqueciendo nuestra comprensión de cómo las imágenes visuales afectan y son afectadas por quienes las producen, poseen y observan.

Esta misma concatenación conceptual se repite con los análisis respecto a las relaciones de poder y la construcción de identidades y alteridades por medio de las imágenes: tanto en la lectura contemporánea de imágenes de estereotipos de la otredad en el texto de Javiera Palacios Rozas como en el trabajo de Silvina Sosa

Vota “La identidad en contraste: representaciones visuales sobre el “enemigo” en *Paraguay Illustrado* (1865)”. A diferencia del texto de Palacios, este capítulo trata de una investigación en torno al siglo XIX en la que, por medio del estudio de estas representaciones, se logra poner en vigencia problemas de carácter histórico, los que a su vez nos habilitan para la comprensión de nuestros problemas actuales referidos a la representación del “enemigo” y la construcción social del otro. De esta manera, se vuelven evidentes la latencia y persistencia entre formas de estereotipar y creación de formas de alteridad en las imágenes del continente latinoamericano.

Miradas desde el Sur ofrece una mirada enriquecedora y multifacética sobre las imágenes en el contexto latinoamericano, promoviendo un diálogo interdisciplinario que trasciende las fronteras temporales y geográficas. Esta posibilidad de trazar constelaciones entre conceptos nos da cuenta de una lectura sumamente didáctica que nos invita a explorar las diversas dimensiones de las visualidades del Sur Global y su relevancia en la comprensión de la sociedad contemporánea, trasladándonos entre diversas épocas y lugares y generando una dinámica atractiva para nuestra imaginación visual.

El libro que hemos examinado representa una valiosa contribución a los estudios visuales contemporáneos al sumergirnos en diversos contextos, técnicas y paradigmas, lo que nos permite interactuar activamente con las imágenes y reflexionar sobre su poder y significado. Nos invita a explorar las relaciones de poder, la construcción de identidades y los afectos que generan las imágenes en nuestra sociedad saturada de ellas. El enfoque del libro en el contexto latinoamericano se refleja en la diversidad de temas abordados y en la atención prestada a la relación entre las imágenes y las identidades culturales de la región. Este posicionamiento desafía la búsqueda de una representación o definición totalizadora de las imágenes, favoreciendo una comprensión más concreta del problema abordado y promoviendo nuevas relaciones entre los estudios visuales.

Miradas desde el Sur. Imágenes, visualidades y poder ofrece una valiosa contribución a los estudios visuales contemporáneos, promoviendo una comprensión más profunda y contextualizada de la influencia de las imágenes en nuestra sociedad. Este libro invita a los lectores a reflexionar sobre cómo las imágenes nos afectan y cómo podemos comprenderlas mejor, en un mundo saturado de imágenes donde la atención y dedicación a su estudio son más necesarias que nunca.

“Una Vida” de Arturo Duclos: la lucha de lo(s) vivo(s) contra la pulsión de muerte

raiza.ribeiro@usach.cl

Raíza Cavalcanti

Docente e investigadora del Departamento de Publicidad e Imagen de la Facultad Tecnológica de la Universidad de Santiago de Chile (USACH, Chile)



Arturo Duclos - *Una Vida* (2024). Foto: Raíza Cavalcanti

Durante los últimos años, el "estallido social" de octubre de 2019 en Chile, la revuelta popular, hasta ahora, más importante del siglo en el país, ha sido blanco de una disputa narrativa encarnizada por parte de sectores de la derecha y extrema-derecha que buscan resignificar tanto los hechos, como, especialmente, los símbolos relacionados a las protestas sociales. Términos como "violentistas", "octubrismo" y "octubristas" pasaron a ser impulsados tanto por los medios de comunicación, como por las redes sociales, en un intento de convertir lo que fue la más grande demostración de insatisfacción popular del período reciente como un acto de delincuencia y violencia social.

Al interior de este proceso de disputa, proyectos como el Museo del Estallido Social (MES)[1], creado en 2020 por el artista Marcel Solá, pasaron a ser blanco de ataques por parte de estos sectores, siendo clasificado como una oda a la violencia y la división social. Por otro lado, símbolos clave del movimiento, como la figura del "Perro Matapacos" (el perrito negro que acompañaba a los estudiantes en las protestas estudiantiles de 2011 y se convirtió en ícono del estallido), fueron ninguneados y hasta vilipendiados por personajes como el mismo presidente Boric que en una entrevista afirmó que nunca le hizo sentido la figura del perro matapacos, llegando a calificarla como burda y ofensiva. (González, 2024).

En medio de este momento de *backlash* de las derechas, cuando el mismo gobierno –que fue electo con la promesa de llevar a cabo las demandas de las protestas– se desmarca de los símbolos más profundos y significativos de la revuelta; el olvido parece estar ganando la batalla contra la memoria. Y cuando se pensaba que ya se habían agotado todas las posibilidades, nuevos hechos surgen en la esfera pública para reavivar el debate y las controversias sobre el estallido social de 2019. La novedad se llama *Una vida*, la nueva exposición del artista chileno Arturo Duclos, inaugurada el 04 de mayo en el espacio cultural Casas de Lo Matta, en Vitacura, barrio de clase alta santiaguino. La muestra fue ganadora de un concurso promovido por la Corporación Cultural de Vitacura.

En el texto de la exposición, el artista afirma: "(...) el proyecto UNA VIDA no es solo una narración desde el arte sobre un diagnóstico social. Más bien es una visión emocional que da cuenta de un país fragmentado por la ambición política y la ausencia de un verdadero proyecto." Al mirar la muestra, efectivamente el espectador es llevado por un flujo emocional donde se mezclan imágenes fuertes

[1] El Museo del Estallido Social (MES) fue un importante proyecto popular de memoria de la protesta social creado en 2020 por el artista y museólogo Marcel Solá, junto a un grupo de artistas, antropólogos y activistas. Durante 4 años, el MES ocupó una galería en el Barrio Bella Vista, en el centro de Santiago, donde reunió una gran colección formada por donaciones de objetos, imágenes, fotografías, sonidos y *paste ups* producidos durante el estallido social. El proyecto fue blanco de una série de ataques por sectores de la derecha y extrema derecha a través de los medios y redes sociales. Tras problemas económicos, falta de incentivo público y problemas con el espacio, el MES cerró sus puertas en marzo de 2024, siguiendo activo a través de las redes sociales, manteniendo la esperanza de volver a abrir sus puertas próximamente.

que sintetizan la intensidad de las protestas sociales (en especial para quienes, como yo, la vivieron de cerca), con recuerdos privados que, al hacerse públicos, juegan con las memorias familiares y afectivas de cada uno/a.

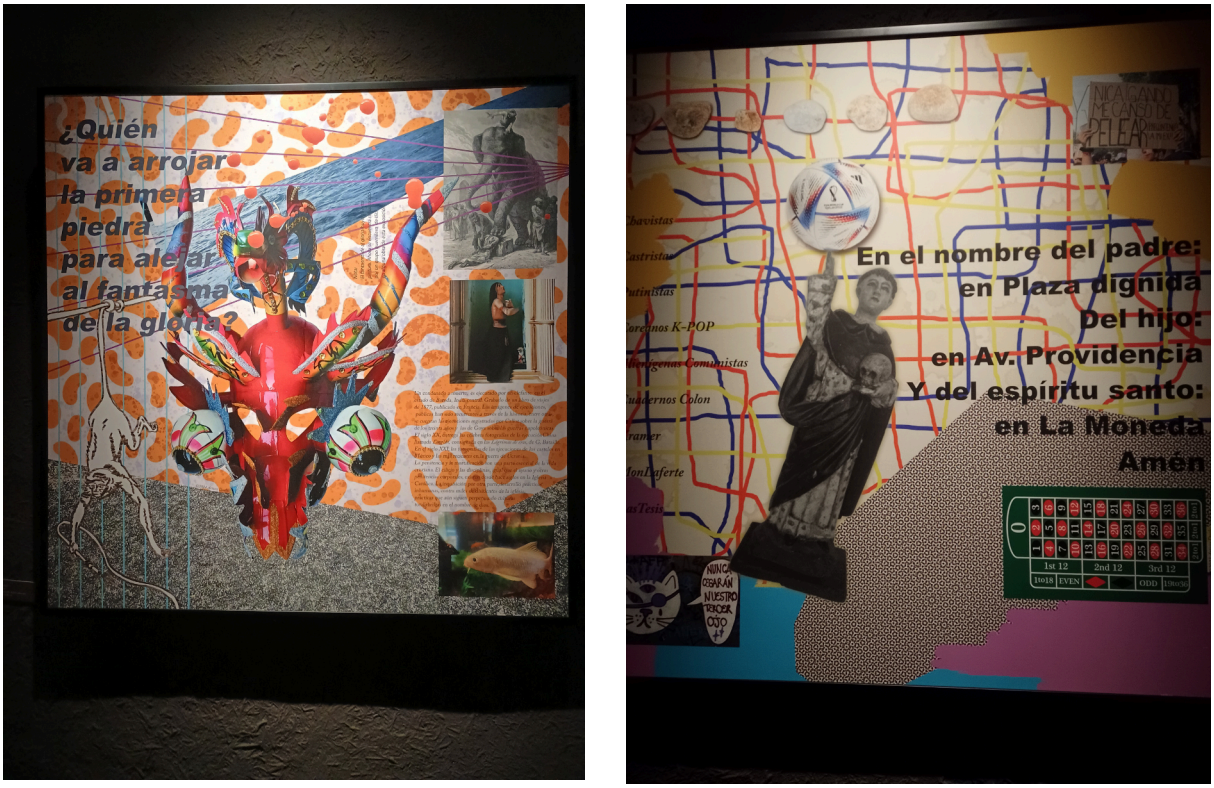


Arturo Duclos - *Una Vida* (2024).
Foto: Raíza Cavalcanti

El impacto emocional que provoca la muestra empieza en la entrada. Al entrar a la sala, el espectador se encuentra, en primer lugar, con la más absoluta oscuridad, donde se escuchan, a ratos, los sonidos de gritos, sirenas y ruidos de bombas lacrimógenas. Al cruzar el muro que separa la entrada a la sala de la exposición, la primera imagen que emerge de la oscuridad es la instalación que ocupa toda la sala, una barricada perfectamente organizada y dispuesta; aún así incómoda, incluso molesta. Era difícil caminar por la sala sin toparse con ella a cada instante. Y al toparnos con la barricada, estamos obligados a ver los escudos con el "1313" (ACAB - All cops are Bastards) que se plasmaron para siempre con la imagen de los "primera línea": los chicos y chicas que se enfrentaban, carne de cañón, contra la policía para ayudar a mantener la seguridad de los manifestantes.

El colchón donde se lee el graffiti "esto no prendió" inserta la ironía a este conjunto de elementos simbólicos de una lucha inminente. La frase pintada en el colchón fue dicha por el expresidente del Metro de Santiago, Clemente Pérez, en el inicio de las protestas sociales, cuando, al intentar bajar el perfil de las protestas estudiantiles en el metro de Santiago (detonante del estallido), dijo en un programa de televisión "Cabros, esto no prendió". Días después de esta entrevista, explotaron las protestas por toda la ciudad y, finalmente, por todo el país.

Alrededor de la instalación, el artista posicionó pinturas digitales en las que mezcla elementos visuales como fotografías familiares, cubiertas de libros, *prints* de redes sociales, incluyendo textos poéticos, frases y *hashtags.* En estos collages multidisciplinares, el artista elabora, a partir de sus memorias, imágenes de lo social.



Arturo Duclos - *Flatline* (2024) y *El eterno Retorno* (2024). Foto: Raíza Cavalcanti

En una de las obras, vemos la semblanza de los *paste ups* que llenaron las calles de Santiago durante los meses de protestas. En otras, las referencias son más explícitas y menos sutiles, provocando más frontalmente la memoria del espectador. Un ejemplo interesante es "El eterno Retorno", en el que Duclos mezcla referencias a la "Plaza Dignidad", como fue rebautizada la Plaza Baquedano durante las protestas, así como referencias a la violencia policial reportada en las más de 200 lesiones oculares producidas a causa de las balas de goma tiradas contra los manifestantes, con un listado de referencias aparentemente disconexas a los "Coreanos K-Pop", a los "Alienígenas Comunistas" y a "Las Tesis". El collage que parece aleatorio y sin sentido, activa en el espectador más atento, de manera inmediata, la memoria de todas las disputas ideológicas y narrativas que se dieron en el momento en que estallaron las protestas por las calles. Muchos aún nos acordamos que el expresidente Sebastián Piñera dijo que las protestas estaban siendo impulsadas por "alienígenas comunistas" quienes no eran parte de la sociedad chilena y la querían dividir. En redes sociales, en especial por X (ex-Twitter), circuló por semanas la teoría de que los fans del grupo coreano K-Pop eran responsables de promover la disrupción social. Cada frase fue cuidadosamente elegida para hacer recordar con detalles todo lo ocurrido desde el 18 de octubre de 2019.

La muestra finaliza con un video proyectado en el último espacio de la sala. En él no vemos imágenes claras, no se distinguen las figuras, solo se siente el intenso

movimiento de ruidos y personas corriendo, gritando, bombas explotando, sirenas sonando, una inmensa masa confusa de sonido e imagen. En el suelo, un mar de piedras esparcidas por todos lados recuerdan los enfrentamientos callejeros entre manifestantes y policía. En segundos, somos devueltos al frenesí de las protestas, un remolino de lacrimógenas, humo, estampidos de bala y gritos, muchos gritos. El artista nos deja a punto de recoger la piedra para tirarla contra el muro donde está la proyección. El sonido del video escapa para toda la sala, dándole un carácter aún más transdisciplinar a la muestra y haciendo imposible sentirse apacible y, por lo mismo, indiferente a lo que está pasando. Somos llevados por Duclos a sentir la memoria, no verla. Sentirla ahí, pulsando, viva, ocurriendo mientras estamos respirando.

Quizás, por esto mismo, esta exposición provocó un gigantesco revuelo en los medios y en las redes sociales chilenas en los últimos días. Políticos miembros del Partido Republicano, liderados por Antonio Kast y quienes representan la nueva extrema-derecha en el país, salieron públicamente a condenar la muestra llamándola de "octubrista", el neologismo preferido de este espectro político para tergiversar y distorsionar el sentido político de la revuelta social. El concejal de la comuna de Vitacura, Felipe Ross, del Partido Republicano, afirmó que la Alcaldesa, al permitir que el artista ganara el concurso municipal para exponer en el espacio Casa de Lo Matta, está promocionando "una cultura violenta" en el municipio (Quezada, 2024).

Otro concejal, Cristián Araya, fue más allá y se filmó a sí mismo en la exposición proferindo comentarios despreciativos a la muestra y, obviamente, a los símbolos que vuelven a aparecer en ella y lo posteó en las redes sociales, en un intento histérico de movilizar una turba de linchamiento. En el video, el concejal vocifera "impresentable! La Corporación Cultural de Vitacura autorizó una exposición en que se realiza una verdadera apología al octubrismo. En el salón tiene en su centro una barricada y carteles de la subversión octubrista." (Fernández, 2024) En el discurso del concejal, llama la atención su afectación por la barricada, su reconocimiento de los carteles, mensajes, *paste ups* e imágenes producidas en el contexto de las protestas. En otras palabras, su video es una confesión de su afecto. Al diputado le afectaron las imágenes de la barricada, los ruidos de las protestas, las imágenes de los muros. Pero en su pulsión de muerte, busca convertir el afecto producido en rabia, olvido, negación. Tergiversa y distorsiona a todos los signos para transformar todo en violencia desprovista de sentido político. Es la muerte vociferando contra la vida que insiste en permanecer y multiplicarse, que insiste en escapar de la sumisión a este poder opresor que nos quiere hacer desaparecer.

Una vida, de Arturo Duclos es un soplo de vitalidad en medio de un mar de desesperanza y destrucción. Volvemos a ver quienes fuimos y recordamos nuestra potencia libidinal: somos capaces de mucho porque somos deseo. Mientras el odio

parece ir ganando, pues la violencia política, los discursos supremacistas, los genocidios son ahora el pan de cada día, recordar el deseo es una profunda herramienta de resistencia. Ver la muestra de Duclos es como ver a los Palestinos[2] graduándose en sus magísteres en tiendas, mientras Israel les quita todo: nuestra vitalidad no nos la quita nadie. Esta es, para mi, la potencia de esta muestra frente a la actualidad. No se trata solo de su capacidad de promover polémica y retornar a la palestra pública el debate sobre el estallido social (si bien que sí, esto es muy importante). Pero, principalmente, Una vida es un recordatorio de que la vida puede ser más grande que la muerte (y que la memoria puede trascender todos los olvidos).

Referencias bibliográficas

Fernández, C. (2024). La polémica que remece a Vitacura: artista Arturo Duclos sale a defender su obra tildada de “octubrista” por republicanos. The Clinic, sección Cultura & Pop, Santiago, 09 de mayo de 2024. Disponible en: https://www.theclinic.cl/2024/05/09/polemica-remece-vitacura-artista-arturo-duclos-sale-defender-obra-tildada-octubrista/

Gonzalez, A. (2024) Perro "Matapacos": Continúa la polémica luego que Gobierno confirmara que presidente Boric usó sticker. Radio Bio Bio, sección Nacional, Santiago, 06 de mayo de 2024.Disponible en: https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/chile/2024/05/06/perro-matapacos-continua-la-polemica-luego-que-gobierno-confirmara-que-presidente-boric-uso-sticker.shtml

Quezada, F. (2024). Continúa polémica por obra "octubrista" en Vitacura: "Rechazamos esa cultura de extrema izquierda. Radio Bio Bio, sección Región Metropolitana, Santiago, 09 de mayo de 2024.Disponible en: https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/region-metropolitana/2024/05/09/continua-polemica-por-obra-octubrista-en-vitacura-rechazamos-esa-cultura-de-extrema-izquierda.shtml#:~:text=La%20exposici%C3%B3n%20del%20artista%20Arturo,de%20concejales%20del%20Partido%20Republicano.

[2] A modo de contextualización, es interesante mencionar que el espacio Casas Lo Matta, donde está la exposición, queda en frente al Club Palestino, construído y mantenido por la comunidad Palestina en Chile. A la entrada del club, un inmenso letrero publicitario exhibía una imagen con fondo rojo donde se leía “Stop the Genocide”. Era imposible ignorar el apelo por estas vidas al entrar a ver *Una Vida*, de Duclos.



Lo visto y lo oído

Naves entrando al río Uruguay: sobre la alegoría del Triunfo de la Iglesia y las misiones en la Provincia Jesuítica del Paraguay (siglo XVIII)

diego.mellado@usach.cl

por Diego Mellado Gómez

Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile (Chile)[1]

Entre los siglos XVII y XVIII emergieron en la América colonial un conjunto de provincias administradas por la Compañía de Jesús. En el marco de la "conquista espiritual", los militantes ignacianos predicaron el evangelio en distintas regiones de nuestro continente y de otros puntos del orbe. El propósito de estas incursiones era fundar ciudadelas junto a las comunidades indígenas, las que encontraron en esta vía un nuevo universo de creencias y un espacio de protección ante un colonialismo que cada vez se tornaba más amenazante y violento. Las llamadas "reducciones jesuíticas", aunque constituyeron una forma alternativa a la colonización, cumplieron la función de empujar los bordes del proyecto colonial, ubicándose en localidades distantes de los polos administrados por los virreinatos.

Desde el punto de vista jesuítico, este compromiso evangélico y civilizatorio operaba en el campo de lo salvaje y barbárico. Su objetivo era convertir a la totalidad de gentiles que vivían en territorios escasamente intervenidos por los agentes coloniales, regiones indómitas donde se veneraban ídolos y se practicaba un vernáculo paganismo. Portadores de una nueva simbología, fundaron poblados en torno a las cuales se extendían estancias, capillas y cruces que marcaron las fronteras interiores y exteriores de las provincias. Para los misioneros, era fundamental que la conversión a la vida civilizada transcurriera a través de una ciudad eclesiástica pues, de otro modo, viviendo en la selva, los indios seguirían comportándose como salvajes. Además, conscientes de su poder de encantamiento, combatieron a los hechiceros, fuentes de malsanas costumbres: "La hechicería, la borrachera, la poligamia o pluralidad de mujeres con una más que bestial lujuria, eran sus ordinarios vicios que entre ellos tenían por grandes virtudes", escribió el erudito y misionero jesuita José Cardiel (1900 [1758], 272-273) sobre la "nación guaraní".

En la iconografía barroca de la época, este imaginario misional, signado por la idea de universalizar el cristianismo, era figurado como un barco sobrepoblado de tripulantes surcando un mar asediado por paganos, herejes y cismáticos. Diversas obras pictóricas representaron esta alegoría relativa al triunfo eclesiástico sobre el orbe, inspirándose, seguramente, en un grabado romano de 1602 del francés

[1] Este escrito forma parte del Proyecto Postdoctoral "Cosmología y pensamiento político indígena: estudio sobre la autonomía guaraní ante la demarcación de fronteras coloniales en la Cuenca del Plata (c. 1750-1760)", que desarrollo junto a la Dra. Valentina Bulo. Nuestro agradecimiento al Proyecto POSTDOC_DICYT, código 032491BV_Postdoc, Vicerrectoría, de Investigación, Innovación y Creación de la Universidad de Santiago de Chile.

Philippe Thomassin (1562-1622) que contó con varias reproducciones en Milán (Imagen 1). Tal fue el caso del mural homónimo de Melchor Pérez Holguín en la iglesia San Lorenzo de Carangas (1708, Potosí) o el óleo novohispano "El triunfo de la Iglesia (el vaso de la contemplación mística)" (Imagen 2) atribuido a Miguel Jiménez y actualmente ubicado en el Museo Nacional del Virreinato (Tepotzotlán, México). Otra versión se encuentra en Lima, datada en el siglo XVIII y de autoría anónima: titulado "Triumphus Ecclesia o alegoría del triunfo de la nave de la iglesia", se trata de un cuadro monumental y complejo, con retratos de múltiples personajes y sucesos históricos simultáneos (Imagen 3).

En términos generales, el propósito era representar el triunfo cristiano sobre el paganismo. Como observan Gaune & Sanfuentes (2021) en la versión novohispánica, que comparte la mayoría de los elementos de la versión limeña, en cada esquina se representan acontecimientos históricos icónicos para la épica cristiana en clave militante: bajo la esquina superior izquierda, figura la conversión de los turcos en Constantinopla; en la parte inferior, una estatua de Nabucodonosor, rey de Babilonia, erigida sobre las ruinas de los templos de Apolo y Hércules, simbolizando el rechazo a la idolatría; en la esquina inferior derecha, la dramática escena de un soldado con una espada clavada en la nuca recuerda la victoria del emperador bizantino Heraclio sobre el rey persa Cosroes II en el contexto de la guerra romano-sasánida (602-628); en la esquina superior derecha, aparece la ciudad de Damasco y la conversión de Pablo. En el centro del cuadro, se aprecia que los tripulantes de la nave eclesiástica son apóstoles, místicos y fundadores de órdenes religiosas, entre los que figura Ignacio de Loyola. Sobre el mástil reposa Jesús, acompañado de la Virgen María y de ángeles prestos a construir un templo, mientras que en la proa el Arcángel Miguel empuña su espada de fuego y en la popa el apóstol San Pedro, sentado en un trono y de atuendo papal, porta en sus manos las llaves del Reino de los Cielos. A babor, ocho místicos despiden flechas, piedras y lanzas a los tripulantes de dos embarcaciones pequeñas comandadas por demonios: la de la izquierda lleva herejes, la de la derecha carga a los cismáticos muertos. Quienes reman la nave son los doctores de la iglesia. Los tres botes amarrados a la parte trasera son impulsados por los profetas Daniel, Isaías y Jeremías, quienes llevan herejes apresados (musulmanes, judíos y reyes). Frente a la embarcación, junto a un solitario remero, un ángel rescata a un grupo de condenados, al tiempo que, en el cielo, además de la divina paloma blanca, junto al título "*Triumphus Ecclesiae in omnen terram*" (Triunfo de la Iglesia en toda la tierra[2]), figuran San Juan, San Lucas, por un lado, y San Mateo y San Marco, por el otro, anunciando con trompetas el avance triunfal de la Iglesia-nave.

[2] El texto es un poco más extenso, pero no llega a ser del todo legible, excepto "*sonus bonum*" (sonido del bien).

Como señalan Gaune & Sanfuentes (2021), esta alegoría acopla en una misma épica la historia de los éxitos del cristianismo y del catolicismo en la conversión religiosa como un proceso continuo, representada desde "una perspectiva apologética que transita desde la nave de san Pedro que confirma a Cristo como hijo de Dios, a la nave guerrera y violenta que aplasta y ahoga herejes y paganos" (28). Se trataría, en otros términos, de un esquema providencialista que representaba un horizonte profético remitido al nuevo modelo histórico que, desde el 1200, difundió Joaquín de Fiore, según el cual, a diferencia del cristocentrismo de la historicidad agustiana, "se sugería que los tiempos futuros podían trascender y superar el pasado" (Mujica, 2002: 220).

Ahora bien, respecto a las prácticas misionales en el contexto del Virreinato del Perú, ¿cómo vivenciaban los expedicionarios jesuitas el ingreso a las reducciones? ¿Cuál era el destino de sus naves eclesiásticas y cómo se desplazaban en regiones pobladas por los denominados "infieles" en los albores del siglo XVIII? Un caso ejemplar fue la expedición liderada por los procuradores y superiores Bartolomé Jiménez y José de Aguirre en 1715, en la que un grupo de 60 misioneros provenientes de distintos obispados de Europa fueron concedidos para oficiar en la Provincia Jesuítica del Paraguay.

Jiménez y Aguirre, ambos con experiencia previa en las misiones paraguayas, viajaron a España con el propósito de gestionar una expedición de misioneros, trámite que efectuaron en conjunto al procurador general de Indias de la Compañía de Jesús, Juan Francisco de Castañeda, logrando que el Consejo de Indias concediera tanto el permiso como el financiamiento de la Real Hacienda (Pastells & Mateos, 1947: 123-131). De estas gestiones resultó una expedición compuesta por 18 padres (entre los 28 y 44 años) y 35 hermanos, de los cuales 22 eran escolares, filósofos y teólogos (de 17 a 28 años) y los demás eran coadjutores (de 22 a 40 años).

De acuerdo a los documentos emitidos durante las diligencias de los padres procuradores, Bartolomé Jiménez se encargó de informar a las autoridades imperiales sobre los confines territoriales, denotando en estas comunicaciones tanto las cualidades fronterizas de las misiones (en relación a las amplias extensiones que cubrían desde el Río de la Plata hasta las regiones andinas) y las subsecuentes problemáticas que conllevaba, como el contexto interétnico configurado por la resistencia de los "infieles" o fugitivos que habitaban montes, riberas y caminos en torno a esta confederación indiano-cristiana y a las otras ciudades españolas.

Uno de estos documentos consiste en un memorial de 1713 en el que Bartolomé Jiménez advertía al rey Felipe V sobre la "grave necesidad de sujetos", no solo para la conservación de las 36 reducciones de más 126.000 indios cristianos que había en las orillas de los ríos Paraná, Uruguay, Chiquitos y Chaco y de los Colegios en las ciudades, sino también para las "misiones de campo", cuyo propósito era la evangelización en las ciudades habitadas por españoles, indios y

negros, asentadas en las minas de Lipes, Chichas, Valles de Cinti y otras de la jurisdicción de Tarija (Bolivia). Además de conservar las reducciones y evangelizar otros pueblos, se necesitaban misioneros para emprender labores de conversión de infieles, reconocidos en estas regiones por diversos etnónimos: de chiriguanos en Tarija; de penoquis, tabicas, tamarus, pequicas, moraberecas, curicas, canipicas y morotocos en Chiquitos; de guenoas, guañanas, guayaques o guayaquis, tobatines en las "reducciones antiguas", es decir, las del Paraguay; de ysistines, osostines, lules y ojotaes en Tucumán. Suplicaba Jiménez al rey Felipe V que concediera "operarios para poder satisfacer a la obligación de mantener a los cristianos convertidos; cuanto más para promover la conversión de tanto gentil, dispuesto y deseando recibir el Santo Bautismo" (Pastells, 1933: 328). Esta solicitud del jesuita procurador fue corroborada por las autoridades locales (gobernación del Paraguay y cabildos de las catedrales, específicamente), decretándose que "de todas las provincias de la Compañía en Europa, vayan misioneros a las Indias excepto las de Milán y Nápoles" (Pastells & Mateos, 1947: 34), siendo elegidos por Bartolomé Jiménez.

En este viaje finalmente se embarcaron 72 misioneros que, al llegar a tierras platenses, se distribuyeron en distintas locaciones e instituciones de la Compañía de Jesús, yendo la mayoría a Córdoba para terminar sus estudios. 11 de ellos se adentraron en el río Uruguay guiados por el Padre Lorenzo Dable el 4 de agosto de 1717. Llama la atención que, años después, en 1733, en un conocido mapa del cartógrafo francés Jean-Baptiste d'Anville, titulado "Le Paraguay ou les RR.PP. de la Compagnie de Jesus ont répandu leurs Missions" (Imagen 4), el río Uruguay figura como "Río de las Misiones".[3] Este mapa era el resultado de la asociación entre d'Anville (que era un cartógrafo de gabinete que trabajaba para el rey de Francia) y la Compañía de Jesús, mediante el jesuita J. B. du Halde. Además de destacar detalladamente topónimos, sobre todo nombres de ríos y cadenas de montes, esta cartografía agregaba información de etnónimos, que, en torno al río Uruguay, serían yaros y charrúas hacia el poniente y antiguos charrúas hacia el oriente. Asimismo, la costa del Atlántico reafirma las advertencias de Bartolomé Jiménez señalando, en el margen terretre, que "esta costa es poco conocida en detalle", mientras que en el mar costero figuraba la glosa "toda esta costa depende de Brasil".

El ingreso de la expedición ignaciana al Río Uruguay fue descrito en una carta de otro misionero alemán, Antonio Betschon, quien relató al Provincial de Germania Superior las condiciones en que se realizó esta incursión a las reducciones. Cuenta Betschon que cada uno se subió a una barca compuesta por dos o tres troncos excavados y atados entre sí, sobre los que se colocaba una casita de 4 metros de largo por 2 metros de ancho aproximadamente, en cuyo interior había una mesa, una cama y un altar preparado para la misa: una pequeña nave-iglesia, podría decirse.

[3] "Uruguay ou la Riv.re des Missions".

Contaban con un total de 17 barcas, siendo cada una conducida por 25 indios, los que en total sumaban 450, "todos muy bien pertrechados con arcos y flechas, lazo y armas de fuego para defendernos del temido asalto de los paganos" (citado en Sierra, 1944: 196).

Hacia el 6 de octubre llegaron a la primera reducción, Yapeyú, conocida también como Los Tres Reyes, donde fueron recibidos con verdes arcos de triunfo por el pueblo que los esperaba. Allí asistieron a la iglesia, donde cantaron el Himno Ambrosiano en honor al arribo de los misioneros. Al día siguiente se encontraron con Antonio Sepp, prócer de las reducciones uruguayas y entonces cura de La Cruz, quien los saludó en un alemán rústico, poco practicado tras sus 27 años de labor misionera.[4] El día 8 permanecieron en el pueblo, entretenidos con las danzas, músicas y torneos de los locales. Embarcándose nuevamente rumbo a la reducción de La Cruz, pararon momentáneamente en la capilla de Nuestra Señora de Oetingen, erigida por Sepp en honor a la virgen de su patria. En este lugar eran esperados por los caciques de La Cruz entre sonidos de timbales y trompetas, en compañía de indios que, observa Betschon, estaban "vestidos a la europea" porque "así visten en las grandes fiestas". Tras la celebración, partieron al pueblo montados a caballo, ya que "por la multitud de caballos, no sólo los misioneros suelen cabalgar, sino también los indios y las indias, a caballo o a borrico", siendo recibidos en las inmediaciones de la reducción por "algunas tropillas de indios caballeros". Al llegar a la plaza, les dan la bienvenida cuatro pelotones de guerreros, para luego, en palabras del jesuita germano:

> (…) por verdes arcos de triunfo fuimos saludados, en alemán, latín, castellano y guaraní, por un buen grupo de niños, de los monaguillos y cantores de la iglesia. A ello siguieron las vísperas de la Santísima Virgen María, en cuyo honor celebramos al día siguiente una misa solemne; al fin aclamó todo el pueblo con una voz viva a nuestra Patrona Medianera la Santísima Virgen María de Oetingen (citado en Sierra, 1944: 196).

El 12 de octubre los misioneros siguieron su peregrinación hacia las demás reducciones, excepto uno de ellos, Bernardo Nussdorfer, quien tenía la orden de quedarse en La Cruz. Según señala Betschon en su carta, el régimen de formación

[4] Sepp había escrito en 1714 a Andrés Waibel, asistente para la provincia Germania Superior de la Compañía de Jesús, solicitando el envío de nuevos misioneros. En dicho mensaje, señala que: "Debe tratarse (…) de gente fuerte, física y moralmente. Pues para nosotros que vivimos aquí entre los indios, en un sitio sagrado, en la casa de Dios y a la puerta del cielo, el país es, a pesar de todo, terrible y por eso fracasan muchísimo aquí, perdiéndose miserablemente, sobre todo ciertos beocios entre los nuestros, muchos de origen español a los que hicieron ingresar en la Compañía poco antes de subir al barco, mozos de toda clase, sin vocación para el trabajo misionero, que habían sido obligados a tomar el hábito. Alguien comparó a nuestros Padres Procuradores que van a España, con pescadores que pescan en sus redes peces buenos y malos sin distinción" (Sepp, 1974: 136).

una vez que se instalaban en la respectiva reducción consistía en que primero se aprendía la lengua, en un proceso que duraba aproximadamente un mes, para luego rendir un examen que los declarara aptos para enseñar a niños. Tras dos o tres meses, un siguiente examen permitía comenzar a predicar y confesar en guaraní.

Así, los misioneros se introducían en los multiversos nativos, mimetizándose e insertándose en las dinámicas amerindias, a las que consideraban inconstantes. La reducción, en este sentido, aunaba a las poblaciones indígenas en torno a centro estático que ordenaba el tiempo y el espacio: un nuevo gobierno espiritual para las temporalidades, una teocracia escatológica cuyo destino era triunfar sobre las tribulaciones del orbe a través de la predicación multilingüe, cargada de imaginería barroca y del ímpetu contrarreformista. Al menos hasta la mitad del siglo XVIII, época en que comenzará la disolución de este experimento civilizatorio a causa de las guerras fronterizas y la posterior expulsión de los jesuitas de América, a la que siguió la supresión de la orden ignaciana en 1773.

Referencias bibliográficas

Cardiel, J. (1900). *Declaración de la verdad contra un libelo infamatorio impreso en portugués contra los PP. jesuitas misioneros del Paraguay y Marañon*. Imprenta de J. Alsina.

Gaune, R., & Sanfuentes, O. (2021). Editorial. El mar y la nave: Construcción de saberes y variaciones iconográficas-históricas en las alegorías del triunfo de la Iglesia católica. *Razón Crítica, 10*, 17-31.

Mujica, R. (2002). *El Barroco peruano*. Banco de Crédito.

Pastells, P. (1933). *Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay (Argentina, Paraguay, Uruguay, Perú, Bolivia y Brasil) según los documentos originales del Archivo General de Indias* (Vol. V). Librería General de Victorino Suárez.

Pastells, P., & Mateos, F. (1947). *Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay (Argentina, Paraguay, Uruguay, Perú, Bolivia y Brasil) según los documentos originales del Archivo General de Indias: 1715-1731* (Vol. VI). Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Santo Toribio de Mogrevejo.

Sepp, A. (1974). *Jardín de flores paracuario* (Vol. 3). Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Sierra, V. (1944). *Los jesuitas germanos en la conquista espiritual de Hispano-América*. Facultades de Filosofía y Teología / Institución Cultural Argentino-Germana.

