





Guayaquil . Ecuador
Vol. 5, Núm. 2 (2021): Julio

DOI: 10.37785/nw.v5n2



Ñawi: arte diseño comunicación se encuentra indexada y en los directorios de:



Ñawi: arte diseño comunicación es una publicación científica de frecuencia semestral de la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual (FADCOM) y de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL). Guayaquil, Ecuador. Campus Gustavo Galindo - Km. 30.5 vía Perimetral.

Todos los artículos que aparecen en este número fueron revisados y aprobados por pares ciegos externos.

Los envíos de los artículos podrán ser remitidos a través de la Plataforma Open Journal System:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi>

La opiniones expresadas son responsabilidad de sus autores y no reflejan la opinión de Ñawi ni de su Consejo Editorial.

Autoridades

Rectora

PhD Cecilia Paredes Verduga.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

Vicerrector

PhD Paúl Herrera Samaniego.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

Decano FADCOM

PhD Marcelo Báez Meza.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

Sub-Decano FADCOM

Mg. Luis Rodríguez Vélez.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

Consejo de Editores (Editorial Board)

Editores en Jefe (Editor in Chief)

Director General

PhD Miguel Alfonso Bouhaben.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: malfonso@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

Directora Ejecutiva

PhD Nayeth I. Solórzano Alcivar.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: nsolorza@espol.edu.ec
ORCID: 0000-0002-5642-334X

Editores Asociados (Associate Editors)

PhD Jorge Polo Blanco.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: polo@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9415-5406>

Mg. Luis Rodríguez Vélez.

Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: lrodrigu@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3968-4510>

Co-editores Internacionales

(International Co-Editors)

Coeditor Internacional en inglés

(International coeditor in English)

PhD Violeta Alarcón.
Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: violetalarzay@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1995-5769>

Coeditor Internacional en portugués

(International Coeditor in Portuguese)

PhD Guilherme Maia.
Universidad Federal de Bahía. Brasil.
e-mail: maia.audiovisual@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3250-6551>

Consejo Científico (Advisory Board)

PhD David Oubiña.
Universidad de Buenos Aires. Argentina.
e-mail: doubinia@retina.ar
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3377-0103>

PhD Guilherme Maia.
Universidad Federal de Bahía. Brasil.
e-mail: maia.audiovisual@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3250-6551>

PhD Javier Mateos-Pérez.
Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: jmateosperez@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2056-8704>

PhD Josep María Català Domènech.
Universidad Autónoma de Barcelona. España.
e-mail: josepmaria.catala@uab.cat
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4768-916X>

PhD Josu Larrañaga Altuna.
Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: josularranagaaltuna@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6721-0270>

PhD Juan Carlos Arias.
Pontificia Universidad Javeriana. Colombia.
e-mail: ariasjuanc@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6197-906X>

PhD Lauro Zavala.
Universidad Autónoma Metropolitana. México.
e-mail: zavala38@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3009-2642>

PhD Raquel Schefer.
Universidade de Lisboa y UCLA. Portugal y Estados Unidos.
e-mail: raquelschefer@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6353-0688>

Consejo Internacional de Revisores (International Reviewers Board)

PhD Alejandra Bueno de Santiago. Universidad de las Artes.
Ecuador.
e-mail: alejandrabuenods@gmail.com
ORCID:

PhD Andrés Laguna. Universidad Privada Boliviana. Bolivia.
e-mail: andreslaguna@upb.edu
ORCID:

PhD Arturo Serrano. Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: arturo.serrano@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Asunción Bernárdez Rodal. Universidad Complutense de
Madrid. España.
e-mail: asbernar@ccinf.ucm.es
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4081-0035>

PhD Bárbara Fluxá. Universidad Complutense de Madrid.
España.
e-mail: bfluxa@ucm.es
ORCID:

PhD Bárbara Sainza Fraga. U-TAD. Centro Universitario de Arte
y Tecnología. España.
e-mail: barbarasainza@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8654-8135>

PhD (c) Belén Amador Rodríguez. Universidad Técnica Luis
Vargas Torres. Ecuador.
e-mail: amarod1981@hotmail.com
ORCID:

PhD (c) Billy Soto Chávez. Universidad Católica Santiago de
Guayaquil. Ecuador.
e-mail: billysotochavez@gmail.com
ORCID:

PhD Carolina Urrutia. Universidad de Chile. Chile.
e-mail: carola.u@gmail.com
ORCID:

PhD Christian León. Universidad Andina Simón Bolívar.
Ecuador.
e-mail: c1leon@yahoo.es
ORCID:

PhD (c) Cristian Villavicencio. Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: cristian.villavicencio@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Concepción Elorza Ibáñez de Gauna. Universidad del País
Vasco. España.
e-mail: mconcepcion.elorza@ehu.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9400-6512>

PhD Cristina Morales Saro. Universidad de las Artes. Ecuador.
e-mail: aleteando04@yahoo.es
ORCID:

PhD Daniel Barredo Ibáñez. Universidad del Rosario. Colombia.
e-mail: daniel.barredo@urosario.edu.co
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2259-0756>

PhD Daniel Villegas. Universidad de la Laguna. España.
e-mail: daniel.villegas.glez@gmail.com
ORCID:

PhD Daniela del Pino. Escuela Superior Politécnica del Litoral.
Ecuador.
e-mail: ariddelpino@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0629-2994>

PhD Danielle Crepaldi Carvalho. Universidad de Sao Paulo.
Brasil.
e-mail: megchristie@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8250-9841>

PhD Eduardo Jordan Pérez. Griffith University. Australia.
e-mail: e.jordanperez@griffith.edu.au
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5299-8501>

PhD Eleder Piñeiro Aguiar. Universidad de A Coruña. España.
e-mail: elederpa1983@gmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6770-7180>

PhD Esther Moñivas Mayor. Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: esther.monivas@ucm.es
ORCID:

PhD Fermín Eloy Acosta. Universidad Nacional de las Artes. Argentina.
e-mail: fermineloyacosta@gmail.com
ORCID:

PhD Fernando Baena Baena. Universidad de Granada. España.
e-mail: fernandobaena@gmail.com
ORCID:

PhD Gabriela Zamorano Villareal. Centro de Estudios Antropológicos de El Colegio de Michoacán. México.
e-mail: gabrielazamv@colmich.edu.mx
ORCID:

PhD Gonzalo Abril Curto. Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: abril@ccinf.ucm.es
ORCID:

PhD Guadalupe Gómez Acebedo. Universidad Técnica Luis Vargas Torres. Ecuador.
e-mail: guadadeza@hotmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4252-4884>

PhD Guilherme Maia. Universidad Federal de Bahía. Brasil.
e-mail: maia.audiovisual@gmail.com
ORCID:

PhD Héctor Fouce Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: hfouceo@ccinf.ucm.es
ORCID:

PhD Inés Martins Macedo. Universidad Ramón Llull. España.
e-mail: imartins@esdi.edu.es
ORCID:

PhD Iván Fernando Rodrigo Mendizabal. Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador.
e-mail: ivan.mendizabal@uasb.edu.ec
ORCID:

PhD (c) Jacqueline Gómez Mayorga. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
e-mail: cinexperiencia@yahoo.com
ORCID:

PhD Javier Campo. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Argentina.
e-mail: javier.campo@cinedocumental.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0748-5712>

PhD Jordi Macarro Fernández. HEC París. Francia.
e-mail: jmacfernandez@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6115-2900>

PhD Jorge Flores. Universidad de las Artes. Ecuador.
e-mail: jorge.flores@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Jorge Polo Blanco. Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.
e-mail: hiperbolik1983@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9415-5406>

PhD José Enrique Mateo León. Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: joseenriquemateoleon@gmail.com
ORCID:

PhD José Gabriel Ferreras Rodríguez. Universidad de Murcia. España.
e-mail: ferreras@um.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6105-5353>

PhD Juan-Ramón Barbancho Rodríguez. Universidad de Sevilla. España.
e-mail: jrbarbancho@gmail.com
ORCID:

PhD Linarejos Moreno. Universidad Complutense de Madrid. España.
e-mail: linarejos@linarejos.com
ORCID:

PhD Lior Zylberman. Universidad Tres de Febrero y Universidad de Buenos Aires. Argentina.
e-mail: liorzylberman@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3500-2781>

PhD Luis Alonso García. Universidad Rey Juan Carlos. España.
e-mail: luis.alonso@movistar.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1389-4934>

PhD Luís X. Álvarez. Universidad de Oviedo. España.
e-mail: lluisalvarez@uniovi.es
ORCID:

PhD Marcello Serra. Universidad Carlos III. España.
e-mail: serra.marcello@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6412-5078>

PhD (c) Marcelo Zambrano U. Universidad Indoamérica.
Ecuador.
e-mail: marcelozambrano@uti.edu.ec
ORCID:

PhD (c) María Fernanda Miño Puga. University of St Andrews.
Reino Unido.
e-mail: mfmp@st-Andrews.ac.uk
ORCID:

PhD (c) María Lourdes Pilay. Escuela Superior Politécnica del
Litoral. Ecuador.
e-mail: mdpilay@espol.edu.ec
ORCID:

PhD María Luisa Ortega Gálvez. Universidad Autónoma de
Madrid. España.
e-mail: luisa.ortega@uam.es
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6801-7306>

PhD María Irene Aparício. Universidade Nova de Lisboa.
Portugal.
e-mail: aparicio.irene@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5511-2307>

PhD Mariano Veliz. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
e-mail: marianoveliz@gmail.com
ORCID:

PhD Mariel Balás. Universidad de la República. Uruguay.
e-mail: marbalas@gmail.com
ORCID:

PhD Marta Díaz Fernández. Universidad de La Habana. Cuba
e-mail: marta.diaz@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Miguel Ernesto Gómez Masjuan. Universidad de la
Habana. Cuba.
e-mail: miguelegm@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2575-2455>

PhD Moira Inés Cristiá. Universidad Nacional de Rosario.
Argentina.
e-mail: moicristia@gmail.com
ORCID:

PhD Natacha Scherbovsky. Universidad Nacional de Rosario.
Argentina.
e-mail: natachascherbovsky@gmail.com
ORCID:

PhD (c) Natalia Marcos. Universidad de las Artes. Ecuador.
e-mail: natalia.marcos@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Natalia Taccetta. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
e-mail: ntaccetta@gmail.com
ORCID:

PhD (c) Nicolás Scipio. Universidad Nacional del Centro de la
Provincia de Buenos Aires. Argentina.
e-mail: nicolas.scipione@gmail.com
ORCID:

PhD Norberto Bayo. Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: norberto.bayo@uartes.edu.ec
ORCID:

PhD Pablo Piedras. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
e-mail: pablo.piedras@yahoo.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3525-0507>

PhD Palmira Chavero Ramírez. Facultad Latinoamericana de
Ciencias Sociales-FLACSO. Ecuador.
e-mail: pchavero@gmail.com
ORCID:

PhD Paola Lagos Labbé. Universidad de Chile. Chile.
e-mail: paola.lagos.labbe@gmail.com
ORCID:

PhD (c) Patricio Vallejo. Universidad Central de Ecuador.
Ecuador.
e-mail: jpvallejo@uce.edu.ec
ORCID:

PhD Rossana Bastías Castillo. Universidad de Valparaíso. Chile.
e-mail: rossana.bastias@uv.cl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5499-9591>

PhD Roxana Popelka Sosa Sánchez. Universidad Complutense
de Madrid. España.
e-mail: rpsosa@ccinf.ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5922-826X>

PhD Rubén García López. Universidad de Valparaíso. Chile
e-mail: p9prod@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9266-5699>

PhD Silvia Valesini. Universidad Nacional de la Plata. Argentina.
e-mail: silvinavalesini@fba.unlp.edu.ar
ORCID:

PhD Vicente Castellanos. Universidad Autónoma
Metropolitana. México.
e-mail: vcastellanos@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9176-4118>

PhD Vicente Sánchez-Biosca. Universidad de Valencia. España.
e-mail: vicente.sanchez@uv.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4053-4440>

PhD Víctor Núñez Fernández. Universidad a Distancia de
Madrid. España.
e-mail: victor.nunez@udima.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6359-5959>

PhD Violeta Alarcón. Universidad Complutense de Madrid.
España.
e-mail: violetalarzay@gmail.com
ORCID:

PhD Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos. Universidad
Federal de Sao Paulo. Brasil.
e-mail: aguilera.yanet@unifesp.br
ORCID:

Gestión de Comunicación, Publicación y Técnica

Difusión y Comunicación

Gerencia de Comunicación Social y Asuntos Públicos, ESPOL
Mg. Galo Róldos Arosemena,
Escuela Superior Politécnica del Litoral

Gestión de Apoyo Difusión

Ph.D. Paola Ulloa Lopez
Escuela Superior Politécnica del Litoral

Diseño y diagramación

Mg. Antonio Moncayo M.
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

Asesor Informática

MSc. Diego Carrera G.
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

Colaboradores en el Volumen

Portada

Noé Mayorga Ortiz

Portadillas

José Luis Jácome Guerrero
Juan Carlos León

Imágenes

Marco Alvarado
Denilson Baniwa
José Luis Jácome Guerrero
Juan Carlos León
Noé Mayorga Ortiz
Daniela Moreno Wray
Sergio Moscona
Cristian Villavicencio
Juan Morocho
Aldo Cárdenas
Gustavo Calderón



Imagen: Denilson Baniwa

Editorial

La necesidad de pensar políticamente las imágenes no ha llevado a proponer dos monográficos esenciales, necesarios y actuales.

En *Arte, tecnología y colonialidad*, coordinado por Miguel Alfonso Bouhaben, Silvina Valesini y Daniel Villegas, se aborda la intersección entre estos tres dominios. En el ámbito latinoamericano, la relación entre arte y colonialidad ya ha sido trabajada desde dos ángulos: como crítica con las formas de la colonialidad del ver (Barriendos) con la colonialidad de lo sensible (Mignolo); y como pragmática que promueve una decolonización oculo-centrista (Rivera Cusicanqui). Por otro lado, la relación entre tecnología y colonialidad revela que tanto la falta de neutralidad de las tecnologías (Feenberg) como la alienante programación cibernética de la sociedad (Tiqqun). En este marco de relaciones, los artículos que componen este monográfico van a entrecruzar los tres dominios. Adrian Cangí va a pensar la intersección arte-tecnología-colonialidad a partir de la trabazón de dos metodologías de raigambre foucaultiana: una arqueología antro-po-técnica que analiza la identidad humana a través de la tecnología del diseño de sí; y una genealogía de la tecnología occidental de lo sensible que evalúa el canon universal de belleza occidental como resultado de la violencia capitalista/colonial. Por su parte, Paolo Vignola y Sara Baranzoni analizan las prácticas de hackeo de la línea abismal (Boaventura da Sousa Santos) que separa los conocimientos, políticas y estéticas eurocentradas de las periféricas con el fin de determinar los usos decoloniales del arte digital y tecnológico. Nadia Martín considera el arte robótico desde una perspectiva decolonial para pensar el modo en que el continuo entre lo natural y lo artificial, entre el barro y la tecnología, determina un más acá de los órdenes sensibles de la modernidad occidental. En su propuesta, Eleder Piñeiro y Juan Carlos Lorenzo muestran las asimetrías norte-sur y las relaciones de dominación racial a través de una serie de piezas artísticas que usan la tecnología con vocación decolonial: visibilizando las tensiones en la frontera de Melilla, y visibilizando el descentramiento de Europa. Nancy Beatriz Librandi examina la multiplicidad de desechos que produce la tecnosfera y las posibilidades de resignificación y reapropiación artística de dichas ruinas que permiten la liberación de su inutilidad y estado de abandono. Por último, Alejandro de la Fuente y Claudio Guerrero exploran el potencial decolonizador del movimiento del Tercer cine de los 60s-70s y del Movimiento Latinoamericano de Vídeo, así como las posibilidades tecnológicas abiertas por el uso de las cámaras de 16mm y por el vídeo.

En *Abordajes críticos del cine latinoamericano contemporáneo*, coordinado por Mariano Veliz, se reúnen un conjunto de textos cuya singularidad radica en practicar la crítica cinematográfica desde una perspectiva situada; teniendo presente que "lo latinoamericano" no es un esencialismo identitario, sino más bien una variedad de expresividades, una pluralidad que se nutre de mestizajes,

heterogeneidades e hibridaciones. De algún modo, la crítica cinematográfica local y situada que se reivindica acá supone la exploración de las irrupciones narrativas, estéticas, políticas y epistémicas de “lo latinoamericano”. En su propuesta, Julia Kratje vuelve la mirada sobre el feminismo latinoamericano para pensar las bases teóricas de los estudios comparatistas del cine de América Latina a la luz de las diferencias económicas, sociales, culturales y políticas que trascienden la generalización de “lo latinoamericano”. Lucas Martinelli, por su parte, realiza una lectura alternativa de las modalidades de acercamiento del cine argentino a los marginados sociales: tanto los nexos entre la estética y la precariedad como las posibilidades de visibilización de los espacios de pobreza. Mariela Staude analiza el cortometraje *Babás* de Consuelo Lins (2010) desde dos categorías, el archivo y el retrato, con el objeto de reformular la memoria de las representaciones; de explorar en las imágenes del pasado significados latentes. El artículo de Débora Kantor aborda la película *La parte automática* (2012) de Ivo Aichenbaum a través de un viaje donde explora las tensiones entre el pasado del padre del realizador y su presente y entre el pasado revolucionario y el presente de derrota. Anna Dodier explora la producción audiovisual de Carri desde la óptica de las teorías del archivo de Foucault, Derrida y Foster para valorar las posibilidades de intervención, reflexión y reescritura del pasado y del porvenir. Finalmente, Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos analiza la problemática indígena y los movimientos militantes en el cine latinoamericano a través de *Llucshi Caymanta* (1975) de Jorge Sanjinés con el fin de interpelar a nuestra propia contemporaneidad.

En ambos monográficos hemos querido construir un diálogo entre lo textual y lo visual. Por ello, para *Arte, tecnología y colonialidad* hemos tomado un conjunto de imágenes tecnocoloniales realizadas por Marco Alvarado, Noé Mayorga, José Luis Jácome, Daniela Moreno Wray Juan Carlos León y Cristian Villavicencio, todos ellos, artistas que trabajan en el intersticio del mundo digital y la perspectiva decolonial, de la tecnología y lo ancestral. En el caso de *Abordajes críticos del cine latinoamericano contemporáneo* la obra del pintor Sergio Moscona, trascendiendo la mera ilustración, se intersecta con las problemáticas en torno a la representación de la mujer, de los movimientos indígenas, de los márgenes de la ciudad, del archivo, de la diáspora, de la reflexividad. A todos ellos, nuestro agradecimiento.

Sin duda, ambos monográficos cartografían dos territorialidades teóricas del complejo campo de batalla audiovisual de nuestro presente.



Imagen: Sergio Moscona



Índice

Monográfico.

Arte, tecnología y colonialidad.

- Miguel Alfonso Bouhaben, Silvina Valesini y Daniel Villegas. Introducción 19
- Adrian Cangi. Deconstrucciones y críticas de las tecnologías occidentales de lo sensible. 23
- Paolo Vignola y Sara Baranzoni. Hackear la línea abismal. Por una farmacología artística descolonial en el Capitaloceno. 45
- Nadia Martin. Cuerpos robóticos, "más acá" de las herencias humanista. Reflexiones situadas en nuestro arte tecnológico contemporáneo. 65
- Eleder Piñeiro Aguiar y Juan José Lorenzo Castiñeiras. El shock colonial. Tecnologías de lo humano y arte fronterizo. 85
- Nancy Beatriz Librandi. Ruinas en la tecnosfera. 107
- Alejandro de la Fuente y Claudio Guerrero Urquiza. Del tercer cine al movimiento de video: teorías y prácticas descolonizadoras en el audiovisual latinoamericano. 129

Monográfico.

Abordajes críticos del cine latinoamericano contemporáneo

- Mariano Veliz. Introducción. 151
- Julia Krajte. Epicentros desplazados. Apuntes para una escucha de los cines latinoamericanos 155
- Lucas Martinelli. Críticas sobre los márgenes en el cine argentino de ficción (2001-2019) 173
- Mariela Staude. Retrato y archivo. Desplazamientos entre lo público y lo privado. 189
- Débora Kantor. Inscripciones precarias: Israel, la Patagonia y el presente extendido en *La parte automática* de Ivo Aichenbaum. 205



Anna Dodier. La reflexividad en el cine de Albertina Carri:
El uso del archivo, construcción de una nueva memoria 225

Aguilera Viruéz Franklin de Matos. La Película no es del director. 243

Entrevista.

Marcelo Garcia da Rocha "Los pueblos indígenas desarrollaron metodologías muy complejas de educación y comprensión del mundo".
Entrevista a Denilson Baniwa. 261

Misceláneas.

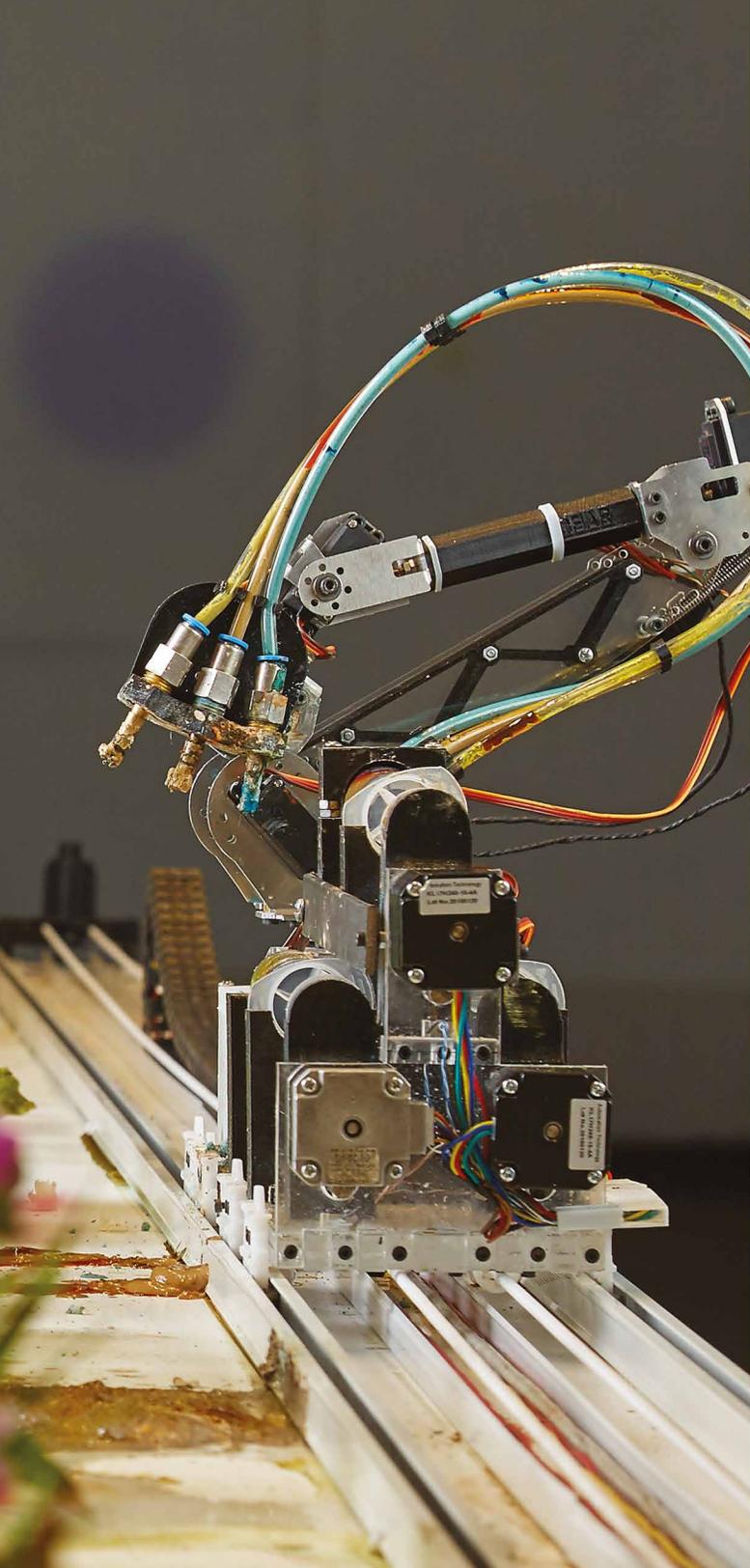
Juan Ramón Barbancho Rodríguez. Arte y posmemoria.
El arte como preservación de la memoria tras el conflicto. 269

Rafael Plaza. El olor de las playas en la digitalidad 273

José Antonio Abreu Colombri. God Bless America (2019). 277







Artículos



Imagen: Sergio Moscona

Arte, tecnología y colonialidad

El presente Monográfico *Arte, Tecnología y Colonialidad* tiene el propósito de discutir y reflexionar, desde una perspectiva crítica y transdisciplinar, sobre la intersección que se establecen entre las prácticas artísticas, las nuevas tecnologías y los procesos actuales, post y decoloniales. Para ello, convocamos a investigadores nacionales e internacionales para que envíen sus aportaciones investigativas en torno a las posibilidades de la investigación artística en la tecnosfera desde la óptica de la colonialidad del saber/ver y la decolonización estética.

La singularidad del presente monográfico va a radicar en su publicación transversal en tres revistas indexadas de investigación en artes: *Accesos. Revista de Investigación artística* (Universidad Complutense de Madrid –España), *Arte e Investigación* (Universidad Nacional de La Plata – Argentina) y *Nawi* (Escuela Superior Politécnica del Litoral –Ecuador).

Todas las dimensiones de la colonialidad se articulan con la colonialidad del ver: con la imposición de la mirada occidental y eurocéntrica como la única verdadera y universal, obviando así las potencias creativas y artísticas de las miradas de las alteridades no-occidentales. En este sentido, Joaquín Barriandos (2011) sostiene que “la colonialidad del ver no apunta al fortalecimiento de la interculturalidad como diálogo universal abstracto entre iguales, ni hacia la restitución de ningún tipo de imaginario visual global compartido”. Para Mignolo y Gómez (2012) la colonialidad del ver impone un control de lo sensible ya que es un saber fundamental para la colonización del poder, del saber y del ser: “la colonialidad de lo sensible, se despliega en especial a través de los regímenes del arte y la estética que hacen parte de la expansión de la matriz colonial de la modernidad”. (Gómez & Mignolo, 2012, p.15).

Para afrontar las tácticas de decolonización estética, hay que entender que son consustanciales a las decolonizaciones del poder, el saber y el ser. Su base práctica es esencialmente subversiva y desobediente, pues parte de una disrupción de las estéticas occidentales. Una disrupción que ahonda en lo político. Una politización de la estética que vindica la emancipación de los pueblos colonizados. El ecuatoriano Cristian León (2012) defiende la necesidad de crear una estética-otra que solo es posible si se decoloniza también la imagen: “la misma noción de imagen requiere ser decolonizada”. Por su parte, Silvia Rivera Cusicanqui (2015) defiende la potencia decolonial de lo visual como herramienta para la acción política colectiva. La pensadora boliviana se apoya en el concepto de alegoría, que “nos ayuda a vislumbrar cómo la imagen podría desprenderse de sus clichés y obviedades, cómo se podría descolonizar el oculo-centrismo cartesiano y reintegrar la mirada al cuerpo”.

Por otra parte, se considerarán asuntos vinculados a la matriz colonial que define estructuralmente a las tecnologías que sirven de soporte para determinadas prácticas artísticas y cuáles son las potencialidades y limitaciones políticas del uso de las primeras en la definición de

Miguel Alfonso Bouhaben

Escuela Superior Politécnica del Litoral
Guayaquil, Ecuador
mabouhaben@gmail.com

Silvina Valesini

Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Argentina
silvinavalesini@gmail.com

Daniel Villegas

Universidad de La Laguna
San Cristóbal de La Laguna
daniel.villegas.glez@gmail.com

un marco de acción de carácter emancipador en términos descolonizadores. Habrá que tener en cuenta, en este sentido, lo que sostiene Andrew Feenberg (2005, pp. 111, 116) en relación con la falta de neutralidad de las tecnologías, el etnocentrismo de muchas de las proclamas emancipatorias de las mismas señaladas por el Critical Art Ensemble (1998, pp. 154-155) y las pretensiones totalitarias de la forma de gobierno tecnológica propuesta en el contexto de la “Hipótesis cibernética” analizada por Tiqqun (2015) y que en la actualidad define el sistema-mundo.

Ahora bien, ¿qué papel adoptan las nuevas tecnologías en este contexto de descolonización estética? ¿Cómo podemos abordar la funcionalidad que tiene la tecnología actual en la construcción de un arte emancipatorio? ¿Qué impacto tienen las nuevas tecnologías en la profundización democrática del arte? ¿Es posible un arte tecnológico que sea emancipador y que, a la vez, sirva para vindicar las culturas autóctonas de América, Asia, Oceanía y África? ¿Es compatible el uso de la tecnología para forjar tácticas de activismo decoloniales, interculturales y transculturales? ¿O quizá el uso de la tecnología va a reterritorializar y resignificar las potencias contestatarias de la praxis decolonial e intercultural inherente a estas prácticas artísticas? ¿Cómo combatir, entonces, los efectos de control de la “Hipótesis cibernética” y de la axiomática del capital a través de las tecnologías? ¿Son compatibles las ideas de creación colectiva, participación y apertura con las tácticas de creación media-artísticas decoloniales? ¿Es posible reivindicar, desde las estéticas del sur, un arte transmedia y subalterno; transcultural y decolonial?

Las propuestas teóricas presentadas en este monográfico, enmarcado en el Proyecto I+D *Interacciones del arte en la tecnosfera*, dirigido por Josu Larrañaga, van a dialogar con un conjunto de imágenes tecno-decoloniales. Dichas imágenes han sido realizadas por Marco Alvarado, Noé Mayorga, José Luis Jácome, Daniela Moreno Wray Juan Carlos León y Cristian Villavicencio, todos ellos, artistas que trabajan en el intersticio del mundo digital y la perspectiva decolonial, de la tecnología y lo ancestral. La imagen de nuestra portada es un ejemplo preclaro de esas síntesis heterogéneas: una pieza de arte objetual de *Khpunk* entre la ciencia ficción y la cosmovisión andina que apunta a la construcción de un nuevo imaginario donde la conquista no aconteció.

Referencias bibliográficas

- Barriandos, J. (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico». *Nómadas*, 35.
- Critical Art Ensemble (1998). *Flesh Machine*. New York: Autonomedia. Disponible en: <http://www.critical-art.net/books.html>
- Feenberg, A. (2005). “Teoría crítica de la tecnología”, *CTS*, vol. 2, n. 5 (junio), pp. 109-123.
- León, C. (2012). “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”. *Aisthesis*, no. 51: 109-123.
- Mignolo, W. y P. P. Gómez (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Conferencia.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Tiqqun (2015). *La hipótesis cibernética*. Madrid: Acurela & A. Machado.



Imagen: Sergio Moscona

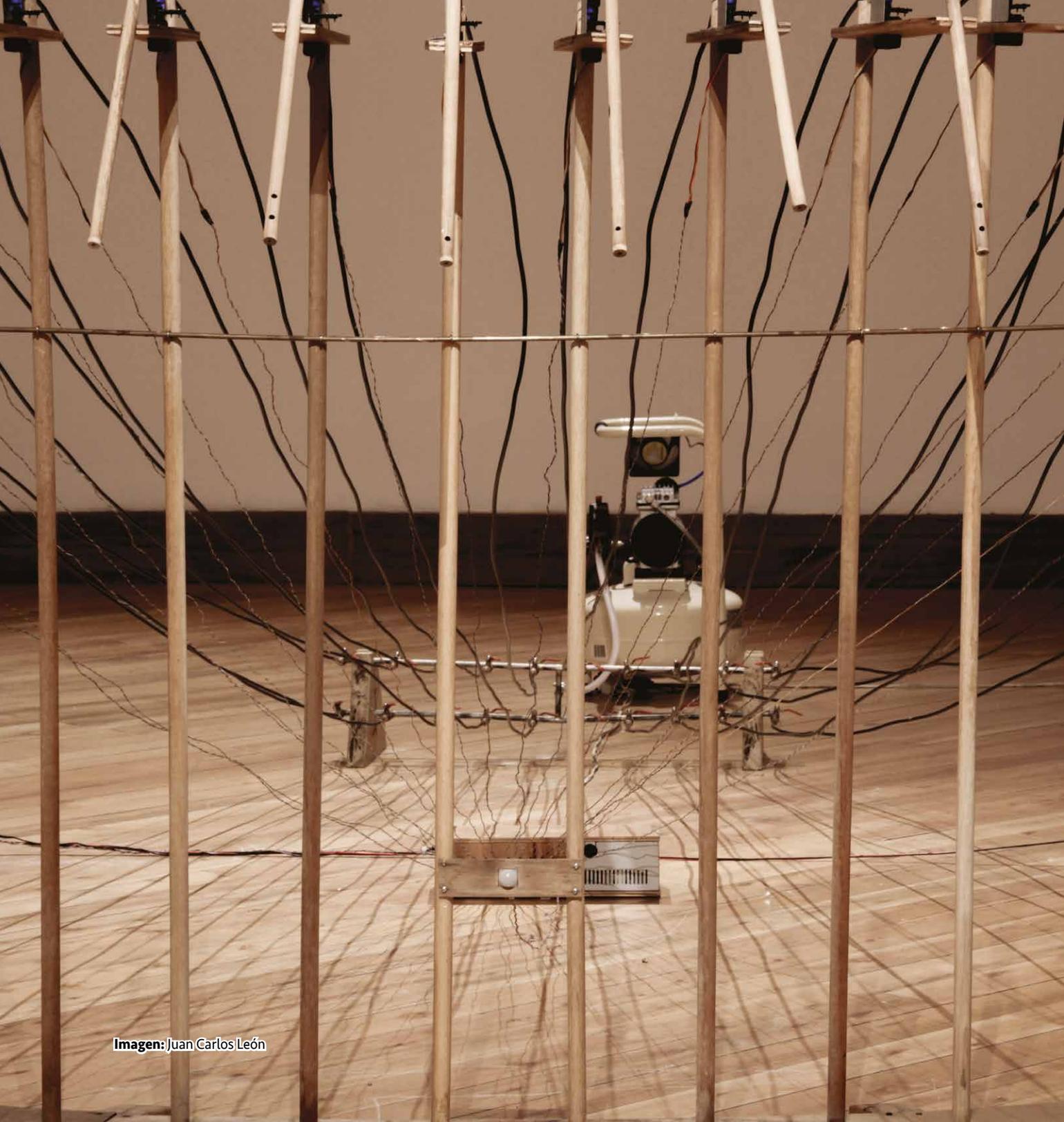


Imagen: Juan Carlos León

Deconstrucciones y críticas de las tecnologías occidentales de lo sensible

Deconstructions and criticisms of Occidental technologies of the sensitive

Resumen:

Para comprender las tecnologías occidentales de lo sensible abordamos en este texto una deconstrucción crítica, bajo una mirada arqueológica de los discursos del "humanismo" como antropología-técnica del dominio colonial y una perspectiva genealógica del problema del "Yo" en los campos del "diseño de sí" que concentran el modo estético-sensible de las logísticas del capital.

Palabras claves:

Deconstrucción; antropología; técnica; diseño de sí; estéticas; colonialidad

Abstract:

In order to understand the western technologies of the sensitive we approach in this text a critical deconstruction, under an archaeological look at the discourses of "humanism" as an anthropology-technique of the colonial domain and a genealogical perspective of the problem of the "I" in the fields of "self-design" that concentrate the aesthetic-sensitive mode of the logistics of capital.

Keywords:

Deconstruction; anthropology; technique; self-design; aesthetics; coloniality

Adrián Cangi

Universidad Nacional de Avellaneda /
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
adriancangi@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0755-6699>

Enviado: 17/03/2021
Aceptado: 24/04/2021
Publicado: 9/07/2021

Sumario: Introducción. 1. Arqueología de los discursos y prácticas antropológico-técnicas. 1.1. De las transformaciones de la identidad humana. 1.2. Del entramado antropológico-técnico. 1.3. Del "diseño de sí" como celebración técnica. 1.4. De los cerrojos represivos. 1.5. Del imperativo estético. 2. Genealogía crítica de las tecnologías occidentales de lo sensible. 2.1. Del canon clásico a las estéticas de la disrupción. 2.2. De la gestión y la gestación de matrices perceptivas. 2.3. De la deconstrucción de la matriz perceptiva moderna. 2.4. De la deconstrucción de la Estética moderna. 2.5. De lo sensible contemporáneo. 3. A modo de conclusión. 3.1. Desde los bordes de la modernidad. 3.2. Matrices perceptivas Nuestro Americanas.

Como citar: Cangi, A. (2021) Deconstrucciones y críticas de las tecnologías occidentales de lo sensible. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 23-43.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/913>
www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a2



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Introducción

El entrecruzamiento entre antropología y técnica –saberes que estructuran la matriz moderna– resulta inseparable de la llamada “identidad humana” para comprender los efectos de subjetivación de las tecnologías occidentales de lo sensible. La técnica muestra un régimen general de invención de fines que se piensan en la perspectiva de los medios, pero que valen ellos mismos como fines. Es por ello que las técnicas y las artes están entramadas sin distinción, justo allí donde antaño fuera posible la destitución crítica de los fines. Nuestro presente nos enfrenta a una multiplicación indefinida de los fines bajo una ley propia del capitalismo: la de exponer un valor de infinidad proliferante de los fines y del sentido al que nos introdujo la técnica. Para comprender las tecnologías occidentales de lo sensible, abordamos una mirada arqueológica de los discursos como antropología-técnica del dominio colonial y una perspectiva genealógica del problema del “Yo” en los campos del “diseño de sí”.

1. Arqueología de los discursos y prácticas antropológico-técnicas

1.1. *De las transformaciones de la identidad humana*

Nuestro siglo es el efecto de transformaciones ineludibles sobre la llamada “identidad humana” conformada por “Sujeto”, “Yo” e “Individuo”. Por ello, pensar la caída del humanismo como la enfrentamos en nuestro presente, supone considerar sus derivas sobre la deconstrucción de los sentidos técnico-antropológicos. Derivas expuestas en la consideración del “humanismo” encadenado con un “Sujeto” patriarcal, colonial y especista; con un “Yo” racional, unitario y totalizante; con un “Individuo” concebido o bien como un monismo egocéntrico de una metafísica de la sustancia o bien como una bipolaridad hilemórfica, –aunque ambos casos impliquen un principio de individuación que privilegia al individuo como una relación estable de materia y forma–. “Sujeto”, “Yo” e “Individuo” han sido criticados por el ejercicio de una razón suficiente y afectados por la herida narcisista infligida por Freud (Freud, 2015); han sido desplazados por la crítica a la razón instrumental, en tanto violencia y opresión con fines de dominio objetivo en la época de la imagen del mundo, cuestionada por Heidegger (Heidegger, 1995); han sido problematizados como constituyentes del sentido por la crítica a la filosofía del lenguaje realizada de distintos modos por Foucault, Deleuze y Derrida (Foucault, 1968; Deleuze, 1989; Derrida, 1985); han sido descentrados por teorías de la ontogénesis que privilegian los procesos de individuación antes que las formas individuadas, como lo ha planteado Simondon (Simondon, 2009).

En la filosofía de los siglos XIX y XX se produjeron problematizaciones en torno a la “identidad humana”, a partir de cuestionamientos procedentes de la ciencia que fueron asumidos por las teorías de los campos y corpúsculos, de los cuantos y de la mecánica ondulatoria, de la complementariedad metaestable y de la génesis del cristal; teorías que valoran las indagaciones de la física y de la química ejerciendo la crítica de las formas *a priori* en favor de procesos de gradación de intensidades dispares. En este contexto sustancia, forma y materia son sustituidas por procesos de formación que privilegian la energía potencial, la diferencia de magnitudes, la resonancia interna, para pensar la ontogénesis

de la individuación de lo viviente (Simondon, 1996). Este enfoque permite abordar a los seres vivos como problemáticos y plenos de regiones de incertidumbre. En la segunda mitad del siglo XX se disputa la concepción de la información, o bien como potencial dispar vinculada a la ontogénesis de la individuación o bien como sistémica de señales que conduce a los sistemas de control y de auto-organización de la inteligencia artificial (Simondon, 1996; Deleuze, 2019). Es en esta segunda línea donde se concibe el privilegio de los estudios "posthumanos", indagados por la cibernética, las biotecnologías y la biogeofísica.

La insistencia sobre una "identidad humana", como reserva del humanismo técnico-antropológico, parte de la búsqueda de rasgos comunes para definir a la especie con un claro objetivo político de dominio. Detenerse en la aptitud para el lenguaje de doble articulación, en el patrimonio genético hereditario y en la unidad cerebral supone disponer al individuo biológico y cultural bajo la noción de "Sujeto", que desemboca en un "Yo" con pretensión unificadora de las experiencias vitales y culmina en un "Individuo" que privilegia la estabilidad individuada. De aquí se desprende el sujeto moral de deberes y derechos que se eleva por encima de la naturaleza instintiva a través de procesos de inhibición herederos de las prácticas ilustradas y de sus métodos de lectoescritura propios de los territorios tecno-míticos de la modernidad. Esta lógica antropológica vio su reverso fatal en los proyectos coloniales y en los campos de exterminio. Sendero que solo nos conduce hacia la expresión "la vergüenza de ser hombres", como supo decirlo Primo Levi (Levi, 2000). Michel Foucault fue preciso al dudar de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (Foucault, 1964), como fuente del valor de los humanismos antropocéntricos y de su jerarquía sostenida en una construcción de la demiurgia del saber de un sujeto universal técnico, que se dice esencial, racional y autónomo en relación al medio en el que concibe los dispositivos de su dominio.

1.2. *Del entramado antropológico-técnico*

Parece absurdo en nuestro presente separar las tramas orgánicas, técnicas, textuales, míticas y políticas del tejido semiótico tecno-científico. Los laboratorios del mundo de la tecnociencia destinados a un diseño transgénico, propios de los imperios tecnocientíficos y biotecnológicos han reducido las metáforas a tecnologías de ingeniería genética y los entes a culturas tecnológicas. Somos parte de estos entes y formamos el sistema de coordenadas cartesiano de un espacio imaginario de numerosos programas de investigación. Las fronteras entre animales, humanos y máquinas han sido franqueadas por la cibernética que ha homologado modelos matemáticos, informacionales y biológicos buscando la llamada "inteligencia artificial"; los límites biológicos han sido traspasados por las ciencias de la vida que han revelado "regiones de incertidumbre" o de "inestabilidad morfogénica" al pensar los umbrales entre especies; los límites de la tierra han sido puestos en cuestión por una biogeofísica que expone la "intrusión de Gaia" y su reverso en la figura del mayor depredador energético conocido como "Antropoceno". A pesar de todos estos torbellinos de fondo, el fin de lo humano como "identidad humana", tal vez no sea deseable cuando pensamos en el optimismo de la evolución genética de la vida sintética del diseño de clones a la que nos conducimos junto al agotamiento de la tierra. Aunque

tampoco parece deseable una defensa de una humanidad con pretensiones jerárquicas, coloniales y especistas que ha extendido su dominio hasta agotar lo viviente o disponerlo a su servicio, liquidando a su paso otros modos de vida humana y no-humanas que despliegan otra ecología social con el medio.

Como lo planteó Donna Haraway en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (1995), nos convertimos en productos tecnológicos de niveles más profundos de lo que nos es dado comprender. Sin embargo y a pesar de ello, el *pathos* de los juegos políticos se expresa sobre el horizonte de lo humano, y es aquí que debería distinguirse con cautela el “no-humanismo” del sistema y el “no-humanismo” como un más allá del hombre; uno supone su aniquilación maquínica, mientras que el otro implica su desborde ilimitado. Es en la diferencia entre ambas alternativas que se juega la historia de nuestro tiempo como el que experimenta la caída del humanismo y la transformación técnica de los regímenes sensibles. Ante este escenario antropológico y técnico parece posible abordar la caída del humanismo en tiempos de antropodicea en el mismo movimiento simultáneo de una celebración del “diseño de sí”.

1.3. Del “diseño de sí” como celebración técnica

La función celebratoria del lenguaje parece aún más poderosa que la función crítica. Afirmar la gratitud auto-referencial resulta una génesis del lenguaje mismo. Por ello es posible decir que las lecturas profanas de los Evangelios nunca se desprendieron de un género sacro-eulógico de auto-alabanza colectiva, que culminará por convertirse en auto-exaltación individual moderna. Esta auto-exaltación de carácter afirmativo es la base del “diseño de sí” contemporáneo. Hemos encontrado por esta vía el sendero humanista y ciudadano de un unificado proyecto teológico-político que culminará por servir al auto-ensalzamiento mundano de las sociedades democráticas para conformar sus prácticas morales. Estas ego-técnicas maceradas por la Buena Nueva fueron “mejoradas” por los discursos de la modernidad, como la transformación del lenguaje cuyo sentido es festejar o celebrar, y a partir del cual la auto-alabanza alcanzó su potencia en los procesos religiosos y laicos, como auto-percepción, auto-programación y auto-definición destinadas a un “diseño de sí” y a un potencial de una especie que al glorificarse se concibe como inmortal. Pero hizo falta que entre Stirner y Nietzsche se diagnosticara la muerte de Dios, del Hombre y del Espíritu. En este acto cambia de orientación la gran ficción de Occidente: el diseño del alma pasa a ser un diseño del cuerpo, aunque sabemos que la separación entre alma y cuerpo forma parte de una de las grandes fabulaciones sobre la que pivota la cultura ilustrada.

En la tradición cristiana la ética ha estado siempre subordinada al régimen sensible (*sintiendum*), es decir al diseño del alma por las técnicas de los ejercicios espirituales. Los tratados teológicos permiten visualizar las reglas de este “diseño de sí” con vistas a los ojos de Dios. Boris Groys ha sostenido en *Volverse público* (2010) que el monopolio de la buena convicción del empresario de uno mismo se ha convertido en un “diseño de sí”. Claro está que el “diseño de sí” es una empresa del siglo XX de carácter inductivo, cuyo fin es modelar miradas y comportamientos, objetos y cuerpos, caracteres y

tendencias con el objetivo explícito de diseñar al “Hombre viejo” en “Hombre nuevo”, pero Hombre al fin. El proyecto utópico del diseño de las cosas se transforma en el diseño del sujeto para la “visibilidad pública”, como cuerpo autónomo y performativo que releva al diseño del alma. El humanismo letrado, ilustrado y pedagógico ha tenido como fin el de preparar los problemas del “diseño de sí” que se constituyeron bajo algunas preguntas: por la manifestación del sujeto (cómo quiere manifestarse), por la manera de darse del sujeto (qué forma quiere darse) y por el modo de presentación ante la mirada del otro (cómo quiere presentarse). Estas preguntas por la manifestación, por la forma de darse y por el modo de presentarse, culminan en un neoliberalismo propio de una cultura donde todo se pretende a la medida de sí y para su satisfacción inmediata, más allá de las relaciones sociales y de las instituciones en vías de disolución.

El “Yo” moderno supo preparar la “contracción de sí” que tendrá un progresivo problema para abrirse hacia el otro, mientras que el “Yo” contemporáneo (en épocas de un sujeto autónomo y performativo sometido al goce infinito del ver) reúne en una sola lógica por efectos de un tecno-capitalismo farmacológico y pornográfico (Preciado, 2008), las tramas del goce y del “diseño de sí”. El cristianismo está en la base de esta genealogía porque impuso una verdad sobre el sujeto modelando el alma y trabajó sobre las restricciones del cuerpo por vías de los agentes morales para interiorizar el goce. Foucault siguiendo el problema de *La genealogía de la moral* de Nietzsche, bajo la pregunta antigua “cómo podemos conocernos a nosotros mismos”, supo desagregar los valores morales en las circunstancias en los que surgieron (Foucault, 1988). Con aguda inteligencia se detuvo en la historia de los modos con los que fueron manipulados y modificados los cuerpos entre el mundo antiguo y el cristianismo. La ética griega muestra que la ocupación por los cuidados de la conducta para consigo mismo y para con los otros resulta tanto más importante que los problemas religiosos. Estas prácticas de sí mismo tuvieron cierta autonomía en la antigüedad, que más tarde perdieron con el diseño del alma en las instituciones religiosas y pedagógicas que persiguen una moral de renuncia. Entonces en una primera mirada, el “cuidado de sí” se opone al “diseño de sí”. Este último gran arte proyectivo del diseño como logística del capitalismo, que conduce una biopolítica de los modos de subjetivación, tiene lugar cuando el alma es objeto de una moral ascética de renuncia más que de una transformación en relación con los otros y cuando el cuerpo se convierte en soporte autónomo y performativo para una visibilidad pública.

1.4. De los cerrojos represivos

Los cerrojos represivos modelaron la historia de hombres y mujeres, hasta convertirlos en parte de un humanismo antropo-técnico fármaco-pornográfico que se ocupó de aquellos que no pueden por sí solos. Y allí vemos como millones de personas requieren de exhibirse en escenas en la web en un “porno de sí”, como reducción del sujeto a un goce infinito de actuar y ver. El fantasma requiere de cada quien un “diseño de sí” para una cultura de algoritmos, en la que la escena se convierte en el requisito para conocerse solo al ser visto. Quien no es visto públicamente revela la máxima angustia. El deseo de visibilidad performativa se expone en plataformas que estando en manos de pocos,

permiten la exhibición sin permiso de millones con deseos apremiantes de ser vistos en su intimidad. Esta visibilidad pública de la infelicidad psíquica del deseo es la que parece reunir simultáneamente mutación antropológica y decadencia. En nuestras sociedades de control pos-disciplinarias, la tecno-bio-política está operando sobre la determinación de cómo apropiarse de las vidas, al costo de una infelicidad psíquica donde la “visibilidad pública” ha devenido central.

Es posible percibir de modo arqueológico y genealógico que el “cuidado de sí” perseguía un conjunto de prácticas reflexivas para la libertad, donde la libertad se constituye en la condición ontológica para una ética. Por el contrario, el “diseño de sí” se volvió la obligación imperativa del auto-diseño como presentación estética y servidumbre voluntaria. Está por verse aún en qué medida se conserva un riguroso trabajo ético en una superficie estética, cuando la vida y el arte resultaron subsumidos en el diseño total de los comportamientos. En un mundo del diseño total como el nuestro, hombres y mujeres se transforman en una cosa diseñada mientras que el “diseño” ocupa el lugar de la religión inconsciente del capital. En esta proyección de una imagen del mundo para el goce infinito, cuyos objetos privilegiados no son solo el museo y las momias a ser exhibidas sin fin sino la performance sexual escénica amateur, es en donde se celebra el lenguaje en una conectividad masturbatoria sin otro límite que la obediencia o la infelicidad psíquica.

1.5. *Del imperativo estético*

“Imperar” significa “comandar”, “disponer”, “gestionar”. El imperativo categórico es un comando para la gestión, una ley con validez universal para la acción práctica que tiene su fin en la ética. El humanismo ha fracasado porque el imperativo ético se transformó en un imperativo estético, donde el diseño se multiplica en todas las prácticas de la existencia. Podemos decir por fin que el “cuidado de sí” como práctica ardua ha dejado lugar a un “diseño de sí”, diseño pleno de efectos que modelaron la manifestación del Yo como auto-diseño y auto-posicionamiento en el mundo. Nietzsche anticipó este modo de vida en el que el sujeto tiene interés vital en la imagen que le ofrece el mundo exterior, y lo hizo con la frase “moral de rebaño”. En *Más allá del bien y del mal* (1886) percibió en las prácticas morales que el movimiento democrático constituye la herencia del movimiento cristiano. Y supo ver que si eso se desarmaba nadie podía escapar del auto-diseño en el que cada quien puede con su deseo, fabular de verse a sí mismo como artista. Como lo plantea Groys (2010), esto se tornó en una obligación, en tanto estamos condenados a ser nuestros propios diseñadores en logística última del capital. Comprobamos que, en el afán de controlar a la barbarie en un ambiente artificial, para reemplazar los déficits orgánicos por potencias del lenguaje como las del diseño de un alma bajo control de Dios, una sociedad como la moderna deja de tener interés en el alma para pasar al interés en el cuerpo individual en un entorno político. Y es este proceso de transformación el que heredamos en el presente.

Entre las actitudes creadoras de vida y afirmadoras del mundo, la mayor provocación que Nietzsche introduce es la de encarnar un modo de ser activo, en el que cada quien se diseña para la generosidad del derroche. Nada tiene que ver esta generosidad del gasto o del derroche, con el “diseño de sí”

del “empresario de uno mismo”. Este empresario de cuño neoliberal y activo participante eulógico, puede considerarse el vector de una antropodicea. Pascal supo anticiparlo en sus *Pensamientos* (1669) cuando critica el “amor propio” como la base de las fuerzas del engaño. Lo que zanja la relación entre un diseño para la generosidad y un diseño para el ahorro, es la figura del crédito-deuda. Es cierto que los discursos eulógicos están vinculados a la auto-alabanza de una economía de la generosidad. Sin embargo su reverso es la deuda y el resentimiento. El diseño afirmativo para el gasto resulta más cercano al “cuidado de sí” antiguo que al de la racionalidad del ahorro. El diseño de sí y el empresario de uno mismo se han articulado como una tendencia de una ética protestante del trabajo y del ahorro capitalistas, porque siempre tienen la expectativa de ahorrar más de lo que invierten haciendo de la vida una empresa para el rédito económico. Entonces, la “inocencia del devenir” como un arte del derroche vital y afirmativo de la que habla Nietzsche, alaba la generosidad explícita o la virtud que se regala, pero nunca el monopolio del ahorro que se diseña.

La compleja máquina social que asumió la tarea para gobernar la emergencia del denominado “derrumbe de los valores tardo-modernos” –bajo el nombre de “gobierno de la emergencia o neoliberalismo”– constituye una respuesta expresa a la crisis de la civilización moderna que se revela en la innovación social y en las decisiones políticas. Esta compleja máquina se nutrió de la “mutación antropológica” y del “diseño de sí” que la naturaleza europea del siglo XX había registrado bajo la etiqueta de la crisis de la civilización, impulsada por Nietzsche y Heidegger en el anuncio del nihilismo como ocaso de lo humano y dominio de la técnica. El nihilismo culminó al fin por constituirse en el propulsor cotidiano del aparato de gobierno del “orden cósmico”. La intuición del neoliberalismo fue la de repositionar la máquina gubernamental en el interior de un tejido fluctuante, caótico y aparentemente pre-político, para guiar desde allí el proceso de generación y diseño de las convenciones. Por ello, bien comprendido, Foucault en su analítica no es en absoluto un pensador neoliberal. Un aparato de gobierno modelado según los mecanismos del mercado se traduce al final como una celda diseñada en la que cada individuo es forzado a adaptarse a los imperativos categóricos interiorizados y a las deliberadas formas del diseño del poder.

Resistir a las prácticas neoliberales de gobierno solo es posible en el mismo plano del adversario. En este caso se trata de verificar en el “diseño de sí” la construcción de “convenciones creativas” que son parte de una batalla cultural pero que no es posible entender sin una batalla política. La lucha política decisiva en una sociedad de “gubernamentalidad global” de naturaleza hipermoderna, se enciende en torno a la producción normativa. La individualización por sujeción depende de dos lógicas articuladas del capitalismo actual: reforma productiva sostenida sobre elementos meritocráticos y competitivos, ineludibles en un modelo social de individualización extrema y creciente. Cierto es que el doble movimiento articulado pivota sobre el diseño de las conductas performativas y sobre los elementos morales para la producción de subjetivación. La tendencia a la individualización permanente del “diseño de sí” no resulta autónoma de una precarización laboral y de una dependencia asistencialista. Prácticas como “resiliencia” y “asistencia” avanzan juntas como parte de la paradoja

neoliberal, y son el resultado de un capital humano cognitivo individual a ser gastado en el mercado al ritmo de las preguntas por la manifestación del sujeto (cómo quiere manifestarse), por la manera de darse del sujeto (qué forma quiere darse) y por el modo de presentación ante la mirada del otro (cómo quiere presentarse). En una época de conectividad generalizada que se ha convertido en una inteligencia cognitiva o en un modo de producción inmaterial, diseñarse a sí mismo no escapa a la servidumbre voluntaria por el deseo de acatar los imperativos inconscientes normativos y supone haber asumido en el “sí mismo” unas condiciones de producción. Habrá que buscar allí los “restos” de las cartografías de los cuerpos sensibles que van a ligarse de un modo inesperado, para intervenir sobre una potencia elegida, voluntaria o involuntaria de salida. Vale recordar a Foucault: “si no hay una gubernamentalidad autónoma, es necesario inventarla” (Foucault, 2010).

2. Genealogía crítica de las tecnologías occidentales de lo sensible

2.1. Del canon clásico a las estéticas de la disrupción

Nuestro problema se centra en la revisión de las marcas sensibles –entre la fuerza del trazo y la formalización (Derrida, 1997) – que en la tradición se conocieron como *sintendum communis* y que relevan la existencia de formas de visibilidad e invisibilidad en una comunidad. Abordamos estas marcas según la noción de “matrices perceptivas” –consideradas como un modo de saber perceptivo o “percepto” (Deleuze & Guattari, 1993) – que se encuentran organizadas por un dispositivo de saber/poder histórico que fabrica actos icónicos y una posición del observador (Crary, 1990). Matrices perceptivas que resultan inseparables de aquello que Foucault consideró central para pensar la genealogía, como una forma histórica que puede dar cuenta de la constitución de saberes, discursos, tecnologías, dominios de objetos, sin tener que hacer referencia a un sujeto (Foucault, 1980). Arribamos de este modo a la noción de “matrices perceptivas” –consideradas como un dispositivo analítico genealógico que puede dar cuenta de la constitución del sujeto dentro de un entramado histórico y comprendidas como modos de transmisión emocional y de aprehensión subjetiva, tal como las percibió Nietzsche en los *Escritos sobre retórica* (1872-74) – porque vinculan los regímenes canónicos con sus modos de transformación. Es en el seno de comunidades abiertas donde vemos emerger el sentir común, cuyos modos heterogéneos y contradictorios se relacionan con “maneras de hacer” y con “modos de ser”, porque éstos aparecen menos centrados en el sentido común de identidades fuertes y cerradas sobre sí. Y si el idealismo de los siglos XVIII y XIX construyó una disciplina dentro de la filosofía que fue la Estética, su finalidad fue fundamentalmente definir un canon, es decir un repertorio de obras a las que se les atribuyó su condición de patrimonio de la humanidad, con su consecuente teoría de lo “bello”, con su doctrina del “gusto” educable a la luz de la razón y con una definición del “genio” que separaba claramente lo “popular” de lo “ilustrado”.

Entendemos, con el filósofo francés Jacques Rancière, la noción de “reparto de lo sensible” como el sistema de evidencias sensibles que da cuenta de la vida estético-política de esas comunidades (Rancière, 2009). Por eso cuando hablamos de “Estéticas contemporáneas” pretendemos abordar lo

que incomoda desde sus bordes y sus afueras a las matrices perceptivas de ese canon moderno propio de una “colonialidad del saber”, que opera dentro de un sistema-mundo Moderno-Capitalista-Colonial, lo que hace vacilar a las nociones de arte, belleza, obra o artista. Se trata de un modo de abordar el régimen de funcionamiento de lo sensible y de los lenguajes de las artes como matriz discursiva, para evidenciar las relaciones entre formas de la experiencia sensible y normas reguladoras del saber/poder. Creemos que no hay manera de interrogar el presente sensible sin la necesaria interpolación del tiempo histórico, para leer la singularidad de los modos de hacer, de producir y de gestar obras. Y en ese sentido el adjetivo “contemporáneo” predica el carácter disruptivo del pensamiento estético en la actualidad y devela las fuerzas que operan en su conformación histórica. Para que haya estética se precisan de una mirada y de un pensamiento que identifiquen aquello que se presenta como lenguaje de las artes. Dicha identificación supone un proceso complejo de diferenciación. Entonces, la estética no designa una disciplina, tampoco una división de la filosofía, sino una idea o imagen del pensamiento como ser de lo sensible. Es preciso que se vea bajo este nombre el producto de un arte, el análisis inmanente de sus procesos de formación y la singularidad de sus procedimientos como modos expresivos. No se trata de una mera imagen o de la semejanza de hecho en las que sólo se juzga la legitimidad del hacer de una práctica expresiva. Se requiere que se perciba otra cosa en el hacer que el producto de un arte como ejercicio normativo del saber/poder.

2.2. De la gestión y la gestación de matrices perceptivas

Estamos dentro de la matriz perceptiva Moderno-Capitalista-Colonial que supone un olvido histórico sobre la génesis de las condiciones de vida presente y donde casi no se puede evaluar el pasado. Un dispositivo de saber y poder como éste dejó de lado otros modos de percibir y de vivir. Aunque pertenezcan a distintos dispositivos de saber y poder, hay un velado aunque potente trazo que vincula desde las “tecnologías del yo” de cuño cristiano que acompañaron a la Conquista de América hasta las actuales “tecnologías del diseño de sí y de la existencia” que culminaron por organizar de modo psicofísico las superficies del cuerpo y la experiencia sensible. En tal matriz perceptiva y anímica se trata de reconocer el “suplemento técnico”, a partir del cual los fines se dirigen hacia una actividad “gestora” de medios, que no parece tratar únicamente con “potencias” inventivas del orden de la “gestación” sino con variados modos de actuación histórico, social y cultural que en su auto-finalidad operan como formas de la “gestión”. Las transformaciones técnicas que acompañan a los dispositivos de saber y poder históricos acontecen en el seno del propio producto y se consuman en modos de subjetivación. A este estado de la técnica puede llamárselo como “gestión de un proceso de gestación”. Esta gestión sin embargo se diferencia, o bien sí es operativa y maquinica o bien sí es gestante y transfiguradora. Ambas residen en el acto de consumir, pero se distinguen por el grado de intervención crítica humana. La técnica muestra un régimen general de invención de fines que se piensan en la perspectiva de los medios, pero que valen ellos mismos como fines. Es por ello que las técnicas y las artes están entramadas sin distinción, justo allí donde antaño fuera posible la destitución crítica de los fines por la autonomía del arte. Nuestro presente nos enfrenta a una multiplicación indefinida de

los fines bajo una ley propia del capitalismo: la de exponer un valor de infinidad proliferante de los fines y del sentido al que nos introdujo la técnica. Pero tal vez no podamos decir de modo equivalente de las potencias de invención del entramado técnico y de las transformaciones artísticas, en tanto que la gestación de la invención artística es inseparable del "*pathos* de la distancia crítica" y de la "diferenciación de cualquier identificación mimética". Por ello "gestar" no supone solo una ejecución automática sino una re-creación transfiguradora de la existencia y de sus matrices perceptivas. Pero entendemos bien lo resbaloso de esta frontera.

La "Tecnología", "Planificación" y "Producción" alcanzaron la dinámica y atributo de los dioses bajo la movilización total planetaria por vías de la técnica moderna en la época de la imagen del mundo. Aunque no parece ya haber en nuestra contemporaneidad ni un dios arquitecto o relojero, ni ningún demiurgo o constructor supremo. En nuestro presente parece haberse diluido cualquier legitimación de una arquitectura del fundamento. Se suman hoy edificación y conexión por saturación acumulativa. Un movimiento autónomo de las técnicas responde a demandas que provienen de ellas mismas, y culminan mostrando que materiales y fuerzas, concebidos como potencias del vapor, gas, petróleo, electricidad, átomo, cibernética, computación numérica, despliegan posibilidades no pensadas ni estructuradas para la historia de los regímenes sensibles (Nancy, 2013). Entonces, "gestar" y "gestionar" se unen y se separan en el umbral entre reproducción automática y re-creación transfiguradora.

2.3. De la deconstrucción de la matriz perceptiva moderna

Sabemos que la máquina es maquinada, y por ello es un problema antropológico, pero admitamos que el átomo y la cibernética primero y el silicio y el deuterio luego, han cambiado nuestra concepción de los fines. Y América está montada sobre esta condición mineral y sobre la historia de una explotación mineral. Tal vez vale recordar que aquello que estructuró la representación que organiza el pensamiento occidental proviene de la oposición entre naturaleza (*physis*) y técnica (*tekne*), consagrada por Aristóteles y por varios siglos de maduración, a una "idea de la técnica". Idea dirigida en la técnica moderna a aquello que Heidegger designa como "el último envío del ser" (Heidegger, 1996) –como el dominio técnico que al añadirse a la naturaleza construye la idea misma de naturaleza– porque abre fines que ella misma ignora en su auto-finalidad. El imaginario moderno de la ciencia-tecnología y de la relación saber/poder colonial, organiza desde la Ilustración el sistema-mundo capitalista y la expansión colonial de Europa, que conlleva una ruptura definitiva de una concepción orgánica de la naturaleza y de la unificación del hombre con el conocimiento. "Sujeto", "Yo" e "Individuo" modernos resultan abocados al control racional del mundo, y con ello a la supresión de los sentidos y del cuerpo viviente de la experiencia. Las Ciencias Humanas se ubican en la gestión moderna del mundo en un punto de observación previo a la experiencia, que al mismo tiempo parece no poder ser observado, pero que debido a su necesidad lógica no puede ser fácilmente puesto en duda. Esto es lo que hace posible que la cultura europea desde el siglo XVI, haya introducido una epistemología como matriz perceptiva de la dimensión del poder. El objetivo de este modo de observación y de este tipo de observador es el



Imagen: Juan Carlos León.

de introducir un “punto cero” y una “doxa”, que condujeron a cualquier otra forma de saber ancestral y cultural a la lejanía del “exotismo” o del “primitivismo”. De este modo, la reconstrucción racional de la evolución histórica de la sociedad, realizada por la cultura europea, sirve para afianzar la identidad racial y especista frente a otras culturas dentro de sus colonias. Esta es la alianza entre el *ego cogito* y el *ego conquiro*, señalada por Enrique Dussel (1994) para mostrar la génesis de la idea del mito moderno eurocéntrico de dominio sobre la naturaleza.

Hoy sabemos que la inmanencia de ese complejo “suplemento” técnico de la naturaleza posee su propia ley de funcionamiento, al mismo tiempo que introduce lo que “destruye” y “deconstruye” esta idea. Comprendemos aquí el término “deconstrucción” como una “destrucción” y no como una “demolición”, en la dirección que Granel y Derrida (1989) le asignan a la “destrucción” (*Destruction*), propuesta por Heidegger de la ontología, cuyos efectos son las destrucciones existencial y estética. “Construcción” y “deconstrucción” se pertenecen de manera estrecha. Todo aquello que se construye según una lógica de fines y medios se deconstruye en su límite por la búsqueda de nuevos fines. Vale aclarar que bajo la idea de “Proyecto Moderno” vive el paradigma arquitectónico de la construcción, como composición, estructura y ensamblaje para una finalidad perceptiva de la noción de “mundo”. Es este paradigma estructural el que es llevado a su límite en nuestro presente, dejando lugar a un conjunto “no ensamblado” que funciona como un entramado técnico lábil y en el que no aparece un principio de coordinación orgánico. Enfrentamos un tiempo donde la yuxtaposición técnica no parece responder a ningún sentido estructural de coordinación, aunque ésta expresa el movimiento sin fin de construcción-destrucción del conjunto sin distinción entre “naturaleza” y “arte”. El “universo” moderno como esquema de construcción ha dejado lugar al “multiverso” contemporáneo como esquema de proliferación. El paradigma constructivo ha dado lugar al amontonamiento inestable, móvil, plástico y metamórfico donde se vuelve menos posible distinguir “sujeto” y “objeto”, “naturaleza” y “hombre”. De cualquier modo, la técnica es un fin de la naturaleza que no proviene del exterior. Y de allí surge la idea de “inteligencia técnica” o de “inteligencia artificial”, aún anudada a la idea de gestión por un “designer” en relación a un “design”, que ha sido excedido por lo ilimitado de las manipulaciones genéticas o financieras dentro de una ostensible crisis ambiental del planeta.

2.4. De la deconstrucción de la Estética moderna

No creemos ni auspiciamos ninguna Estética que se reclame universal, que se valide por algunos y consecuentemente para todos. La fórmula que se acuña en una larga tradición occidental es que “la verdad es igual a la belleza y la belleza igual a la verdad”. Fórmula que no tiene sentido ninguno a luz de la historia del siglo XX hasta nosotros. Más bien debe leérsela como una manera canónica reaccionaria perteneciente a la conformación de un dispositivo de saber y poder Moderno-Colonial-Capitalista. Para este dispositivo se dirime una confrontación de pares sin solución: “intuición” o “concepto”, “sensualismo” o “espiritualidad”, “racionalidad” o “religión”. Como supo mostrarlo Ernst Cassirer en *El mito del Estado* (1947), la gran querrela por la Estética moderna es una batalla política por lo sensible que confronta a Ilustrados y Románticos. La Ilustración solo puede concebirse bajo

la palabra "Imperativo". Volvemos sobre el fondo del problema. Como dijimos, "Imperar" significa "comandar", "disponer", "gestionar". El imperativo categórico es un comando para la gestión, una ley con validez universal para la acción práctica que tiene su fin en la ética. Imperar quiere decir en el lenguaje de Kant, "obrar" en el modo de tratar a la humanidad tanto en tu persona cuanto en la persona de cualquier otro, siempre en un tiempo como fin y más simplemente como medio (Kant, 1990). El imperativo categórico es una ley práctica de la razón que impone al conocimiento sensible la obediencia. Obediencia en el sentido de un comando que se dispone para la gestión en la escucha de la voz que dice: "Obra como si la máxima de tu acción debiera ser levantada de tu voluntad a ley universal de la naturaleza" (Kant, 1990). La Ilustración es la sociedad que enaltece la racionalidad, la ciencia, la técnica y la industria como programa para re-encantar el mundo sensible y político bajo el imperativo categórico. La tradición Romántica fue la primera contra-reacción que retorna al mito y a la fe como un modelo para contraponerse al desencanto del mundo producido por la industrialización y la devastación global sin dejar de evocar un imperativo estético. El núcleo del debate puede verse entre *Filosofía del Arte* (1802) de Schelling y *Lecciones de Estética* (1835-38) de Hegel, entre el mito como matriz de la reproducción sensible y motor cultural y la gnoseología conceptual bajo la apariencia sensible de la Idea.

Esta tensión retorna en *La crisis de las ciencias europeas* (1936) de Husserl, como crisis de la racionalización moderna. Esta crisis comienza con los modelos de matematización de la naturaleza que conllevan la pérdida de la experiencia histórica, de la intuición, de la sensualidad y de la religión. Un mundo *more geométrico* bajo la gestión matemática de la vida coloca a la ciencia en su límite. Para conjurar este poder, Husserl propone un retorno a la historia y al mundo sensible de la vida. Husserl, como la tradición romántica de Schelling, ven en la historia la más alta autoridad y la fuente principal de nuestras acciones. Por ello la Estética moderna europea oscila en un ciclo de repeticiones sin fin entre "desencanto" y "reencanto", entre Iluminismo y Romanticismo. Más allá del polémico ensayo de antropología simétrica *Nunca fuimos modernos* (2007) de Bruno Latour, donde se exponen las prácticas de traducción y de purificación. La primera, mostrando la combinación entre lo natural y lo cultural bajo el nombre de "híbridos"; la segunda, creando zonas ontológicas entre humanos y no-humanos destinadas a una "partición" entre naturaleza y cultura- vale sostener que a pesar de esta discusión no se interrumpe el ciclo de las repeticiones de la querella entre el "concepto" Ilustrado y el "mito" Romántico.

De esa querella ha quedado un modo de hacer para los contemporáneos. La estética contemporánea es el nombre de un discurso que tiene como objeto la idea de una relación discordante entre un modo de hacer singular y una institución normativa. Se trata de un régimen paradójico que hace confluir novedad y regularidad, anomalía e identificación normativa. Subrayamos que bajo este nombre se convoca tanto la relación entre la pura pasividad y la actividad voluntaria, como lo inapropiado en tanto constitutivo de la percepción y del pensamiento. Entonces, la Estética designa un régimen general perceptivo y de pensamiento del arte que conlleva un modo de discurso interpretativo, que no

corresponde ni a categorías exteriores a la obra ni a procedimientos no relacionados con la singularidad del objeto. El discurso interpretativo acerca de la cualidad singular de los productos del arte no debería provenir de categorías trascendentes sino de la propia inmanencia material y estilística de la obra. En la tradición del arte occidental, bajo este nombre, se producían los acuerdos normativos para una naturaleza humana entre una facultad pasiva y una facultad activa, con relación a la determinación de los regímenes representativos. Hoy ya no nombra estos acuerdos sino el pensamiento de cada nuevo desorden del *sensorium*. Creemos que bajo la querrela entre un linaje Ilustrado y otro Romántico, se ha formado durante dos siglos “una singularidad incómoda” que afectó al pensamiento, interrogando las condiciones inconscientes del objeto de arte y las promesas de una nueva sensibilidad por venir, motivada por una transformación en el reparto político de los regímenes de aparición sensibles. Sin embargo, resulta crucial comprender cómo abordar los nuevos desórdenes sensibles de nuestra contemporaneidad a la luz de la colonialidad del saber.

2.5. De lo sensible contemporáneo

Entendemos como contemporánea la pretensión de cualquier consideración que intente rendir cuenta de aquello incómodo a su tiempo. Comprendemos con Nietzsche que “lo contemporáneo es lo intempestivo”. Como si dijéramos que sólo de modo “inactual” se puede rendir cuenta de la “actualidad” del tiempo. Nietzsche sitúa su pretensión de “actualidad” o de “contemporaneidad” respecto al presente en una “desconexión” y “desfasaje”. No se trata de un espíritu nostálgico, sino de una inteligencia que al no poder escapar a su tiempo se adhiere a él, mientras toma distancia celebrando el anacronismo. Contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad que proviene de su tiempo actual, inscribiendo una “cesura” y una “discontinuidad” que divide al tiempo, para establecer una relación especial “entre tiempos”, entre el “actual” y el “desfasado”. Compartimos con el filósofo italiano Giorgio Agamben que el contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad del presente y por ello divide e interpola el tiempo, para ponerlo en relación con otros tiempos, y así poder leer de modo inédito los efectos de la historia en la interrogación del presente (Agamben, 2008).

Los filósofos iniciadores de la Estética, entre Kant y Hegel, dejaron de ocuparse de las “maneras de hacer” para avocarse a las “formas de ser sensibles”. Conservamos de la tradición la idea que designa a la estética como el pensamiento acerca de los productos del arte –percibidos y pensados como un intervalo de ruptura– en relación al modelo de adecuación a las normas de representación (*mimesis*). Entre Aristóteles y Hegel la *mimesis* sirvió para armonizar lo productivo y lo sensible, el cálculo de las obras y el puro efecto. Discutimos durante la modernidad esa noción de *mimesis* que trasladó tal praxis del espacio de lo ficcional al de la repetición de los modelos, y que incluyó una moralización de temas y estilos. De la tradición antigua a la moderna, la relación entre *poiesis* y *aisthesis* crea un régimen representativo acerca de lo que se entiende por gusto. El doble rostro de la estética ha sido el de crear una naturaleza humana educada en el gusto y una naturaleza social comprometida con los valores hegemónicos de su tiempo. Bajo este nombre residió la promesa que indicaba el saber vivir con gusto y compromiso ilustrado forjando el entramado entre el espíritu y la transformación social

política. Se llamará estético al momento en que una forma de hacer singular sustituye a la institución normativa de las llamadas “bellas artes” y evoca un discurso acerca de la experiencia sensible, tanto como la evaluación de los dispositivos y procedimientos que la hicieron posible. El momento en el que una forma de hacer singular pone en crisis a una forma de hacer plural, es en el que la mimesis como *imitatio* o representación se deshace como naturalezas productiva, sensible y legisladora.

La vasta y multiforme actividad de interrogación sobre el sentir ha sido remitida por muchos especialistas a cinco campos conceptuales identificables por la presencia de autores y procesos de experimentación, mediante las nociones de vida, forma, conocimiento, acción y sensación. El dominio de este modo de interrogación sobre lo sensible –desde su nacimiento en el siglo XVIII hasta su apogeo en la primera mitad del siglo XX y sus sucesivas transformaciones contemporáneas– se encuadra en estas cinco áreas problemáticas. En la primera mitad del siglo XX, por efectos del pensar del siglo XVIII y XIX, la estética contempló su florecimiento. En la segunda mitad del siglo XX, por efectos de una transformación histórica y un giro interior a los campos de interrogación específicos, el aparato conceptual que la constituía fue reelaborado. En la contemporaneidad la llamada “estética de la vida” adquiere una valencia política, la “estética de la forma” una valencia mediática, la “estética cognitiva” una valencia escéptica, la “estética pragmática” una valencia comunicativa y la “estética de la sensación” una valencia fisiológica. Cualquier aporte en estas áreas debe enfrentar respectivamente a la política, a los *mass media*, a los escepticismos, a la comunicación y a las ciencias de la vida. La estética es parte del dispositivo que hoy, más que nunca, obra en forma activa, en el campo biopolítico, en la *massmediología*, en la crítica epistemológica, en las teorías de la comunicación, en las biología y neurociencias experimentales. No olvidamos que para lo sensible contemporáneo Nuestro Americano, la Estética como disciplina corresponde a un espíritu que se pretende absoluto, mientras que las *étesis* decoloniales se pierden en la enorme ontología de cuerpos posibles y existentes. Una tiende a la unicidad del régimen imperial que impone una lengua, una historia única y una etnia superior. Las *étesis* pretenden tanto decolonizar los sentidos de un cuerpo enmudecido como recuperar los ‘perceptos’ y ‘afectos’ de las sensibilidades plurales, de las lenguas que derrocan las hegemonías gramaticales y los sentidos omnipotentes. Las *étesis* son poéticas que interrogan modos de hacer y de vivir en territorios que no se dejan acordonar por las fronteras impuestas en las divisiones políticas imperiales. Para considerar esa *aesthesis*, nos ubicamos en una perspectiva decolonial, con las particularidades arqueológicas y genealógicas de una crítica a las ontologías de la identidad antropotécnica. No pretendemos hacer una historia de esa noción, sino reflexionar de modo decolonizador sobre diversos problemas en la singularidad de su constitución. Nos interpelan formas de comunidad que no son ni blancas ni republicanas, enraizadas en la especificidad de un entorno que se continúa en todos los cuerpos, sin separar animales de humanos, sin separar vegetales de minerales, y que los aúna en un *continuum* donde fracasa la división naturaleza/cultura.

3. A modo de conclusión

3.1. Desde los bordes de la modernidad

Nuestra propuesta apunta a aportar herramientas para pensar los desafíos de una estética que pretende, desde su lugar americano y contemporáneo, pensarse plural, crítica y emancipatoria. Atender las condiciones sensibles desde los bordes de la modernidad hace inseparable la situación geográfica de las prácticas y los repartos del sentir que ya no pretenden salvar la verdad universal de Occidente y sus gramáticas del poder de creación del llamado humanismo blanco, cristiano, secular e ilustrado. Entendemos por gramáticas del poder a la organización articulada de la percepción, la reflexión y la experiencia que orientan la estructura nerviosa de la conciencia en el vínculo con otros y consigo mismo. Las gramáticas de Occidente sólo encubren un linaje colonial conocido como la historia sistemática de la “bestialización”, que ha sembrado su parte maldita como oscura condición en la herida colonial, la miseria efectiva, la sinrazón asesina. El proyecto Moderno-Capitalista-Colonial no conoció tolerancia política sino exigencias totalitarias que sembraron una idea de comienzo y primacía bajo el nombre “humanismo”. Como estructura, idea e intensidad del comienzo y la primacía quedaron escritas en un carmesí sangre aunque ilustrado, que el “origen es lo más excelso” y que su nombre es la marca de las “heridas de la negatividad”.

Por una moneda de doble cuño, formada por dos imágenes del pensamiento que resultan inseparables, como las del descubrimiento por la circunvalación y los campos de exterminio de la fabricación de la muerte en serie, se exhibe el fracaso de lo humano y se dice como la entropía de toda forma de vida que insiste como un unificado documento de barbarie hecho de cicatrices sin sutura. Una cara de la moneda es la del otro encubierto americano que desde la colonialidad de la naturaleza solo mostró para el pensamiento europeo un vacío disponible, unos cuerpos monstruosos, un silencio cultural de camino al habla. Otra cara de la moneda es el reverso interior europeo que se sintetiza en la conservación de un bosquecillo querido por Goethe, dentro de un campo de concentración como símbolo de la vergüenza de ser hombres. Queda alguna esperanza razonable en esta duración temporal entre 1492 y 1945, conocida bajo el glorioso nombre de “Proyecto Moderno Inconcluso” (Habermas, 1998, 19-36) y sus efectos binarios posteriores de re-occidentalización o des-occidentalización. Frente a este escenario, sólo una genealogía de la conformación de una cultura insular podría indicarnos cómo los discursos de auto-alabanza configuraron una entrada sin retorno en el diseño de sí. Proceso genealógico que nos conduce a la crítica abierta por Nietzsche al yo absoluto europeo en favor de un yo múltiple, local y fragmentario que se abre a lo otro encubierto.

3.2. Matrices perceptivas Nuestro Americanas

Nos propusimos deconstruir este entramado antropológico y técnico con el afán de otro reparto de lo sensible. Para desarmar las matrices modernas suponemos una serie de tareas deconstructivas. Una primera tarea consiste en la identificación de las prácticas de visibilidad de aquello que se presenta como lenguajes de las artes a la luz de los debates contemporáneos entre estética y filosofía del

arte. Para poder diferenciar en un segundo momento a las prácticas de visibilidad, a los lenguajes de tradición que han constituido a la estética de las apropiaciones, traducciones y transcodificaciones contemporáneas. En un tercer abordaje, establecemos las relaciones entre estética y política que atraviesan las “estéticas contemporáneas” en el “reparto de lo sensible”. Y así podemos dar cuenta de la disrupción en una temporalidad no lineal de las consideraciones acerca de lo que es “vida”, “forma”, “conocimiento”, “acción” y “sentimiento”. Este análisis de las relaciones entre arte, sociedad y estética nos condujo al problema del “reparto de lo sensible”, y a abordar la ya vieja polémica acerca de las industrias culturales, la fetichización del arte como mercancía y finalmente, la diferencia entre gestionar las expresiones artísticas y gestar matrices perceptivas problemáticas. Incorporamos en esta línea la discusión del tema de la territorialización de esas matrices y surgió allí el problema de la colonialidad de los espacios, destinados a la producción o preservación de las obras consideradas artísticas. Comprendimos en el linaje de una tradición crítica descolonial que: “El colonialismo no se conforma simplemente con imponer su dominio sobre el presente y el futuro de un país dominado. El colonialismo no se satisface con mantener a un pueblo entre sus garras y vaciar el cerebro de nativo de toda forma y contenido. Por una suerte de lógica perversa, se vuelve al pasado del pueblo oprimido, se lo distorsiona, se lo desfigura y se lo destruye”. Esta cita de Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra* (1961) es un inicio para una genealogía de las matrices perceptivas colonizadas.

Tal como lo plantea Quijano, no habría nada menos racional que la pretensión de imponer la cosmovisión de una etnia particular como criterio de racionalidad universal, aunque tal etnia se llame Europa occidental (Quijano, 2011). Por esta razón, para trabajar en una descolonialidad del poder es necesario, deconstruir la retórica de la modernidad que es sólo europea aunque se revista de proceso global. Esta suma de argumentos intenta persuadir al conjunto de que el capitalismo, el desarrollo científico y tecnológico, y al fin la democracia, se conjugan en una misma linealidad histórica que tiene un sentido único. A su vez esta historia se caracteriza por desplegarse en el vector del tiempo de la física newtoniana sucesivo, acumulativo, irreversible y en una filosofía que garantiza la felicidad en el futuro para justificar los sacrificios del presente. El pensamiento descolonial denuncia esas nociones para despejar un imaginario al servicio de los intereses imperiales. Para ello, el camino nos conduce a retrotraernos a la primera globalización producida en 1492, cuando se “descubrió América” a la vez que se expulsó a la periferia de un centro autodefinido como tal, a moros y judíos. A partir de allí la modernidad y su lado oscuro, la colonialidad, se impusieron como paradigma hegemónico en un proceso de reproducción constante que debe ser horadado. Se requiere, entonces, comprender las matrices coloniales del conocimiento y de la ontología que de él se deducen. Colonialidad del ser que inviste no solo la economía o la política, sino los dominios del género, la sexualidad, la subjetividad y la estética.

Culminamos en el presente trabajando en este pensamiento colonial que nos constituye, pensamiento que se propone la desnaturalización de todos los conceptos, prácticas y matrices perceptivas que forjaron los cuerpos y los espacios simbólicos de nuestra naturaleza y nuestras

culturas para pensar la deuda que Latinoamérica, o mejor aún, Nuestra América tiene consigo misma. Las sociedades arcaicas amerindias y afroindias conjuran el riesgo mortal de que el poder político se separe y se vuelva contra ellas. De este modo la "deuda finita" atraviesa el campo de lo político y es inmanente a lo social, pero asegura la comprensión del cambio de naturaleza social en el pasaje de la "deuda finita" a la "deuda infinita", teleológica e interiorizada de las sociedades capitalistas de Estado. Nuestro endeudamiento infinito es la marca de una teología del sacrificio de los muchos en función del poderío hegemónico del Uno. De allí podría pensarse una estética que proponga tiempos y espacios diversos –heterotópicos– que romperían con la historia de los imperios y con las cartografías del poder.



Imagen: Juan Carlos León.

Referencias bibliográficas:

- Agamben, G. (2008). *Che cos'è il contemporáneo?* Roma: Nottetempo.
- Cassirer, E. (1947). *El mito del Estado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the observer*. Cambridge-Massachussets: MIT Press.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2019). *Lo actual y lo virtual*. Buenos Aires: Red Editorial.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Dussel, E. (1994). *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Buenos Aires: Ariel.
- Fanon, F. (1983). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2015). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Akal.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- _____ (1988). Nietzsche, la genealogía, la historia. En *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- _____ (2010). *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1980). *Power/Knowledge*. New York: Pantheon Books.
- Freud, S. (2015). *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Linera, A.; Mignolo, W. & Walsh, C. (2014). *Interculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Gómez, P. P. (Comp.). (2014). *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Habermas, J. (1998). La modernidad. Un proyecto incompleto. En *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hegel, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Heidegger, M. (1996). Lenguaje de tradición y lenguaje técnico. *Artefacto. Pensamientos Sobre la Técnica*, 1, 10-20.
- _____ (1995). La época de la imagen del mundo. En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Husserl, E. (1984). *Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. México: Folios.
- Kant, I. (1990). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Espasa Calpe.
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Madrid: Siglo XXI.
- Levi, P. (2000). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Península.
- Kush, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: García Cambeiro.
- Mignolo, W. (2008). *Desobediencia epistémica*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Nancy, J.-L. (2013). *Archivida. Del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Quadrata.
- Nietzsche, F. (1972). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.
- _____ (1972). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.

- _____ (1974). *El Anticristo*. Madrid: Alianza.
- _____ (2000). *Escritos sobre retórica*. Madrid: Trotta
- Preciado, P. B. (2008). *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Quijano, A. (2011). *Textos fundacionales*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM.
- Schelling, F. W. J (2006). *Filosofía del Arte*. Madrid: Tecnos.
- Segato, R. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Simondon, G. (1996). La génesis del individuo. En Jonathan Crary y Sanford Kwinter (Eds.). *Incorporaciones* (pp. 255-276). Madrid: Cátedra.
- _____ (2009). *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires: La Cebra/Cactus.
- Sloterdijk, P. (2005). *Sobre la mejora de la Buena Nueva. El quinto "Evangelio" según Nietzsche*. Madrid: Siruela.
- Stengers, I. (2017). *En tiempos de catástrofes*. Buenos Aires: NED Ediciones.
- Wittgenstein, L. (1986). *Investigaciones filosóficas*. México: UNAM.

Reseña curricular

Adrián Cangi. Ensayista y filósofo. Dr. Sociología y Dr. en Filosofía y Letras. Especializado en Estética y Teoría del arte por la Fundación Ortega y Gasset. Posdoctor por la FAPESP y la Universidad de San Pablo. Profesor e investigador de la UBA, UNLP y UNDAV. Profesor regular de Estéticas Contemporáneas. Director de la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas. Autor de *Gilles Deleuze. Una filosofía de lo ilimitado en la naturaleza singular* (2011, 2014), Coautor de *Filosofía para perros perdidos. Variaciones sobre Max Stirner* (2018, junto a Ariel Pennisi) y compilador de *Linchamientos. La policía que llevamos dentro* (2014, junto a Ariel Pennisi), *Imágenes del pueblo* (2015), *Meditaciones sobre el dolor* (2018, junto a Alejandra González), *Vitalismo. Contra la dictadura de la sucesión inevitable* (2019, junto a Alejandro Miroli y Ezequiel P. J. Carranza), *Meditaciones sobre la tierra* (2020, junto a Alejandra González). Coeditor de Autonomía y Quadrata de Red editorial.

Imagen: Cristian Villavicencio



Hackear la línea abismal. Por una farmacología artística descolonial en el "Capitaloceno"

Hacking the Abismal Line. For an Artistic Decolonial Pharmacology in the "Capitalocene"

Resumen:

El objetivo del presente ensayo es analizar, a través de algunas prácticas artísticas descolonizadoras, la cara social, epistémica y colonial que acompaña la crisis climática y el Capitaloceno. Para lograrlo, se decide adoptar y utilizar algunos conceptos de la filosofía de la tecnología de Bernard Stiegler, articulándolos con nociones, posturas y perspectivas del pensamiento descolonial y en particular con el "epistemicidio", la "línea abismal" y la "ecología de los saberes" de Boaventura de Sousa Santos. Las obras artísticas de Cristian Villavicencio, Jaime Del Val y Fredy Vallejos posibilitan este acercamiento entre crítica farmacológica (Stiegler) y ecología de los saberes, encarnando la función de dispositivos estéticos y socioepistémicos anclados a los devenires tecnológicos en las artes, capaces de desarrollar una farmacología de lo digital en clave descolonial.

Palabras clave: Capitaloceno; Ecología de los saberes; epistemicidio; farmacología; línea abismal

Abstract:

The paper aims to analyse the social, epistemic and colonial dimension that accompanies the climate crisis and the Capitalocene, through some decolonizing artistic practices. To achieve it, we decided to adopt and use some concepts from Bernard Stiegler's philosophy of technology, articulating them with notions, postures and perspectives of decolonial thought and in particular with Boaventura de Sousa Santos' "epistemicide", "abyssal line" and the "ecology of knowledges". The artistic works by Cristian Villavicencio, Jaime Del Val and Fredy Vallejos enable this conciliation between pharmacological criticism (Stiegler) and the ecology of knowledges, embodying the function of aesthetic and socio-epistemic devices anchored to technological developments in the arts, thus capable of developing a pharmacology of the digital in a decolonial sense.

Keywords: Capitalocene; Ecology of knowledges; epistemicide; pharmacology; abismal line

Sumario. 1. Introducción. 2. Desarrollo. 2.1. Dimensiones paralelas del saber. 2.2. Dimensiones paralelas del ver. 2.3. Micropolíticas del ver y el tocar. 3. Conclusiones. Farmacología, descolonización y desproletarización.

Como citar: Vignola, P. & Baranzoni, S. (2021). Hackear la línea abismal. Por una farmacología artística descolonial en el "Capitaloceno" *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 45-63.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/919>

www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a3

Paolo Vignola

Universidad de las Artes (UArtes)

Guayaquil, Ecuador

paolo.vignola@uartes.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0001-6707-8986>

Sara Baranzoni

Universidad de las Artes (UArtes)

Guayaquil, Ecuador

sara.baranzoni@uartes.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0002-9775-601X>

Enviado: 24/03/2021

Aceptado: 9/04/2021

Publicado: 9/07/2021



Esta obra está bajo una licencia internacional

[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Introducción

En la esfera del pensamiento crítico, transdisciplinario y comprometido con las problemáticas globales, el inicio del siglo XXI ha estado marcado, entre otras cuestiones transcendentales, por el énfasis brindado transversalmente al problema medioambiental del cambio climático y sus causas económico-políticas. El valor simbólico de este énfasis se ha visto reflejado en la explosiva sugerencia del químico atmosférico Paul Crutzen, que en el año 2000 propuso que se adoptara el nombre *Antropoceno* como forma de describir una nueva era geológica, marcada por la huella indeleble de la humanidad con su antropización del medioambiente.

Según Crutzen, la era geológica del Antropoceno se diferencia principalmente del Holoceno en cuanto a la importancia del impacto de la humanidad como factor en sistemas geofísicos. Tras este sensacional nacimiento, el Antropoceno se convirtió inmediatamente en objeto de numerosos debates transdisciplinarios, a partir de la cuestión de su génesis precisa, lo que ha llevado a la proliferación de propuestas de significantes alternativos para indicar este mismo periodo (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007; Bonneuil & Fressoz, 2016; Monastersky, 2015). Si es cierto que en la última década la noción geológica de Antropoceno alcanzó un alto nivel de popularidad, franqueando las fronteras disciplinares y ocupando un espacio cada día más grande en los debates de las ciencias sociales, las humanidades y las artes, también es cierto que esta popularidad la ha vuelto un blanco evidente y fácil para la crítica descolonial (Schulz, 2017; Todd, 2015; Luisetti, 2016; Vignola, 2017). Desde esta óptica, la praxis de descolonizar el discurso acerca del Antropoceno se ha desarrollado a través de dos análisis críticos íntimamente relacionados y dirigidos, por un lado, a la dimensión nominal de la noción –ya que al decir “Antropoceno” se supone que la humanidad en general sea responsable de las transformaciones irremediables de la biosfera– y, por otro lado, a sus implicaciones genealógicas, epistémicas y geopolíticas. Estas implicaciones pueden corresponder respectivamente a las colonialidades del ser, del saber y del poder, según las definiciones proporcionadas por Nelson Maldonado (2007), Castro-Gómez (2017) y Mignolo (1995), entre otros.

Ante el afán de descolonizar el Antropoceno, las artes no solamente no se quedaron atrás, sino que han estado manteniendo un rol estratégico de primer orden. Este rol es atestiguado tanto por publicaciones expresamente dedicadas al tema, como por el uso ecológico-político que quienes lo estudian hacen de las prácticas artísticas a la hora de poner en tela de juicio los supuestos eurocéntricos u occidentales que estructuran el discurso *mainstream* sobre el cambio climático y la agencia de los seres humanos en la biosfera (Davis & Turpin, 2015). Cabe decir que el valor descolonizador del arte con respecto al tema del Antropoceno, además del enfrentamiento ecológico-político directo –aunque a menudo presente–, reposa también en la capacidad de traer a colación cuestiones y problemas epistémicos, socioculturales, económicos, geopolíticos y tecnológicos, críticamente relacionados con lo que el concepto de Antropoceno pretende abarcar.

Es precisamente esta cara social, epistémica y colonial que acompaña a la crisis climática la que el presente ensayo quiere analizar. Lo hará en y a través de las prácticas artísticas, enfocándose primero en dos obras del artista ecuatoriano Cristian Villavicencio y en un proyecto del *performer* español Jaime Del Val, para luego apostar por un acercamiento teórico-crítico entre la ecología de los saberes de la mirada descolonial y el planteamiento general de la farmacología de Bernard Stiegler. Es importante destacar que la trayectoria teórica stiegleriana, que procede básicamente de la deconstrucción de Derrida, la fenomenología de Husserl y la teoría de la individuación de Simondon, nunca ha cruzado las vertientes del pensamiento descolonial, y es en este sentido que se ha de entender el presente acercamiento, posibilitado también por el concepto de "Capitaloceno" de Jason W. Moore (2013; 2015; 2017), a saber, uno de los planteamientos más contundentes de la crítica del Antropoceno. Como veremos en la parte final, el cruce entre las dos perspectivas, stiegleriana y descolonial, encontrará en las "mingas multimedia"¹ del músico colombiano Fredy Vallejos (Figura 1) no solamente un ejemplo artístico en devenir, sino un dispositivo estético y socioepistémico anclado a los devenires tecnológicos en las artes, siendo en este sentido apto para concretizar la esfera más afirmativa de la farmacología en clave descolonial.



Figura 1. Mingas multimedia de Fredy Vallejos.

En este sentido, la trayectoria de investigación de Cristian Villavicencio, y en particular su obra *Dimensiones paralelas* (2017), enfocada en la puesta en tela de juicio de las coordenadas occidentales de la historia de la ciencia natural a través de una refuncionalización de la tecnología digital, parece emblemática de esta descolonización indirecta del discurso antropocénico, y representa un punto de

¹ La palabra "minga" se refiere a un antiguo sistema de trabajo de origen incaico, que prevé la autogestión comunitaria de los servicios y de las acciones solidarias. En el Ecuador, a menudo, la constitución de comunidades en mingas ha podido suplir a las históricas carencias estatales vinculadas tanto a temas infraestructurales (sistemas de agua potable, de viabilidad y transportes, etc.) como a nivel de seguro social y de reparación de los daños causados por las calamidades naturales, siendo la solidaridad y la inclusión sus valores fundamentales. Además, la minga constituye también un importante momento de encuentro y auto-constitución en la vida comunitaria, deviniendo la ocasión principal para intercambiar puntos de vista e informaciones.

partida interesante para situarse en el corazón del problema. Por tal razón, se propone a continuación un análisis de la obra de Villavicencio que dialoga indirectamente con el concepto de Capitaloceno y sus vinculaciones tanto con el pensamiento descolonial como con la filosofía de la técnica de Stiegler.

2. Desarrollo

2.1 Dimensiones paralelas del saber

Dimensiones paralelas (Figura 2) es el título de una exposición personal de Villavicencio, estrenada en Bilbao en el 2017, que cruza y articula varias disciplinas artísticas y científicas con técnicas y dispositivos digitales: biología, paleontología, semiótica, cibernética, media-art, tecnología de impresión 3D, dispositivos de grabación, video-proyección. En esta exposición personal, la preocupación epistémica de Villavicencio es el conjunto de producción, certificación y diseminación del conocimiento científico, desde su origen moderno hasta su futuro, pasando por las relaciones entre la historia de las ciencias y la colonización europea de las Américas. La función operacional de *Dimensiones paralelas* consiste en crear objetos epistemológicos híbridos y emancipados del marco de la epistemología occidental, a partir de una selección de especímenes hallados y estudiados en sus morfologías, texturas y cromatismos en el Museo Nacional de Historia Natural de Quito.

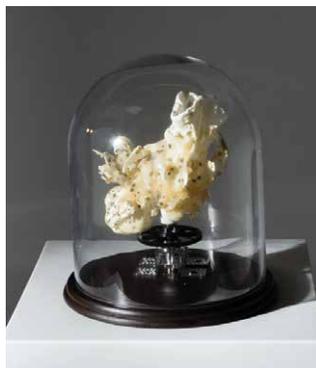


Figura 2. *Dimensiones paralelas* (Cristian Villavicencio, 2017)

Ana María Garzón Mantilla, curadora de la exposición de Bilbao, nos proporciona una breve y contundente descripción de las obras de la exposición, que abarca tanto la dimensión visual como la cinética, donde esta, en particular en su dimensión de movimiento de las imágenes, no solo complementa a la primera, sino que le otorga también un sentido íntimamente contrahegemónico, cuyo propósito consistiría en “alterar el método científico”. Esta alteración es llevada a cabo por medio de intervenciones algorítmicas y digitales, como un “hacking multiespecie” y multidimensional:

Un colibrí diseado y un fósil de diente de caballo sobre una base circular que gira y tiene encima una pequeña cámara que registra el movimiento y está conectada a un dispositivo que proyecta un zoom del pájaro y el diente girando. La proyección reduce al pájaro y el diente a texturas. En otra pantalla, el pájaro y el diente se convierten en códigos. Todo tiene capas. Las capas giran. Las capas guardan discursos. El movimiento es lo único constante. El movimiento disloca la experiencia. El movimiento revela relaciones y cuando lo seguimos con atención, es posible ver cómo se ponen en evidencia los discursos que las capas contienen (Garzón Mantilla, 2017, 13).

Ni meros videos, ni precisamente esculturas cinéticas, las obras de arte de Cristian Villavicencio "ocupan una zona fronteriza", en la que las imágenes proyectadas, los dispositivos tecnológicos y los objetos grabados dan lugar a una doble dimensión híbrida entre, por un lado, lo analógico y lo digital, y, por otro lado, el cuerpo y la imagen. Ahora bien, para poder entender lo que está en juego en *Dimensiones Paralelas*, a nivel epistemológico y por ende de la colonialidad del saber, Garzón Mantilla invoca la noción de archivo de Foucault, proponiendo interpretar bajo este término el medio físico (un Museo) y epistemológico (muestra de la Vida según la historia de la ciencia) de la obra de Villavicencio:

¿Pues qué es un archivo sino la sombra de todo aquello que fue dejado de lado? Aquí es imprescindible volver a Foucault: "El archivo es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares". Por tanto, lo que está dentro del archivo es aquello que tiene la posibilidad de ser enunciado, pero la existencia de esos enunciados revela también las ausencias del archivo: ¿qué ocurre con aquello que no pasó por las mismas condiciones históricas de preservación? ¿Cómo se recupera la memoria de aquello que fue descartado? (Garzón Mantilla, 2017, 15).

Frente a semejante aparato epistemológico, que históricamente ha producido ese tipo de representación de la vida llamado biología, las obras de Villavicencio cuestionan la producción del conocimiento como *espectáculo* colonial y capitalista, preguntando sobre el origen de sus reglas y las relaciones coloniales de poder y saber que acompañan el desarrollo y la diseminación a escala global de la ciencia y la técnica occidentales².

Estas son las mismas relaciones que dieron lugar a lo que Jason W. Moore llama el Capitaloceno, proponiéndolo como concepto fuertemente alternativo al Antropoceno para resumir la relación entre conocimiento, naturaleza y economía, desde la modernidad hasta nuestro presente. Según Moore, el capitalismo, entendido como una forma específica y dualista de relaciones entre la sociedad y la naturaleza, tiene sus orígenes en la formación del sistema mundial en el siglo XVI, cuando Europa se convirtió en el centro de una red global de conocimiento y poder. Es en aquella época que se genera el marco metodológico del conocimiento científico: el estudio de la naturaleza se rige por un lenguaje

2 En este sentido, sería interesante comparar la postura epistémica de la obra de Villavicencio con las teorizaciones propuestas en el ámbito filosófico y especulativo por Yuk Hui (2016), quien apuesta por una comprensión no-occidental de la técnica para explicar la compleja relación de China con las tecnologías modernas. De hecho, una cercanía entre la propuesta del artista ecuatoriano y la visión de la técnica de Hui había sido presentada por Garzón Mantilla, que menciona otra obra de este autor en su texto curatorial.

matemático universal, necesario, válido para cada lugar y tiempo. Todos los atributos y valores de la naturaleza se convierten en un material bruto que se introduce en la órbita de los intereses humanos europeos, y el mundo se convierte en banco de prueba del conocimiento objetivo del *anthropos*, al mismo tiempo que se descubre y se mide como globo. Así es como se prepara el cosmos para su matematización y conquista: operando una abstracción de cualquier característica particular y local de todo tipo de entidades, para establecer relaciones o conexiones entre elementos o valores que permanecen completamente independientes de las entidades consideradas.

La subsecuente propagación viral de tal racionalidad de medición, logra su pleno florecimiento en el capitalismo industrial, donde el cálculo se alía con la producción para convertir a los seres humanos y el medio ambiente en puras mercancías, cuyas relaciones, cuando el capitalismo se vuelve consumista, son completamente administradas por la nueva ciencia del *marketing*. Sin embargo, el énfasis en la eficiencia de la producción, la innovación permanente y los mecanismos de control del comportamiento propios del *marketing* se extiende incluso más allá de eso: más allá de la descripción calculadora de cada faceta del mundo y la fabricación calculadora de todo en el mundo, esta alianza se encuentra lista para dar a luz al mundo mismo, y con ello, al “Anthropos sin cualidades” (Baranzoni, 2017, p. 49). Así, en una era que se ha propuesto sobre la base de que es medible estratigráficamente, una era en la que, de forma mucho más generalizada, es la medida de las entidades la que prescribe su existencia, todo se convierte en nada más que una agregación temporal de datos explotables industrialmente, y el sueño cartesiano de una *mathesis universalis*, lenguaje único y efectivo para categorizar el cosmos, se encuentra perfectamente realizado.

En su genealogía del Capitaloceno, Jason W. Moore (2017) trae a colación el tema del colonialismo y de la colonialidad del poder y del saber, entendidos como procesos socioculturales que han estado acompañando la mutación geológica causada por la globalización progresiva del capitalismo. Al querer desarrollar ulteriormente este cruce fructuoso, para seguir deconstruyendo con otros medios el occidentalismo implícito en el concepto de Antropoceno, podríamos afirmar que, desde el punto de vista descolonial, el “Anthropos sin cualidades” sería entonces la metonimia de la colonización epistémica, y la palabra Antropoceno, su confirmación performativa en la época del cambio climático y la globalización neoliberal (Cohen, 2016; Vignola, 2017; Baranzoni, 2017). Podríamos siquiera definirlo como la geometría performativa de la colonización: cada vez que se pronuncia *anthropos*, la matriz colonial y colonizadora de un sujeto político-epistémico se aplica sobre los demás. Esta matriz geopolítica, de hecho, correspondería a lo que Boaventura de Sousa Santos (2010) y Santiago Castro-Gómez (2007) piensan como la “línea abismal” trazada por la modernidad colonial, que acabó convirtiendo las experiencias no occidentales en “desperdicio cultural”, negándoles, de hecho, el derecho a existir.

La línea abismal consiste en un sistema de distinciones visibles e invisibles, según el cual lo invisible determina lo visible, en la medida en que las distinciones invisibles se establecen a través de líneas radicales que reparten la realidad social en dos universos. La división es tal que el otro lado de la línea

desaparece como realidad: se vuelve inexistente. El sujeto del conocimiento situado por encima de esta línea abismal, sujeto de un conocimiento autoproclamado objetivo, neutral, universal, incorpóreo y válido para todos, respondería así al modelo del hombre blanco, europeo, capitalista, cristiano, patriarcal y heterosexual, convertido en norma universal de la humanidad (Deleuze & Guattari, 2002).

Tal dimensión de la autoproducción europea del conocimiento también se refleja en la crítica de Castro-Gómez al "punto cero" del aparato epistemológico colonial, a saber, la autopercepción del conocimiento occidental como algo que se encuentra a la vanguardia de todas las formas de conocimiento. Es una autopercepción tal que, según de Sousa Santos (2010), condujo a un epistemicidio del conocimiento no occidental. En este sentido, el trabajo de Villavicencio apunta a la reproducción digital de una forma de conocimiento que se sale del marco científico donde halla su origen para deconstruirlo, es decir, para resaltar la violencia epistemológica que está en la base misma de la colonialidad y así inventar una nueva "ecología de los saberes" (de Sousa Santos, 2010).

2.2 Dimensiones paralelas del ver

Si "la colonialidad de lo sensible se despliega en especial a través de los regímenes del arte y la estética que hacen parte de la expansión de la matriz colonial de la modernidad" (Gómez & Mignolo, 2012, 15), un arte descolonial, en línea con Boaventura de Sousa Santos, no tiene que criticar y desarmar únicamente estos regímenes, sino que debe apuntar también al conocimiento científico que estructura una antropología de la mirada autoritaria y devastadora de la ecología de los saberes. Esta parece ser la operación emancipadora de *Dimensiones paralelas*, donde lo que se quiere emancipar sería precisamente la mirada hacia la Vida y su historia. Sigamos con la argumentación de Garzón Mantilla:

[...] al trasladar los especímenes de estudio científico a las estructuras flexibles y permeables del arte y la ciencia, el lugar de enunciación de los especímenes conservados se disloca y entra a una zona de indefiniciones, al tiempo que la operación de observación pide también un nuevo marco discursivo, más allá del discurso positivista de las ciencias. Los zooms a las pieles de los animales, a los huesos fosilizados, a las rocas funcionan como puertas de acceso a lo desconocido, nos hablan de una memoria a la que no tendremos acceso, nos revelan un tiempo detenido anterior a nuestro tiempo. No el tiempo de las ciencias sino el tiempo de los especímenes sin los marcos de conocimiento que les hemos asignado (Garzón Mantilla, 2017, 15-16).

Las instalaciones de Villavicencio posibilitan ver los especímenes de otra forma, justamente "sin los marcos de conocimiento que les hemos asignado", y, por ende, nos dan acceso a otras temporalidades por fuera de la cronología en la que se enmarca la historia científica. En otras palabras, los zooms nos hacen ver algo de la vida que quedaría fuera del marco de la ciencia, y de este modo, muestran también la ceguera abismal que acompaña el discurso científico. Si la ciencia nos proporciona el conocimiento de la vida supuestamente no mediado por el marco antropocéntrico, el arte nos proporciona una forma de acceso a la vida no mediada por el marco científico: puede darnos acceso a la experiencia

de la vida y a la experiencia con la vida. Ahora bien, cabe decir que no se trata de una experiencia inmediata, ya que para lograrla es preciso *hackear* la línea abismal por medio de todo un abanico de equipos tecnológicos y con una estrategia estética: poner los especímenes a girar, proyectarlos en superficies y pantallas, en un juego de descontextualización y recontextualización, pero también de desterritorialización y reterritorialización:

Los especímenes disecados, vistos desde el lente del arte y puestos a girar, sueltan sus registros científicos para dejar de dar respuestas sobre sus características morfológicas y empezar a hacernos preguntas sobre los sistemas que hemos creado para mirarlos: ¿de dónde vienen esos sistemas? ¿qué lógicas de colonización de conocimiento los atraviesan? Tal vez hay un conocimiento más allá del que estamos acostumbrados a leer: tal vez (Garzón Mantilla, 2017, 13).

Sin embargo, si no es el artista el que debe eliminar las mediaciones, ya que su labor consiste en trabajar mediaciones –técnicas, discursivas, perspectivas–, entonces es el observador quien tiene que dejar a un lado el conjunto de mediaciones epistémicas, históricas, sociales –es decir, los prejuicios científicos– para acceder a esta experiencia visual. En este sentido, se puede afirmar que, en determinadas ocasiones, algunas prácticas artísticas contemporáneas proporcionan las condiciones de posibilidad para atreverse a conocer de forma distinta, es decir, a imaginar otro “punto cero” del saber, un punto cero que ya no está atrás, en el pasado, sino que todavía tiene que llegar. Este podría ser el sentido más contundente del “tal vez” con el cual cierra la cita: no tiene que ver con un “sí” o un “no”, con algo verdadero o falso, sino con un antes o un después, con el presente-pasado o con el presente-futuro. El “tal vez” es el lujo que la ciencia no se puede permitir, pero es el lugar específico donde el arte podría vivir, justamente, como deconstrucción permanente de toda certeza.

Ahora bien, a pesar de que al proporcionarnos las condiciones de posibilidad para una experiencia no mediatizada por la mirada de la ciencia, la exposición de Villavicencio parece intentar presentarnos los especímenes en su presencia inmediata, como ya mencionado este efecto es debido a una o más formas de mediación técnica: pantallas, pixel, códigos, dispositivos de reproducción, etc. Estas mediaciones, que emancipan a los especímenes de la mediación científica, parecen apuntar hacia una especie de trascendental material, en la medida en que esas condiciones de posibilidad no son lógicas, como proponen las filosofías de Kant o Husserl, sino tecno-lógicas. En esa suspensión artificial del tiempo histórico y científico, es decir, cronológico, hacia “una memoria a la que no tendremos acceso”, se podría ver la función más poderosa de la técnica para el arte como exteriorización y vehículo de memoria e imágenes.

En particular, sería interesante analizar *Dimensiones paralelas* utilizando el concepto de retención terciaria forjado por Bernard Stiegler, es decir, la forma de memoria técnica, incrustada en un soporte material y ya no en el cerebro o en el ADN. Se trata de una forma de memoria *exteriorizada*, esto es, material y externa a la consciencia, y *pública*, en el sentido de que potencialmente todos pueden acceder a su contenido: un dibujo, una fotografía, un letrero, un libro, una grabación audio, etcétera.

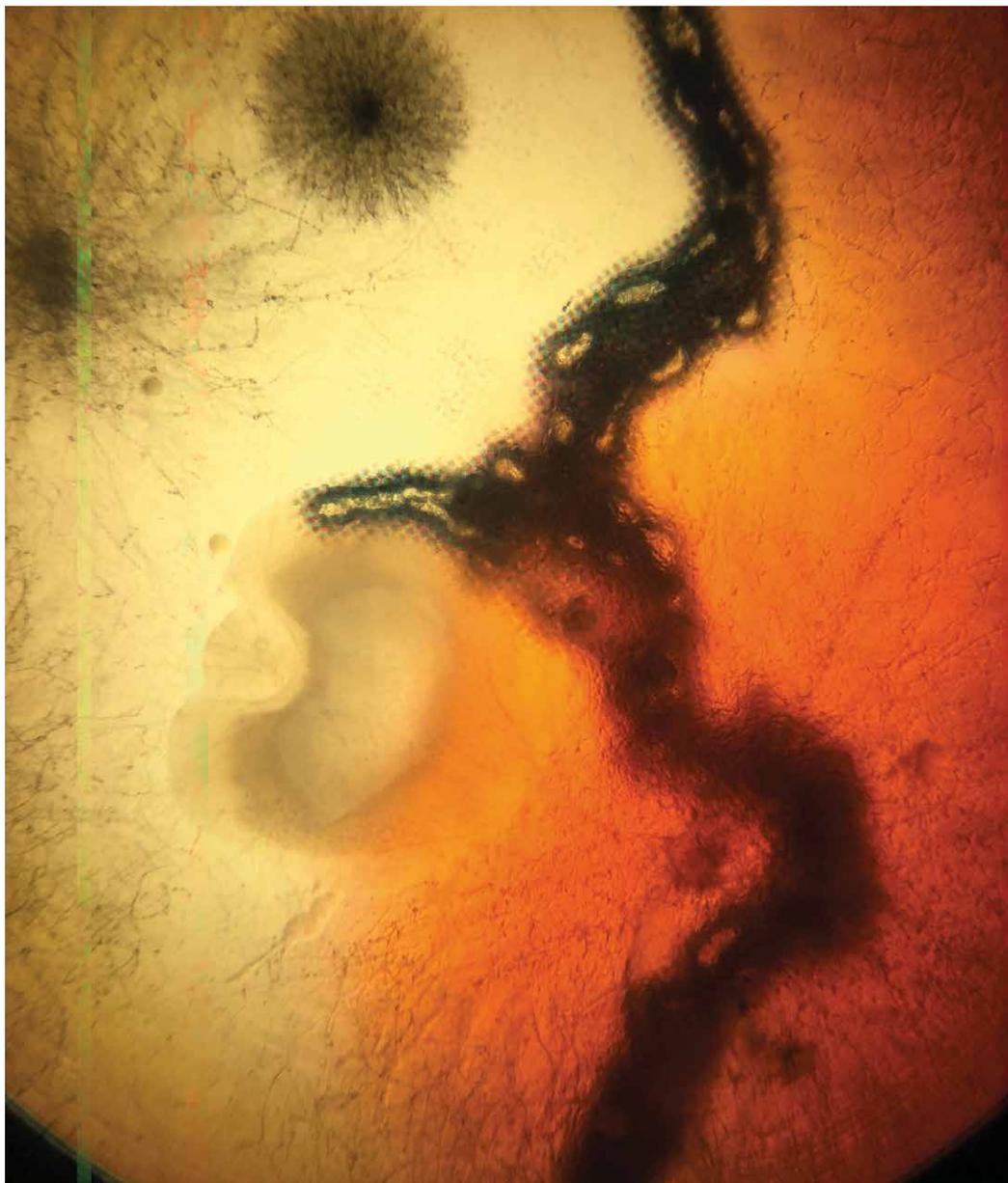


Imagen: Cristian Villavicencio

Stiegler toma prestado de la fenomenología del tiempo de Husserl la noción de retención, para mostrar que la memoria exteriorizada y material —retención terciaria— sobredetermina la composición de las retenciones primarias del presente —percepciones— y de aquellas secundarias proveniente del pasado —recuerdos—, para dar forma a la consciencia y generar las protensiones que prevén y anticipan el futuro. Es esta memoria exterior y espacializada que Stiegler define como la apertura del tiempo propiamente humano, una apertura que es necesariamente artificial. Lo paradójico de todo esto, es que esta retención terciaria, como apertura artificial del tiempo humano, es lo que permite al humano sobrepasar la temporalidad meramente antropomórfica, esto es, el tiempo cronológico, y fusionarse con la temporalidad de las cosas. En otras palabras, lo que Villavicencio quiere presentar es la Vida y su memoria fuera del tiempo tecno-científico y, por lo tanto, del tiempo humano, pero tal presentación tiene que ser artificial, es decir, que para ser presentada, necesita usar una especie de memoria que no es biológica en absoluto, sino memoria exteriorizada, inorgánica, retención terciaria, escritura. El mismo tipo de memoria exteriorizada que, siguiendo la línea que va de Husserl a Derrida y Stiegler, permitió el surgimiento de la ciencia y el discurso científico.

2.3 Micropolíticas del ver y el tocar

Hay también otra obra de Villavicencio que parece interesante analizar, ya que intenta ofrecer una alternativa afirmativa a la “colonialidad del ver”. Se trata de un proyecto en marcha, llamado *Haptic / Visual Identities*, concebido y desarrollado junto a Agata Mergler que, al filmar a través de cámaras instaladas en las manos, combina las teorías mediáticas y críticas con la práctica del arte, con el fin de deconstruir “las formas dominantes de representación centradas en la visión” y “revisar el papel del cuerpo en la producción de imágenes en movimiento” (Mergler & Villavicencio, 2017, 191). Cuestionar la hegemonía de lo visual en la representación de la identidad implica el desplazamiento del ojo, que exige una nueva forma de tratar el espacio, basada en el tacto: es “una forma fragmentaria, no totalizadora, de representar el espacio” (Mergler & Villavicencio, 2017, 195), que permite una reconfiguración de la relación entre el sujeto que toma la imagen háptica y el objeto que está siendo “tomado”, ya que, como argumentó Laura Marks en *Skin of the Film*, “no se puede tocar sin ser tocado” (Marks, 2000, 149).

Mergler y Villavicencio definen su trabajo como profundamente intercultural en la medida en que lo visual y la mirada unifican y suavizan la superficie de la percepción, permitiendo una “experiencia monádica (no pluralista)” (Mergler & Villavicencio, 2017, 196) e invisibilizando la experiencia encarnada de la percepción, la experiencia háptica, al potenciar el papel del cuerpo, “permite la experiencia pluralista [...] propia del cine intercultural (diríamos menor) y experimental” (Mergler & Villavicencio, 2017, 196). Lo que está en juego aquí es, en palabras de Laura Marks, una coincidencia entre el sentimiento de experiencia íntima y plural-polisémica creado por lo háptico y la cuestión del control individual, típico de la visión. Al denunciar “los valores patriarcales, modernistas y neocoloniales ocultos en la narrativa de una estética «neutra» y «progresista»” Mergler y Villavicencio (2017, 203) ven en su obra “un potencial micropolítico en forma de resistencia encarnada a las formas dominantes de performances de conectividad e identidad dependientes de los sistemas mercantiles capitalistas,

digitales y globales" (Mergler & Villavicencio, 2017, 198). Este objetivo artístico y político es perseguido utilizando cámaras hápticas con hardware y software de código abierto. He aquí como los artistas investigadores describen técnicamente su metodología:

[...] equipado con un Raspberry Pi que se ejecuta en Linux, una batería portátil, una pantalla LCD, gafas de realidad virtual y cuatro cámaras diseñadas a medida con tecnología 3D para colocar en las manos de los usuarios, el dispositivo captura imágenes en tiempo real de uno o más usuarios que realizan acciones. Las secuencias aleatorias en tiempo real que provienen de las cámaras están diseñadas para "tocar", o escanear, el objeto que se está filmando. Las lentes están personalizadas para tomar fotografías macro de superficies. Los participantes en esta situación parecida a un cyborg se relacionan entre sí visual y hápticamente (Mergler & Villavicencio, 2017, 193).

El resultado es un proceso de filmación cooperativa con cámaras hápticas, que se podría definir como una realización experimental de la experiencia colectiva, realizada a través de un nuevo medio técnico reconfigurado que recorre el cuerpo y en el que el cuerpo se expresa.

Como Mergler y Villavicencio argumentan, su trabajo se ha inspirado también en una de las primeras obras de Jonathan Crary, *Techniques of the Observer* (1990), y más precisamente en la cuestión de la subjetividad como condición precaria de interfaz entre un cuerpo cada día más equipado con dispositivos artificiales y la red de información que no deja de expandirse y empoderarse (Crary, 1990, 2). Se trata de una cuestión que empuja a los artistas a imaginar nuevas formas de relaciones e identidades, hacia la composición de un ensamblaje maquínico hecho por la dimensión ecológica y tecnológica, un agenciamiento libidinal y eco-tecnológico como los sugeridos por la ecosofía de Guattari. Si la ecosofía, como articulación de las tres ecologías principales –ambiental, mental y social– tenía supuestamente que concretarse a través de un proceso de individuación colectiva hecho posible por "nuevas prácticas sociales, nuevas prácticas estéticas, nuevas prácticas del sí mismo en la relación con el otro" (Guattari, 2012, 40), el ensamblaje ecotecnológico debe desarrollarse a través de la reconfiguración del medio tecnológico en el que crece, es decir, frente a la homogeneización inducida por el uso, el desarrollo y la producción predominantes de tecnologías.

Así como Guattari (2008) apelaba, a través de lo post-media, a la invención de nuevas subjetividades, cada vez más diferentes y al mismo tiempo más unidas, para "evitar el desarrollo entrópico de la subjetividad dominante", Mergler y Villavicencio (2017, 203) intentan reconfigurar el medio tecno-ambiental para rearmar el cuerpo artificial "en contra de la estética *high-tech* y las políticas de la tecnología contemporánea" que definen la colonialidad del ver en el siglo XXI. Como alternativa radicalmente crítica y descolonizadora, lo que *Haptic/Visual Identities* propone se puede concebir como una ecología de la mirada, a su vez vinculada con una ecología de los medios y una micropolítica de los cuerpos tecno-equipados, esto es, una forma libidinal e intersubjetiva de compartir e invertir en percepciones y afectos.

En este sentido, y como puente hacia un análisis más *tecno-lógico*, el proyecto *Metabody* (2013) del artista español Jaime del Val³ (Figura 3) se propone un objetivo aún más ambicioso, que es precisamente intentar repensar la percepción, el cuerpo y el movimiento como práctica de cuidado de nuestras posibilidades estéticas en la era de la cultura digital, y más allá de las leyes occidentales de la perspectiva y el control algorítmico (de hecho, para él, el Antropoceno debería definirse como *Algoriceno*, cf. Del Val, 2017). Cuestionando la homogeneización de percepciones y expresiones inducidas por las tecnologías computacionales actuales, que reducen todas nuestras acciones a comportamientos predecibles, *Metabody* pretende explorar y elaborar sensibilidades minoritarias, proponiendo reinventarlas farmacológicamente, es decir, precisamente a través de las mismas tecnologías digitales y computacionales, a su vez hackeando la lógica de la mirada frontal ínsita en toda tecnología de procedencia occidental. Para ello, se utiliza una particular arquitectura interactiva *wearable*, que a través de un complejo sistema de captores y microcámaras multi-enfocadas, resalta el rol y la diversidad de las micropercepciones y microexpresiones en todos sus aspectos físicos y digitales. La proyección de estos micro-mundos captados por la cámara sobre la superficie fluctuante de la arquitectura, que es a la vez interna y externa, permite una variación continua de ambientes dinámicos, posibilitando la emergencia de un espacio-tiempo indeterminado metaestable. Entrando en este mundo de “capturas cambiantes”, y así permitiendo explorar diversas ecologías perceptivas, donde el poder de estructurar la realidad es constantemente rediscutido, cuestionado, reinventado, el cuerpo-ciborg de Del Val denuncia el aparataje de dominación que inscribe la percepción y el movimiento dentro de la tentativa totalizante y universalizante de ver y leer el mundo, y con ello producir subjetividades, según la lógica moderna occidental (Del Val, 2017).



Figura 3. *Metabody* (2013) de Jaime del Val.

³ Para profundizar en los elementos técnicos y epistémicos del proyecto *Metabody*, véase la página <https://metabody.eu>. Dicho proyecto se ha analizado en estos mismos términos en Baranzoni, 2019.

Semejantes micropolíticas de los cuerpos tecno-equipados o "exo-organismos" (Stiegler, 2018), podrían ser así el comienzo de la respuesta a nuestra época antrópica y antropocénica, en la que "[un] estado de emergencia permanente, universal e impredecible afecta a toda la biosfera, amenazando toda forma de vida [...]. afecta a todas las formas de *inversión* y por tanto a todas las construcciones sociales, provocando su desintegración y amenazando con conducir a los peores tipos de regresión política" (Stiegler, 2018, 204). En efecto, dentro de la disrupción antropocénica que vivimos, el capitalismo computacional, mediante la exteriorización digital de la memoria y las facultades cognitivas, logra "cortocircuitar sistemáticamente cualquier elaboración teórica, cualquier apropiación social, cualquier individuación colectiva, cualquier marco legal y cualquier deliberación política" (Stiegler, 2018, 204-205), es decir, todos los elementos que importan dentro de la micropolítica⁴.

3. Conclusiones. Farmacología, descolonización y desproletarización

Las citas anteriores de Stiegler proceden de sus análisis críticos sobre el Antropoceno, que para él no puede ser reducido a un fenómeno medioambiental, sino que, siendo acompañado por el capitalismo de las plataformas digitales, abarca entrópicamente todas las dimensiones de la existencia social. Según Stiegler (2015, 31), el Antropoceno debería llamarse "Entropoceno", ya que expresa esencialmente tanto "la posibilidad de una destrucción de la vida como un florecimiento y proliferación de diferencias, como la biodiversidad, la sociodiversidad y la psicodiversidad". Esto significa que, así como la globalización neoliberal y extractivista está destruyendo la biodiversidad y sus hábitats a través de la contaminación, el capitalismo de las plataformas está homogeneizando las diversidades culturales a través de la sincronización cognitiva, perceptiva y afectiva, llevando a un estado de "proletarización generalizada" (Stiegler, 2018), entendida como la pérdida de conocimientos, sensibilidades y saberes que estructuran una sociedad: saber vivir, saber-hacer, saberes teóricos y estéticos.

Esta última etapa del Antropoceno-Entropoceno, de corte más social, epistémico y cognitivo, es respaldada también por el análisis de Jason W. Moore, quien nos sugiere que, una vez que las oportunidades de acumulación a través del espacio físico han disminuido significativamente a lo largo de la historia, el capitalismo ha pasado a la "colonización del tiempo": este sería el punto de inflexión literalmente histórico de la "financiarización neoliberal" (Moore, 2013, 23). Ahora bien, es importante recalcar que la colonización del tiempo señalada por Moore, que con la implementación de la gubernamentalidad algorítmica (Rouvroy & Berns, 2016) implica a su vez nuevas formas de colonización del espacio público, del deseo, de la estética y la política, dentro de la teoría stiegleriana sería algo generalizado, en el sentido de que afecta a todos los sujetos sin distinción de clase, género, etnia o territorio.

La perspectiva farmacológica de Stiegler nos brinda un apoyo teórico-crítico para entender la dimensión generalizada de esta colonización del tiempo y sus efectos sobre los individuos. Stiegler concibe la tecnología como *fármakon* para las facultades cognitivas y sociales del ser humano, es

4 Un trabajo fundamental para entender la micropolítica en clave descolonial es el de Rolnik, titulado *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (2019).

decir, como un remedio y un veneno al mismo tiempo, cuyo efecto tóxico, causado por la economía política vigente que gestiona, dirige y orienta la tecnología digital, sería la proletarización como pérdida de las varias formas de saber y empobrecimiento de todos los aspectos de la vida individual y social (Stiegler, 2015). Ya no se trata solo y simplemente de la proletarización como pérdida de los medios de producción, sino de la pérdida de toda forma de saber (saberes prácticos, saber vivir, saberes teóricos) y de la devastación de las ecologías de los saberes que configuran, alimentan y respaldan a las sociedades. El resultado de este proceso conlleva para Stiegler una profunda miseria simbólica y, por ende, la desaparición de los elementos que hacen que “la vida valga la pena de ser vivida” (Stiegler, 2015).

Lo interesante de esta perspectiva farmacológica reside en la mirada que proyecta sobre la razón occidental, ya que evidencia una especie de debilitamiento de la misma y, por consiguiente, un empobrecimiento causado por el *fármakon*. Desde esta óptica, si por un lado es cierto que el pensamiento abismal (de Sousa Santos, 2010) sigue estableciendo sus jerarquías y sus regímenes de visibilidad, por otro lado, la aceleración tecnológica está causando todo un abanico de malestares cognitivos y emotivos que sacuden a escala global el conocimiento y los saberes en todas sus formas y dimensiones (Crary, 2015; Stiegler, 2016). Se podría hasta afirmar que esta fase del Capitaloceno lleva a nuevas formas de epistemicidio, en una dinámica por la cual hasta el propio conocimiento occidental se encuentra afectado, esto es, proletarizado por lo digital y la economía política que lo gestiona (Stiegler, 2016b).

Ahora bien, si este es el diagnóstico contemporáneo que nos proporciona Stiegler, enmarcándose en una perspectiva genealógica y de historia de las técnicas (Gille, 1999), el discurso farmacológico posibilita un acercamiento particular a la colonialidad del ver, que no matiza o disminuye su realidad hegemónica, sino que muestra de ella un límite implícito que a menudo puede pasar desapercibido: la postura epistémica de la colonialidad del ver, aunque se haya manifestado –y siga manifestándose– como hegemónica, sería también el resultado de una fijación de la producción de conocimiento a través de la vista y la imagen visual que afectó las facultades cognoscitivas, potenciándolas en unos casos, debilitándolas en los otros, desde el principio de la Modernidad. Una fijación, y por ende una reducción, debida a los instrumentos tecnológicos inventados y desarrollados a lo largo del proceso de colonización primero y durante toda la modernidad, hasta llegar a lo que Naomi Klein (2020) recién definió como *Screen New Deal*. Como ya señalaba McLuhan en *Galaxia Gutenberg*, las invenciones y los instrumentos tecnológicos de la Modernidad han estado privilegiando sistemáticamente la imagen visual como interfaz de la producción cognitiva, terminando por atrofiar a los otros sentidos y formas de conocer. Es en este sentido que con la herramienta teórica de Boaventura de Sousa Santos podemos concebir esta fijación epistémica como una ruptura de la ecología de los saberes y hoy, a través de la proletarización inducida por la gubernamentalidad algorítmica, como la tendencia a su aniquilación. He aquí la otra cara, o mejor dicho, la otra devastación ecológica del Capitaloceno, una devastación epistémica tan políticamente inquietante como la medioambiental.

Con respecto al objeto principal del ensayo, es decir, las prácticas artísticas, cabe recordar que desde siempre han estado condicionadas por los devenires técnico/tecnológicos y, al mismo tiempo,

han formado parte de estos mismos devenires, en algunos casos también fomentándolos. En este sentido, las prácticas artísticas señaladas en este texto tienen una posición privilegiada para desarrollar una verdadera crítica de la tecnología, y en particular de lo digital: ahondando en ella, logran conocerla en profundidad; utilizándola, pueden llevar a cabo una creación que ya es una crítica radical; usando los instrumentos del control digital, tienen la oportunidad de inventar algo incontrolable, un afecto, una sensación, una percepción, una imagen que no solo resiste al poder, sino que señala una alternativa. Más en general, cuando logren pensar (con) la tecnología y saber invertir el carácter tóxico del *pharmakon* en algo curativo, las artes podrían siquiera convertirse en las encargadas de llevar a cabo esta crítica, así como lo hacen en los casos mencionados: componiendo obras sonoras o visuales desde el cálculo algorítmico, hackeando un código o un programa para dar usos contrahegemónicos a los dispositivos, o bien mostrando la cara represora y controladora del capitalismo cognitivo y computacional a través de una exposición artística integralmente digital. Es así que las prácticas artísticas vinculadas con las varias formas de artivismo desarrollan implícitamente una "farmacología positiva" (Stiegler, 2015), que, al mismo tiempo que analiza y critica el lado tóxico del *fármakon*, actúa su ambivalencia, en pos de distintos procesos de desproletarización estética, epistémica y social, o de descolonización, emancipándose no solamente de las colonialidades del ver y del saber, sino también de la colonialidad del crear (Boal, 1998; Fabelo Corzo & López Troncoso, 2015).

Todo esto sugiere la instalación de un campo de trabajo por venir, donde las herramientas conceptuales de la ecología de los saberes, de la descolonización del saber, del poder y del ver, por un lado, y la organología y farmacología de Stiegler, puedan retroalimentarse recíprocamente, en pos de un replanteamiento radical de la historia de la producción epistémica, de su certificación y circulación global. Este campo implicará reconocer la necesidad de un doble movimiento crítico, que consiste, por un lado, en farmacologizar las colonialidades y, por el otro lado, en descolonizar el *fármakon*, tanto de su componente capitalista como de sus procedencias occidentales o eurocéntricas.

Cabe decir que esta capacidad intrínseca del artivismo de poner en jaque la colonialidad del crear a través de lo digital se ha hecho manifiesta ya desde las primeras épocas de Internet, con la emblemática experiencia mexicana de los comunes digitales (Stalbaum, 2017), y luego con todo el desarrollo y la multiplicación de prácticas asociadas al cyber-artivismo (Sassen, 2006; López Cuenca, & Méndez Cota, 2019). Ahora bien, para concluir con este cruce farmacológico descolonial, parece relevante mencionar a la minga multimedia de Arte y Tecnologías mMat⁵, ideada y coordinada por el músico y etnomusicólogo Fredy Vallejos, como una forma de farmacología artista y descolonizadora que ha estado profundizando la relación con lo digital, superando la visión de él como mero instrumento o medio, precisamente en los términos de la farmacología y la organología stieglerianas.

5 La Minga Multimedia de Arte y Tecnología (mMAT) es un evento bianual abierto al público, organizado por la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes. Su objetivo es presentar proyectos y obras artísticas que exploren el cruce entre las artes sonoras, visuales o corporales, con tecnologías multimedia. Véase <http://mz14.uartes.edu.ec/inicio/lugares/centro-de-experimentacion-sonora/mmat/>

Las sesiones de la minga digital, patrocinadas por la Universidad de las Artes de Guayaquil, son concebidas como eventos colaborativos y etapas de un proyecto que lleve a práctica, fusionando el entorno digital con la vinculación local y territorial, intra, inter y extra-académica, los principios de la descolonialidad, el compromiso social, la libertad de expresión y de investigación artística, así como la transdisciplinariedad y transmedialidad (Vallejos, 2020). El objetivo de las experimentaciones colectivas y contributivas es, expresamente, el de llevar a cabo una desproletarización descolonizadora que sepa reconstituir las condiciones para el florecimiento de nuevas ecologías de saberes desde las artes. Quizá sea precisamente este énfasis orientado a salvaguardar la pluralidad de saberes, y su transversalidad dentro de la heterogeneidad, una apuesta epistémico-política que valga la pena perseguir, tanto desde el pensamiento crítico como desde las prácticas artísticas, para seguir con la descolonización permanente del pensamiento (Viveiros de Castro, 2010) en la nueva época de las pantallas.

Referencias bibliográficas

- Baranzoni, S. (2017). Anthropocenic Times. Stratigraphy of a passage. *Azimuth*, 9, 43-60. Baranzoni, S. (2019). Milieus of locality. The aesthetics of the point of view. En P. Giudici (Ed.) *Aberrant Nuptials* (pp. 411-418). Ghent: Orpheo Institute.
- Boal, A. (1998). *Estética del Oprimido. Reflexiones errantes sobre el pensamiento desde el punto de vista estético y no científico*. Buenos Aires: Interzona.
- Bonneuil, C. & Fressoz, J. B. (2016). *The Shock of the Anthropocene*. New York: Verso.
- Castro-Gómez, S. (2007). Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Eds.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 79-91). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Cohen, T. (2016). Trolling "Anthropos" –Or, Requiem for a Failed Prosopopeia. En T. Cohen, C. Colebrook y J. Hillis Miller (Eds). *Twilight of the Anthropocene Idols* (pp. 53-78). London: Open Humanities Press.
- Fabelo Corzo, J. R. & López Troncoso, A. L. (2015). Colonialidad del crear: aportaciones de Augusto Boal para una estética descolonizadora. En J. R. Fabelo Corzo y M. G. Canet Cruz (Eds). *La estética y el arte a debate (I)* (pp. 293-305). Puebla: BUAP.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Crary, J. (2015). 24-7. *El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Ariel.
- Davis, H. & Turpin, E. (Eds) (2015). *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanity Press
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Del Val, J. (2017). Algoriceno. Ecologías mayores y menores en la era del Big Data. En AA.VV. *ILIA. Debates sobre la Investigación en Artes* (pp. 48-61). Guayaquil: UArtes Ediciones.
- de Sousa Santos, B. (2010). *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires: CLACSO y Prometeo Libros.
- Gille, B. (1990). *Introducción a la historia de las técnicas*. Barcelona: Crítica.
- Gravante, T. (2019). Tecnopolítica disidente y cultura digital en América Latina. *Virtualis*, 10 (18).
- Guattari, F. (2008). Du postmoderne au postmédia. *Multitudes* 2008/3,34, 128-133. <https://doi.org/10.3917/mult.034.0128>
- Guattari, F. (2012). *Las tres ecologías*. México: Radio Pirata Ediciones.
- Hui, Y. (2016). *The Question Concerning Technology in China. An Essay in Cosmotechnics*. Falmouth: Urbanomic.
- Klein, N. (2020). Screen New Deal. *The Intercept*, 8 may 2020. <https://theintercept.com/2020/05/08/andrew-cuomo-eric-schmidt-coronavirus-tech-shock-doctrine/>.
- López Cuenca, A. & Méndez Cota, G. (2019). Entre el arte digital y el activismo político. Experimentos de sociabilidad electrónica en el México neoliberal (1994-2018). *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 8, 168-175. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.279>
- Luisetti, F. (2016). Demons of the Anthropocene: Facing Bruno Latour's Gaia. *PhilosophyKitchen*, 5, 157-169.
- Garzón Mantilla, A. (2017). Notas sobre superficies, máquinas y la posibilidad de alterar el método científico. En C. Villavicencio. *Dimensiones paralelas*. Bilbao: BilbaoArte. http://www.cristianvillavicencio.net/imagenesProyectos/46_dimensiones_paralelas_images/2018_12_26_Portada/2017_10_16-Dimensiones-paralelas-de-Cristian-Villavicencio_completo.pdf
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En S.

- Castro Gómez y R. Grosfoguel (Eds.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127-167). Bogotá. Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.
- Mergler, A. & Villavicencio, C. (2017). Collaboration, media, praxis: Haptic/Visual Identities Project. *Post(s)*, 3, 188-207. <https://doi.org/10.18272/posts.v3i1.1006>
- Mignolo, W. (1995). *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Mignolo, W. & Gómez, P. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Conferencia.
- Monastersky, R. (2015). Anthropocene: The human age. *Nature*, 519, (7542), <http://www.nature.com/news/anthropocene-the-human-age-1.17085>. DOI:10.1038/519144a
- Moore, J. W. (2013). El auge de la ecología-mundo capitalista (I). Las fronteras mercantiles en el auge y decadencia de la apropiación máxima. *Laberinto*, 38, 9-26.
- Moore, J. W. (2015). *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. London: Verso.
- Moore, J. W. (2017). The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis. *The Journal of Peasant Studies*, 2017, 1-36. <http://dx.doi.org/10.1080/03066150.2016.1235036>
- Neyrat, F. (2016). *La part inconstructible de la Terre. Critique du géo-constructivisme*. Paris : Seuil.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rouvroy, A. & Berns, T. (2016). Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación. ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación? *Adenda filosófica*, 1, 88-116.
- Sassen, S. (2006). Electronic Networks, Power and Democracy. *Tailoring Biotechnologies 2* (2), 21-48.
- Schulz, K. (2017). Decolonising the Anthropocene: the Mytho-Politics of Human Mastery. In M. Woon y S. Weier (Eds). *Borderthinking, Borderlands: Developing a Critical Epistemology of Global Politics*. E-International Relations Publishing. <https://www.e-ir.info/2017/07/01/decolonising-the-anthropocene-the-mytho-politics-of-human-mastery/>.
- Srnicek, N. (2017). *Platform Capitalism*. London: Polity.
- Stalbaum, B. (2017). The Zapatista Tactical FloodNet. A collaborative, activist and conceptual art work of the net. <https://www.thing.net/~rdom/ecd/ZapTact.html>.
- Steffen, W., Crutzen, P. y McNeill, J. R. (2007). The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature? *Ambio*, 36, (8), 614-621. [https://doi.org/10.1579/0044-7447\(2007\)36\[614:TAAHNO\]2.0.CO;2](https://doi.org/10.1579/0044-7447(2007)36[614:TAAHNO]2.0.CO;2)
- Stiegler, B. (2012). *États de choc. Bêtise et savoir au XXI^e siècle*. Paris : Fayard.
- Stiegler, B. (2013). *Pharmacologie du Front National*. Paris : Flammarion.
- Stiegler, B. (2015). *Lo que hace que la vida merezca ser vivida. De la farmacología*. Madrid: Avarigani.
- Stiegler, B. (2016). *Automatic Society 1. The Future of Work*. Cambridge: Polity Press.
- Stiegler, B. (2016b). *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou?* Paris: Éditions Les Liens qui Libèrent.
- Stiegler, B. (2018). *The Neganthropocene*. London: Open Humanities Press.
- Todd, Z. (2015). Indigenizing the Anthropocene. En H. Davis y E. Turpin (Eds). *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (pp. 241-254). London: Open Humanity Press.
- Vallejos, F. (2020). Entrevista con Fredy Vallejos acerca de la Minga Multimedia de Arte y Tecnología mMat. *Musexplat*, Septiembre de 2020. <https://musexplat.com/2020/09/16/entrevista-con-fredy-vallejos-acerca-de-la-minga-multimedia-de-arte-y-tecnologia-mmat/>
- Vignola, P. (2017). Notes for a Minor Anthropocene. *Azimuth*, 9, (5), 81-96.
- Villavicencio, C. (2017). *Dimensiones paralelas*. Bilbao: BilbaoArte. <http://www.cristianvillavicencio.net/>

imagenesProyectos/46_dimensiones_paralelas_images/2018_12_26_Portada/2017_10_16-Dimensiones-paralelas-de-Cristian-Villavicencio_completo.pdf

Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores.

Reseña curricular:

Sara Baranzoni, PhD en Estudios Teatrales y Cinematográficos, es docente de Performance y Coordinadora de la Carrera de Creación Teatral en la Universidad de las Artes del Ecuador, y *adjunt lecturer* en la Universidad Tecnológica de Dublín, Irlanda. Su investigación abarca temas de filosofía de la tecnología, ecología política y estudios de performance. Ha publicado ensayos en italiano, francés, español e inglés; es co-fundadora de la revista internacional *La Deleuziana*, miembro de la Red de Estudios Latinoamericanos sobre Deleuze y Guattari y co-coordinadora para Ecuador del proyecto internacional *Real Smart Cities* (Horizon 2020, Marie Curie).

Paolo Vignola, PhD en Filosofía, es docente de materias estéticas y literarias en la Universidad de las Artes de Guayaquil (UArtes, Ecuador), y *adjunt lecturer* en la Universidad Tecnológica de Dublín, Irlanda (TUD Dublin). Estudiante de filosofía francesa contemporánea, filosofía de la tecnología, estética y ecología política, ha publicado ensayos en italiano, francés, español e inglés, en particular sobre Deleuze&Guattari, Bernard Stiegler, y el Antropoceno. Es co-fundador de la revista internacional *La Deleuziana*, miembro de la Red de Estudios Latinoamericanos sobre Deleuze y Guattari y co-coordinador para Ecuador del proyecto internacional *Real Smart Cities* (Horizon 2020, Marie Curie).

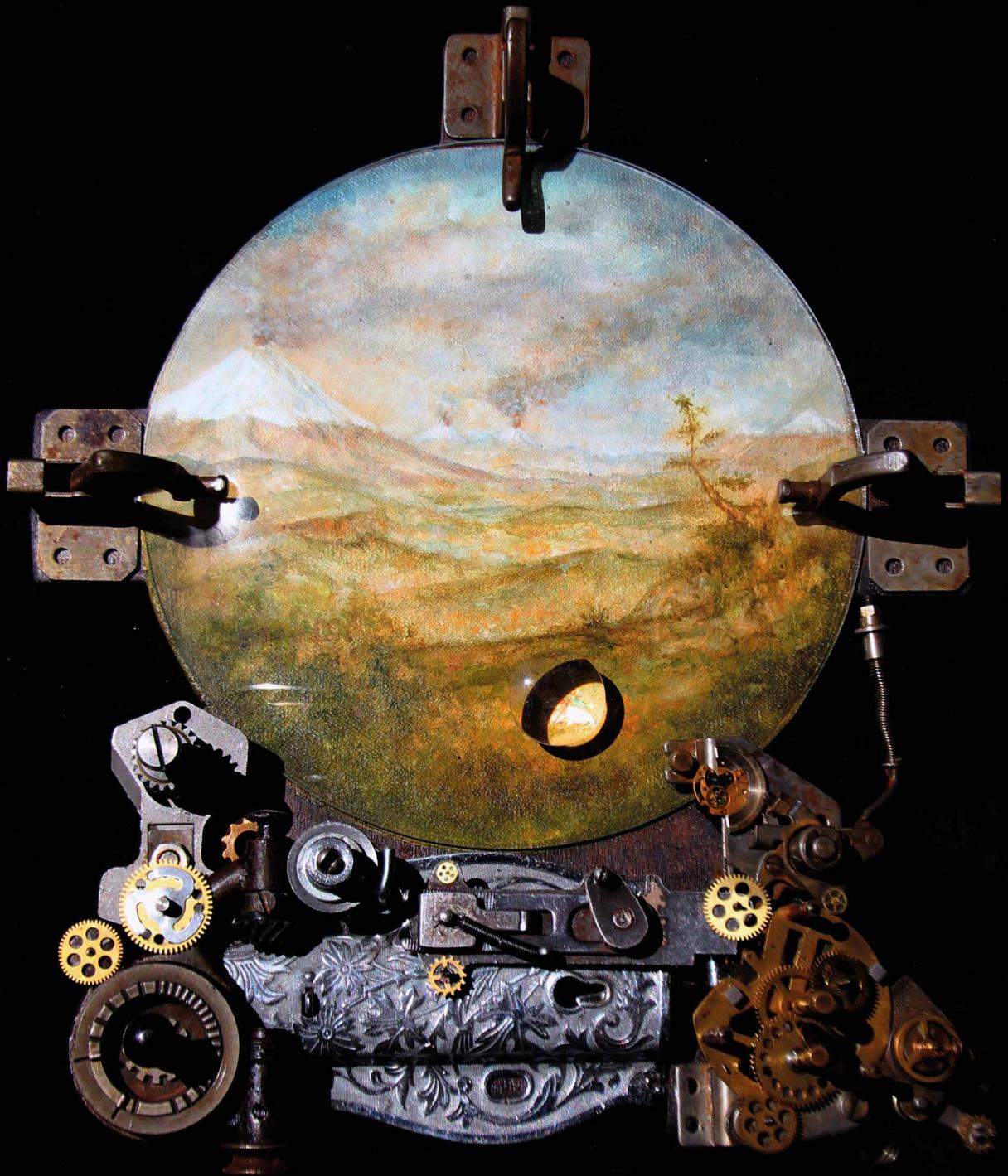


Imagen: Noé Mayorga Ortiz

Cuerpos robóticos, "más acá" de las herencias humanistas. Reflexiones situadas en nuestro arte tecnológico contemporáneo.

Robotic bodies, closer to "this side" than humanist inheritance Reflections arising from our contemporary technological art.

Resumen:

En este trabajo abordo tres obras de arte robótico desarrolladas por artistas latinoamericanas: *ENT-e* (2012) de Gabriela Munguía, *TZ'IJK* (2013/4) de Paula Gaetano-Adi y Gustavo Cremlin, y *Cartografías invisibles* (2018) de Ana Laura Cantera y Demian Ferrari. Ensayo una perspectiva decolonial, dirigida a comprender la autonomía de sus programas materiales, estéticos y conceptuales. El objetivo es analizar las estrategias con las que estas producciones modulan imaginarios del cuerpo alternativos al modelo antropomórfico, maquinico e hiperinteligente del humanismo moderno. Concluyo que estas criaturas robóticas no sólo desafían la oposición mente-cuerpo extendida a la de *software-hardware*, sino que, mediante la introducción de materialidades como barro, vegetales u hongos y la generación de comportamientos fundamentados en lo sensible y lo somático, exploran un *continuum* natural-artificial en el que se sugieren intercambios afectivos y vinculaciones colaborativas con el entorno. Nos sitúan, así, en un "más acá" de los órdenes sensibles de la modernidad occidental.

Palabras claves: Arte robótico; arte latinoamericano; decolonialidad; imaginarios corporales; nuevas materialidades; posthumanismo.

Sumario: 1. Propuesta de abordaje 2. El modelo del cuerpo-máquina 3. Robots alternativos 3.1 Robot Mestizo 3.2 Fitorobot 3.3 Fungirobot 4. Reflexiones finales

Como citar: Martin, N. (2021). Cuerpos robóticos, "más acá" de las herencias humanistas. Reflexiones situadas en nuestro arte tecnológico contemporáneo., *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, Núm. 2, 65-83.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/823>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a4](https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a4)

Abstract:

In this work I address three works of robotic art developed by Latin American artists: *ENT-e* (2012) by Gabriela Munguía, *TZ'IJK* (2013/4) by Paula Gaetano-Adi and Gustavo Cremlin, and *Cartografías invisibles* (2018) by Ana Laura Cantera and Demian Ferrari. I assay a de-colonial perspective, aimed at understanding the autonomy of their material, aesthetic and conceptual programs. I analyse the strategies by which these productions modulate alternative body imaginaries to those of the anthropomorphic, machinic and hyper intelligent model of modern humanism. I conclude that these robotic creatures not only challenge the mind-body opposition widespread to the one of software-hardware, but also, by means of materiality introductions such as mud, vegetables or fungi, as well as the raising of behaviors based on what is sensitive and somatic, they explore a natural-artificial *continuum* in which affective exchanges and collaborative relations with the environment are suggested. They, thus, set us closer to "this side" regarding sensitive western modernity orders.

Keywords:

Bolivia; history; institutionality; Latin American videographics experiences, network.

Nadia Martin

Universidad Nacional de Tres de
Febrero-CONICET-IIAC
Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
Argentina

martin.nadia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9650-9976>

Enviado: 14/09/2020

Aceptado: 9/04/2021

Publicado: 9/07/2021



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Propuesta de abordaje

En este trabajo, abordo un conjunto de obras de arte robótico desarrolladas por artistas latinoamericanas. Mi intención es analizar los modos en que modulan imaginarios¹ del cuerpo alternativos al modelo a la vez antropomórfico, maquínico e hiperinteligente del humanismo moderno que –según propongo– se reactualiza en la escena del arte tecnológico contemporáneo mediante un uso determinado y ya instituido de la figura del *cyborg*. Obras como *ENT-e* (2012) de Gabriela Munguía, *TZ'IJK* del proyecto *Robots mestizos* (2014) impulsado por Paula Gaetano-Adi o *Cartografías invisibles* (2018) de Ana Laura Cantera y Demian Ferrari, cuyo análisis comparto, consisten en criaturas robóticas que no solo desafían la oposición mente-cuerpo extendida a la de *software-hardware*, sino que mediante la introducción de materialidades como barro, vegetales u hongos y la generación de comportamientos fundamentados en lo sensible y lo somático, nos acercan a un *continuum* natural-artificial en el que se sugieren intercambios afectivos y vinculaciones colaborativas.

Se trata de trabajos de reconocido prestigio que, por sus dinámicas productivas a través de residencias o por su inscripción institucional en premios, certámenes y exposiciones, participan del sistema global del arte. Es preciso, en este sentido, recordar que las estéticas del Sur –aun aquellas marcadas por las inflexiones del denominado giro decolonial y los feminismos de la tercera ola– han ganado terreno en este escenario; y allí asumen el riesgo de ser utilizadas para confirmar la cuota políticamente correcta de multiculturalismo (Speranza, 2015, 12) y de ser percibidas según una lógica de asimetrías en la que aún se fijan las reglas de la diversidad cultural acordada según la representación hegemónica (Escobar, 2014, 28-31). En consecuencia, asumo aquí el desafío de no limitar la perspectiva hermenéutica a un paradigma *high-tech* en arte robótico, que reservaría para nuestras producciones un carácter imitativo o marginal respecto de los cánones globales. Tampoco pretendo centrarme en la mera desviación táctica² que estas producciones podrían realizar respecto de las tecnopoéticas³ canónicas. Más bien pretendo reconsiderar los andamios teórico-metodológicos que habitualmente estructuran los abordajes de este tipo de producciones, para ajustar su comprensión de acuerdo a un análisis situado, que atienda a la autonomía de sus programas materiales, estéticos y conceptuales.

1 Excede los fines de este trabajo definir la noción de “imaginario”. Cabe destacar, no obstante, que me baso en los conceptos de “imaginario” e “institución” que Cornelius Castoriadis (1993 [1975]) desarrolla en los tomos 1 y 2 de *La institución imaginaria de la sociedad*.

2 Existen valiosos aportes orientados a comprender los modos en que la producción artístico-tecnológica latinoamericana ha trabajado críticamente las fricciones con los cánones globales, superadoras de la noción de imitación o marginalidad. Vale mencionar las “políticas del desvío” (Kozak, 2014), las estéticas “low-tech” (Alonso, 2015), las “prácticas que desmantelan” (Donoso & Montero Peña, 2014) o las “soluciones creativas” (Adler, 2015). Aun así, es preciso señalar el carácter eminentemente desviacional de tales conceptos, y su centramiento en un concepto de diferencia estética marcada por la intención de encontrar alternativas críticas a la falta de acceso.

3 Tomo en consideración la noción de tecnopoética propuesta por el *Exploratorio Ludión* coordinado por Claudia Kozak (2012), basada en una relectura de la noción de poéticas tecnológicas de Arlindo Machado (2000) y acuñada para designar a aquellas poéticas que asumen el fenómeno tecnológico y su sentido histórico, político y social.

En suma, ensayo aquí un acercamiento fundamentado en algunos aportes de pensadorxs heterodoxos para el campo, como Gloria Anzaldúa (2018 [1987]), Silvia Rivera Cusicanqui (2015), Ticio Escobar (2014) y Rodolfo Kusch (1976)⁴, con el fin de destacar en estas obras sus imaginarios alternativos del cuerpo y la tecnología y su exploración de un "más acá" de los órdenes sensibles de la modernidad occidental; posición que implica la construcción de formas-otras de existencia en el entorno. Cabe destacar, entonces, que sostengo el análisis en una idea de lo contemporáneo como tiempo de simultaneidades, de convivencias de líneas creativas, en el que alternativas presentes (a las herencias de la colonialidad) se fundan y otros "por-venires" (descentrados) se imaginan.

2. El modelo del cuerpo-máquina

Un talentoso artista electrónico argentino, Leo Nuñez, suele iniciar sus talleres de robótica con un juego: propone al auditorio que imagine un robot. Luego, indaga: ¿tiene cabeza? ¿torso? ¿brazos? ¿es metálico? ¿está articulado y se mueve? Con esto, confirma de forma práctica y experimental una hipótesis que comparto y que, luego de todas las comprobaciones que ya tiene en su haber, resulta difícil rebatir: el imaginario visual instituido de lo que reconocemos como "robot", responde a parámetros antropomórficos, combinados con la presencia de componentes metálicos (Nuñez, 2019, 13)⁵. Me atrevo a agregar: este modelo se completa con el de la potencia física y el de una inteligencia definida en términos de capacidad de realizar operaciones racionales en base al cómputo (que se impondrían sobre la experiencia somática y sensible).

Numerosos son los trabajos que refieren a las analogías y referencias mutuas entre el individuo moderno y la máquina. Este no es el espacio para extenderme en ello, pero vale remitir a trabajos emblemáticos como *Antropología del cuerpo y modernidad* (2002 [1990]) de David Le Breton o al capítulo "Los cuerpos dóciles" de *Vigilar y Castigar* (2003 [1975]) de Michel Foucault. Según reconstruyen, mediante la escisión del cuerpo individual respecto del cuerpo social, y mediante la separación mente-cuerpo en clave cartesiana, el cuerpo en occidente se convierte progresivamente en una suerte de residuo a la vez que en el soporte de la perla humana, es decir, del *logos*. A la vez, los saberes bio-tecno-médicos lo tomarán como objeto de conocimiento e intervención. La aparición del telescopio, del microscopio y de otras mediaciones técnicas, por su parte, irán confirmando las insuficiencias del cuerpo humano, extendiendo la idea de la tecnología como prótesis. De esta forma, a la vez que el hombre –escindido de su cuerpo e identificado con el *cogito*– irá desplazando a Dios en su capacidad creadora, el cuerpo irá conformándose según la metáfora de la máquina perfectible. Objeto

4 Laura Nieves (2020), en su tesis de maestría, produce acercamientos heterodoxos a las producciones de arte tecnológico latinoamericano desde la noción de lo *Ch'ixi* con la que Rivera Cusicanqui propone pensar el mestizaje; marco conceptual cuya sensibilidad comparto.

5 En su tesis de maestría, Nuñez (2019) no solo discute el discurso antropomórfico y el automatismo mecánico en robótica, sino que además aporta una definición –en clave cibernética– de arte robótico, como aquel cuyas "qualias" sensibles son el comportamiento y la comunicación (más allá de otras características de color, movimiento, etcétera, que adopte la obra).

de conocimiento y objetivo del poder, será disciplinado de acuerdo a una obediencia tendencialmente ininterrumpida al imperativo de la eficiencia⁶. En este sentido, una idea específica de lo humano se organizaría como *continuum* en el que robot y *anthropos*, mecanismo y anatomía, automatismo e inteligencia, deslizarían mutuamente sus cualidades.

En este punto, no puedo dejar de remitir a Hans Belting (2010 [2002]), quien propone que toda representación del ser humano, en tanto representación del cuerpo, muestra en una imagen que escenifica al cuerpo lo que el humano es para su tiempo histórico. Esta imagen del cuerpo tendría, por su parte, una fuerza productiva (a la vez, dada de antemano por su representación histórica) en la que su relación referencial con la imagen se revisaría según una adecuación a su época. En este sentido, lejos de abandonar la figura modélica del robot antropomórfico e hiperinteligente, los *cyborgs*⁷ que abundan en la escena del arte tecno-científico contemporáneo⁸, parecieran renovar las herencias humanistas de la modernidad mediante un *upgrade* del cuerpo que lo volvería más eficiente y útil por vía tecnológica.

En cambio, las obras en las que a continuación indago, proponen versiones alternativas del cuerpo y del robot, así como de sus vinculaciones con el entorno. Permitirían así dar cuenta de una tecno-creatividad situada “más acá” de aquellos imaginarios, en términos *aesthéticos*⁹ y políticos.

6 En la contemporaneidad, el cuerpo irá concibiéndose como un aliado o alterego, como un capital sobre el que se trabaja para obtener “una nueva plusvalía: ‘la buena presencia’, la habilidad performativa-expositiva del nuevo proletariado posfordista” (Costa y Rodríguez, 2010, 9). Lejos de distanciarse del modelo maquínico, esto pareciera reactualizarlo.

7 Si bien tiene una historia previa, el término fue popularizado por Donna Haraway (1995) en su célebre manifiesto de 1985, en el que auguraba utopías de liberación en clave feminista desde la reinención de mitologías de creación identitaria a través de las tecnologías digitales. No obstante, la potencia emancipadora que tal figura portaba entonces, pareciera haber sido reterritorializada.

8 La producción de artistas que se han convertido en referentes del trabajo con el cuerpo tecnológicamente mediado, como Roy Ascott, Stelarc o Marcel-li Antunez Roca, entre otros, consuman, en el campo del arte, una renovación de tales imaginarios, que los metadiscursos teóricos suelen llamar “transhumanistas”.

9 Walter Mignolo (2010) ha recurrido a la palabra *aesthesis*, del griego antiguo, para recuperar su sentido global de “sensación” o “proceso de percepción” común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, y diferenciarlo de la estética como relato específico (que asocia la *aesthesis* a lo bello) creado en el siglo XVIII europeo y con pretensiones universales. Si bien me interesa recurrir al término para dar cuenta de un espacio ampliado de lo sensible que excede el campo de lo artístico, no dejaré por ello de utilizar el término estética tal y como lo toma Escobar (2014): como trabajo de síntesis y armonía en el plano de las formas, presente también en las manifestaciones de las culturas populares.

3. Robots alternativos

3.1 Robot mestizo

Porque yo, una mestiza,
salgo continuamente de una cultura
para entrar en otra,
como estoy en todas las culturas a la vez,
alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteada por todas las voces que me hablan
simultáneamente.
Gloria Anzaldúa, *Borderland/La Frontera*.

Paula Gaetano Adi (San Juan, 1981) es una artista, docente e investigadora en artes electrónicas argentina que reside y trabaja en Estados Unidos¹⁰. En 2012, junto a Gustavo Crebil¹¹, obtiene el premio *Incentivos a la producción* del certamen VIDA 14.0 de Fundación Telefónica de España. Con dichos fondos, costean una residencia en San Roque de Cumbaza, un pueblo de la selva amazónica peruana, donde desarrollan *TZ'JK*¹², la pieza con la que la artista da comienzo al proyecto *Robots mestizos*¹³.

10 Formada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Blas Pascal de Córdoba y Master en Fine Arts por el programa de Arte & Tecnología de la Ohio State University, actualmente inscribe su actividad en la Rhode Island School of Design (RISD), Estados Unidos. Un eje que atraviesa sus trabajos es la exploración de los efectos y afectos que los discursos tecnocientíficos generan en los espacios de encuentro entre lo humano y lo maquínico. La pregunta por el cuerpo es una constante en sus indagaciones.

11 Arquitecto por la Universidad Nacional de Córdoba y Master of Architecture de la Cranbrook Academy of Art, EEUU. Se conoce con Gaetano-Adi en la Universidad Blas Pascal, donde era director académico del programa de Nuevos Medios y profesor, mientras Paula estudiaba. Actualmente es profesor en el Rensselaer Polytechnic Institute de New York.

12 Registro de la obra: <https://vimeo.com/101404347>

13 *Robots mestizos* es un proyecto impulsado por Paula Gaetano-Adi con el objetivo de conformar una suerte de instalación continental colectiva y colaborativa. Desde 2014, en la web <https://www.mestizorobotics.org/> existe una convocatoria abierta para que equipos interdisciplinarios de artistas y técnicos realicen su propios robots, con interpretación libre de la consigna de integrar distintas tecnologías y recursos locales. Es un programa general para decolonizar la robótica mediante el ejercicio de la diferencia creativa. Esta red reunió hasta el momento equipos de la universidad norteamericana de Rhode Island School of Design (RISD), del Rensselaer Polytechnic Institute de Nueva York, del Núcleo de Arte e Novos Organismos (Nano) de la Escola de Belas Artes de la Universidade Federal do Rio de Janeiro y del Laboratorio de Arte Electrónico e Inteligencia Artificial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en Argentina.

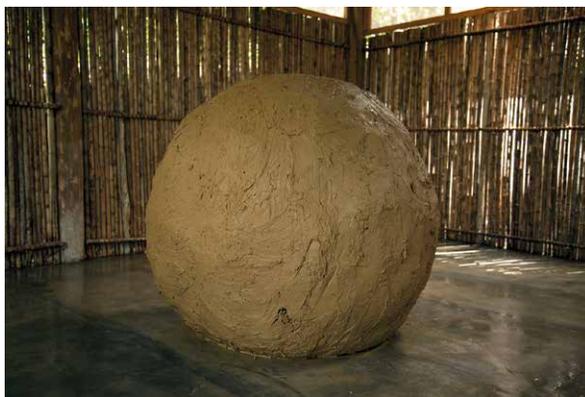


Figura 1. TZ'IJK (*Agente robótico*, 2013/4), Paula Gaetano Adi y Gustavo Crembil.

Imagen: generosidad de la artista.

Se trata de un robot esférico de grandes dimensiones (1,20 cm. de diámetro aproximadamente) confeccionado con una estructura de quincha¹⁴ y acrílico, recubierto de barro y hierbas. En su interior, un motor con 3 ruedas y electrónica *ad hoc* provocará su movimiento tembloroso. La obra mezcla así materiales tecnológicos industriales con otros elementos naturales, incorporando asimismo un saber tradicional de la comunidad en la que se efectúa la residencia: la cestería peruana y un sistema de construcción basado en estructuras en angarilla de caña cubiertas de lodo. Un primer nivel de mestizaje se encuentra, así, a nivel material. Sin embargo, la artista aclara respecto de su robot: “no es meramente un híbrido, que sería una operación más material y descriptiva de juntar dos cosas; es mestizo, que ya es una posición política que implica lo racial y lo identitario”¹⁵.

La pieza se inspira en la mitología creacionista maya narrada en el *Popol Vuh*, en la que los dioses tienen una serie de intentos fracasados de generación del ser humano en base al barro y, luego, en madera, para finalmente lograrlo a partir del maíz. Recupera así relatos indígenas acerca del origen de la humanidad, para modelar una criatura frágil e inestable que desatiende a la normatividad instituida en las fantasías creacionistas de la contemporaneidad occidental tecno-científicamente mediadas. Según Paula Sibia (2005, 44-52) –quien, por su parte, retoma a Hermínio Martins (1996)–, estas últimas serían de corte fáustico, y se caracterizarían por poseer una voluntad de superación y control infinito y por una vocación ontológica de crear vida y modificarla ilimitadamente.

En efecto, la cultura visual contemporánea está plagada de humanoides hiperinteligentes. Sin

¹⁴ La quincha es un sistema de construcción tradicional en algunas zonas de Latinoamérica, basado en estructuras verticales de madera y un entramado de caña que se rellena y recubre con barro y paja. Por su poco peso y flexibilidad, tiene una gran eficacia antisísmica, además de alta respirabilidad e inercia térmica elevada.

¹⁵ Entrevista realizada personalmente a la artista en Buenos Aires, en noviembre de 2018.



Imagen: Noé Mayorga Ortiz

embargo, lejos de las promesas de superación de las limitaciones del cuerpo por medio de la tecnociencia, Paula Gaetano-Adi indica en una entrevista que le hice personalmente que sus robots “son muy humildes en su uso tecnológico, no tienen pretensiones de sofisticación”. Generalmente, no poseen un procesador central que controle todas las partes, sino que asume una predominancia del comportamiento somático. Ya desde sus primeras obras –*Abjectio* (2006/6), *Alexitimia* (2006/7) o *Ánima* (2009)– la artista critica el sueño de la máquina moderna antropomórfica e hiperinteligente, rompiendo con sus robots el espejo del ideal humano como individuo racional autocentrado. Sin embargo, con la introducción de la materialidad opaca del barro y su textura rústica, emerge “otra corporalidad oscura. Empieza a aparecer el terracota, el marrón, el rojizo [...] que es mi color”, indica. Se distancia así de una composición eminentemente blanca y metálica, embarrando la robótica, literal y literariamente. Según percibo, la pieza se alinea a las enseñanzas de Gloria Anzaldúa:

Es difícil distinguir entre *lo heredado*, *lo adquirido* y *lo impuesto*. [...] vota lo que no vale [...]. Este paso es una ruptura consciente con todas las tradiciones opresoras de todas las culturas y todas las religiones. Comunica esa ruptura, documenta la lucha. Reinterpreta la historia y, usando nuevos símbolos, crea nuevos mitos (2016, 140).

Paula Gaetano-Adi compone un cuerpo fronterizo en términos epistémicos y ontológicos; vale decir, impuro, complejo, atravesado por simultaneidades (imaginarios y materiales locales y globales, “*hi*” y “*low*”, artificiales y naturales) que expone, provocando la tensión entre paradigmas. No se ubica al margen del canon globalizado en arte robótico, sino que en el centro mismo de la escena expone la frontera que la atraviesa. Gloria Anzaldúa (2016, 60) sostenía a este respecto:

Por lo que sufrimos es por una dualidad absolutamente despótica que asegura que sólo podemos ser una cosa o la otra. Afirma que la naturaleza humana es limitada y no puede evolucionar hacia algo mejor. Pero yo, como otras personas *queer*, soy dos personas en un cuerpo, masculino y femenino. Yo soy la encarnación del *hieros gamos*: la reunión en una sola entidad de atributos opuestos.

En efecto, *TZ'IK* vive en la dualidad, habita en dos culturas al mismo tiempo y practica el “salto de códigos” que ello implica. El proyecto *Robots mestizos* y su plataforma *online*, se desarrolla de forma bilingüe, al igual que el programa poético-político de Gloria Anzaldúa. Y en línea con la escritora chicana, Paula Gaetano-Adi transgrede las fronteras disciplinarias y geográficas, privilegiando tanto un programa poético-político local, como el ejercicio de una pertenencia transnacional e intercultural (en las dinámicas globales del arte y la industria); pero no al modo de la fusión o la síntesis, sino de la tensión propia del cruce. Tal vez sea fricción de fuerzas simbólicas y matéricas, las que se manifiestan en su comportamiento: el vibrar, el tiritar, el cuerpo mestizo tensado en su mero estar.

3.2. Fitorobot

Gabriela Munguía¹⁶ es una joven artista mexicana que reside en Buenos Aires, Argentina. Desarrolla su trabajo en el campo de las artes electrónicas, el arte robótico y el bioarte, desde donde produce acercamientos a la naturaleza mediante una pregunta por los espacios de interpenetración y continuidad con lo cultural o artificial, así como por la comunicación interespecies.

*ENT-e*¹⁷ es un proyecto en el que la artista empieza a trabajar en 2012 durante el tramo final de sus estudios de maestría en Artes Electrónicas de la UNTREF, y que a lo largo de su desarrollo hasta 2016 encarna en diversos prototipos. Se trata de un agente robótico de cerca de medio metro de alto y generalmente de cuatro patas que, sin cabeza, sin manos y tardo, también se distancia del modelo antropomórfico. Pero además, su particularidad consiste en que está recubierto de plantas, tomando la apariencia de una criatura vegetal. Cabe recordar que el filósofo griego Aristóteles no pudo definir las formas de vida vegetales más que por la ausencia de las funciones superiores de la vida animal (sensación, percepción, locomoción) y humana (cognición). En esta línea, las plantas operaron en las ontologías occidentales como el "otro" de la animalidad, como una vida sin calificaciones¹⁸. Sin embargo, esta planta se sirve de una capacidad propia de lo animal, presente en el robot: el desplazamiento.



Figura 2. ENT-e (*Agente robótico*, 2012), Gabriela Munguía.
Imagen: generosidad de la artista.

¹⁶ Licenciada en Arte de la Universidad del Claustro de Sor Juana de México. Instalada en Buenos Aires y en el marco de una beca FONCA-CONACYT de México, cursó sus estudios de Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Integra junto a Guadalupe Chávez el Colectivo Electrobiota. También es docente en la UNTREF y en la Universidad Maimónides. Participa de muestras, residencias, jurados de selección y concursos nacionales e internacionales.

¹⁷ Registro de la obra en: <https://www.youtube.com/watch?v=uOccim6ZgKs>

¹⁸ Esa herencia es aún discutida en trabajos sobre biopolítica y en el marco del "giro vegetal" del pensamiento posthumanista (Cooper, 2002; Marder, 2014; Coccia, 2017; Haraway, 2019).

La obra consta así de una serie de intervenciones de la criatura en el espacio público y de registros audiovisuales –al modo de ensayos ficcionales– de su andar a través de paisajes rurales y urbanos¹⁹. Propongo, entonces, pensarla como una *video-performance* que explora una zona limítrofe entre lo vivo y lo inerte, lo animal y lo vegetal, lo real y lo ficcional. Según indica la artista:

Una nunca pierde de ojo que es un robot, pero este hecho se queda en una latencia camuflageada. Eso pone en marcha a la imaginación de la realidad [...], y es una tecnología que hace de parteaguas, poniendo en juego la tensión de una existencia contemporánea entre lo orgánico y lo artificial y permitiendo la posibilidad lúdica de que un bicho así pueda existir²⁰

Esta criatura fantástica, robot y planta, sugiere unos límites demasiado borrosos entre lo natural y lo artificial; interpela, así, en el *anthropos* su propia condición de artificio –de dispositivo construido históricamente–²¹, generando una horizontalidad que reorganiza las jerarquías ontológicas y sus interrelaciones posibles. Pero además, en sus recorridos por el territorio, esta criatura pareciera enrarecer al entorno con su presencia, animándose ella misma a la manera de un objeto-evento ritual. Como sostiene Gloria Anzaldúa (2016):

Cuando se le invoca en un ritual, el objeto-evento está ‘presente’, es decir, representado, es a la vez una cosa física y el poder que la infunde. [...] Este tipo de obra se dedica a dirigir el universo y sus energías. No estoy segura de lo que es o está en reposo (cuando no está en *performance*). Puede que entonces no sea una ‘obra’ o puede que sí. Puede que una máscara solo tenga el poder de la presencia durante una danza ritual y que durante el resto del tiempo sólo sea una cosa. [...] El arte invocado es comunal y habla de la vida cotidiana (121-122).

19 La obra tiene así el triple formato de objeto robótico, intervención en el espacio público y video-ensayo. Cabe mencionar que se ha expuesto como objeto robótico en la sala, video monocal e instalación con desplazamiento del robot, entre otras. La pieza se exhibió en: *FASE 4: Post ecología, Encuentro de Arte Ciencia y Tecnología*, MAE/UNTREF, Centro Cultural Recoleta, Argentina, 2012; *Interactivos 2012*, Fundación Telefónica, Argentina, 2013; *Festival Earth&Water, Festival Mateca Arts*, Victoria College, Toronto University, Muestra colectiva “*anada*, 2014; *Poéticas del entorno, arte, tecnología y medio ambiente*, MAE/UNTREF, Quinta Trabuco, Argentina, 2014; *Oscilaciones, prácticas, pensamientos y procesos*, MUNTREF Visuales, Caseros, Argentina, 2015; *La última frontera: la subjetividad del territorio*, Espacio de Arte Contemporáneo de Montevideo, Uruguay, 2015; Selección 9^º *Bienal de Arte Joven*, Biblioteca Profesor Machado Vilela, Vila Verde, Portugal, 2016; *The Last Frontier: The Subjectivity of Territory*, The Iris and B. Gerald Cantor Art Gallery, College of the Holly Cross, Estados Unidos, 2017.

20 Entrevista *online* realizada a la artista por la autora en julio de 2020.

21 Giorgio Agamben (2006 [2002]) se ha referido a “la máquina antropológica” como aquella que, a lo largo de la historia, ha hecho emerger al humano mediante separación, operada sobre él mismo, respecto a sus “otros” (animal, vegetal, etc.) Plantea que el hombre es un producto de separaciones prácticas y políticas que se redefinen y ejecutan históricamente.

En consecuencia, más que interpretar este desplazamiento desde la notoria figura de la deriva²², quisiera apelar a la idea de caminata tal y como Silvia Rivera Cusicanqui (2015, 208-211) la piensa en el contexto de las comunidades indígenas, en las que el caminar está asociado a una función distributiva. Según indica la autora, en lengua aymara el término *sarnaqaña* –vivir, desenvolverse, o caminar por la vida– podría ser pensado metafóricamente como aproximación a la idea de desarrollo o progreso (205). Y en el marco de este sistema, el caminar opera como el par complementario del trabajo, de la acción productiva. Así, entre el mundo del alma y el mundo material del cuerpo y los objetos, como así también entre el hacer sedentario y el andar distributivo, existe un dinamismo y un equilibrio. Ninguna es sin la otra ni por encima de la otra (206). Así, *ENT-e* pareciera alinearse al desafío político que Ticio Escobar (2014, 64) plantea a las identidades populares en la contemporaneidad: “el de entrecruzar sus representaciones en conjuntos que apunten a la esfera pública y, desde allí, fortalecer las posiciones de los sectores particulares”. La obra performa, entonces, un ritual que señala al mundo contemporáneo su desequilibrio interno: la preeminencia de lo racional sobre lo somático y lo sensible; y su centramiento en lo productivo (y extractivo) en desmedro de las funciones redistributivas (y de los tiempos vitales). Para ello, la pieza se enmarca en la idea de arte popular que plantea Ticio Escobar (2014, 42-45): un arte en el que el nivel estético (la maniobra formal que recae sobre el objeto, el momento sensible y perceptivo) no puede diferenciarse del poético (el de la apertura a una verdad convocada, a la intensificación de la experiencia de lo real que moviliza su sentido), afectando la configuración del todo social.

Según señala Gabriela Munguía, su obra habla “del mover la mirada de estas especies que viven en otra temporalidad, más ancestral, de seres con una inteligencia milenaria [...] y de cómo el acto de movimiento resignifica a estas especies que se trasladan, generando una bisagra conceptualmente hablando, que juega con un espacio imaginario”²³. Así pues, a la manera de los rituales del *yatiri* (sabios y sabias) de la cosmogonía aymara que Silvia Rivera Cusicanqui repone, esta criatura, en sus apariciones performáticas, activa también un umbral entre órdenes de realidad diversos, integrando temporalidades: la ancestral de las plantas y el ritmo motriz de los animales, el aceleradísimo tiempo de las máquinas y el tiempo fantástico de la imaginación. Sugiere, así, a lo humano, la siempre-actualidad de todo tiempo inaugural. El tiempo milenario de las plantas, expone que el tiempo lineal y monológico de Occidente y sus tecnologías es otro de los artificios en el que el cuerpo-máquina está inscripto. Y así, lo abre desde dentro, como una planta que crece, descentrándolo, exponiéndolo al universo de lo aún-no-existente, a una pura potencialidad manifestada.

22 En la Historia del arte contemporáneo abundan experimentos de deriva o errancia deliberada. Basta con aludir a la teoría de Guy Debord (1999 [1958]) y las derivas situacionistas o a las *performances* de artistas como Richard Long, Hamish Fulton, Sophie Calle o Francis Alÿs. Sin embargo, esta obra no sigue planes trazados, no cartografía un recorrido ni deja huellas de su paso significativo por el territorio. No es la deriva ni las reverberancias de la figura de *flâneur* (demasiado asociada al modelo masculino y europeo del *dandy*) la que la movilizan.

23 Entrevista *online* realizada a la artista por la autora en julio de 2020.

3.3. *Fungirobot*

Ana Laura Cantera es una artista bioelectrónica, investigadora y docente argentina²⁴, cuyo trabajo explora los conceptos de naturaleza y territorio mediante tecnologías que permiten visualizar información imperceptible por el cuerpo humano; también indaga en procesos co-creativos con micelio y otros biomateriales cuya agencia introduce un grado de (in)determinación en la obra.

En 2018, en el marco de la residencia LAM 360° (Land Art Mongolia Biennial), desarrolla junto a su colega Demian Ferrari un robot que nombran *Life Guardian* (Guardián de la vida)²⁵. El mismo se compone de una estructura mecánica impresa en 3D y una cápsula que contiene un hongo tomado del excremento de vacas encontrado en la estepa donde la residencia tiene lugar. Incluye, además, una estructura de sensores de color, humedad, temperatura, polución en el aire y tipo de gases en la atmósfera, que va captando los datos tanto el estado del hongo como las condiciones ambientales.



Figura 3. *Cartografías invisibles (Agente robótico, 2019)*, Ana Laura Cantera y Demian Ferrari.
Imagen: generosidad de la artista.

La obra se inspira en un fenómeno de la naturaleza conocido como “la hormiga *zombie*”, en el que un hongo penetra en el exoesqueleto de una hormiga y parasita su sistema nervioso, dirigiéndola hacia

24 Profesora y Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional de las Artes y Magister en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas por la Universidad Nacional de Tres de Febrero, donde es coordinadora y docente. Es co-fundadora de *Mycocrea*, un laboratorio de creación de biomateriales y construcción y diseño de objetos mediante procesos sustentables y desechos orgánicos cotidianos, que también brinda capacitaciones en el área.

25 Registro de la obra en: <https://www.youtube.com/watch?v=yK95aQvYHnl>

La misma se expuso en 2018 en LAM 360 - 5th Land Art Mongolia Biennial, tanto en Khentii Province, donde se expone *in situ* junto a todas las obras de la residencia, como en la Mongolian National Art Gallery, Ulaanbaatar, Mongolia. En 2019, obtiene una mención y se expone en el *Concurso de Arte y Tecnología. Fondo Nacional de las Artes*, CCK, Buenos Aires.

la nervadura de una hoja donde la hace fijar sus mandíbulas y asegurar así las condiciones óptimas para distribuir sus esporas y brotar desde el interior del cadáver del insecto. Siguiendo esa línea, Ana Laura Cantera y Demian Ferrari programaron esta criatura electrónico-fúngica para que se traslade a las zonas favorables para la vida del hongo; de tal manera, la obra genera una inversión de roles que desplaza al humano en su dominio tecnológico de la naturaleza: el hongo es el que determina el comportamiento del aparato inerte buscando su propio bienestar. Según detalla la artista:

Es revertir la idea del hombre que manipula la naturaleza: en este caso, es el honguito el que va manipulando el producto del hombre para llevarlo a donde él quisiera estar. [...] también es escapar [...] a la tendencia a asociar el robot a lo antropomórfico, y es tomar un poco la morfología de [...] los híbridos que pueden surgir en la era de la biomáquina²⁶.

Así pues, la función tradicionalmente cuantificante de los sensores se resignifica en el registro sensible de una experiencia centrada en lo vital, en la vida del hongo y sus condiciones de interacción con el entorno. La materialidad viva produce, así también, un corrimiento del rol de la misma artista:

[...] me fui metiendo en las problemáticas de esas materialidades a partir de lo que a mí, como humana, me iba generando el trabajo con ellas, que están vivas. Me empecé a encontrar con la cuestión de la agencia, de los comportamientos, de que en realidad yo sólo hacía una parte de la obra y que la otra parte no la hacía yo y era indeterminada²⁷.

A esto se suma, nuevamente aquí, la caminata: no un plan abstracto previamente trazado, tampoco una pérdida en la deriva; más bien, una experiencia situada en el territorio y basada en una política del cuidado de la vida. Hemos referido, a través de Silvia Rivera Cusicanqui, a la caminata como algo asociado a una función distributiva. Ahora bien, ¿qué distribuye este robot?

Para responder, propongo pensar la función mediadora de la tecnología, nuevamente aquí, como una función cercana a la chamánica, a la brujeril: como una instancia mediadora en la que se da un cerrar los ojos –un distanciamiento de esa pura visualidad occidental– para entrar en otro mundo, el de las intensidades vitales. Rodolfo Kusch (1976) ha escrito acerca de cómo la cultura blanca colonizante se ha llenado de máquinas y utensilios (desde el tenedor hasta la bomba atómica) para suspender el espanto que produce una vida expuesta al despojo, a ese "estar no más", ese "estar-siendo" (153-158) en el que se evidencia que, cuando el humano no modifica al mundo, es el mundo el que modifica al humano. En línea con el autor, es posible percibir la inversión que Ana Laura Cantera y Demian Ferrari generan en la carga colonial de las tecnologías: lejos de explorar las dinámicas de acople mutuo entre cuerpo y máquina, centradas en la eficiencia productiva y la aceleración extractiva, componen una criatura robótica guiada por ritmos biológicos, por exploraciones concretas de un estar en el territorio, fundamentado en la prosperidad de la vida. ¿Qué distribuye, entonces? Distribuye sentido, sentido que, en términos Kuscheanos (1976) "gravita en la tierra": expone una significancia nutricia

26 Entrevista personal a la artista realizada en Buenos Aires, en diciembre de 2019.

27 Entrevista personal a la artista realizada en Buenos Aires, en diciembre de 2019.

que –domiciliada por la obra– cobra consistencia. La tecnología aquí ofrece una mediación entre vida y territorio, traduce datos imperceptibles para el aparato sensitivo humano, que quedan expresados en el *display* acoplado en el armazón del robot. La tecnología, convertida en *medium*, permite así conectar con sensibilidades y latencias que circulan al margen de lo humano y tienen gran significancia para la prosperidad de la vida. La obra expone en tiempo real y almacena en una tarjeta SD los datos recopilados junto a las coordenadas de posición, geolocalizadas por un GPS. No recorre, entonces, el territorio según un mapa. Compone, en cambio, desde la experiencia sensible con el entorno, cartografías invisibles.

4. Reflexiones finales

Los estudios decoloniales, así como los feminismos (asociados a aquellos fundamentalmente desde la denominada tercera ola), han evidenciado la correspondencia de los aparatos epistémicos hegemónicos, eminentemente eurocéntricos, con las ideologías dominantes. En ocasiones, estas críticas se han llevado a cabo mediante revisiones de las categorías identitarias codificadas de modo fijo, abstracto, universal, las cuales sólo permitirían considerar las diferencias de clase, nacionalidad, étnico-raciales, sexo-genéricas, etc. en términos de relaciones binarias y jerárquicas; es decir, según un entendimiento simplificado y peyorativo de la alteridad. Según la inmensa Gayatri Chakravorty Spivak:

El ejemplo más claramente presente de tal violencia epistémica es ese proyecto de orquestación remota, de largo alcance y heterogéneo para constituir al sujeto colonial como Otro. Ese proyecto representa también la anulación asimétrica de la huella de ese Otro en su más precaria Subjetividad" (Spivak, 1998, 13).

Siguiendo esta línea, los saberes posthumanos –si bien en buena medida provenientes de la academia occidental– pueden ser asociados al pensamiento decolonial en el aspecto de su crítica al humanismo como modelo civilizatorio en el que se establecen los estándares universalizantes de la razón autoreflexiva y del cuerpo blanco y masculino, respecto de los cuales “lxs otrxs” son sensualizados, racializados, naturalizados. Desde este marco, Rossi Braidotti ha señalado:

Al principio de todo está Él: el ideal clásico del Hombre, identificado por Protágoras como 'la medida de todas las cosas', luego elevado por el Renacimiento italiano a nivel de modelo universal, representado por Leonardo da Vinci en el Hombre vitruviano. Un ideal de perfección corporal que, en línea con el dicho clásico *mens sana in corpore sano*, evoluciona hacia una serie de valores intelectuales, discursivos y espirituales. Juntos, éstos sostienen una precisa concepción de *qué es humano* a propósito de la humanidad (Braidotti, 2015, s/p).

Ya hemos visto, en este trabajo, cómo la modernidad occidental –división cartesiana entre mente y cuerpo mediante– ha ajustado el modelo corporal humano al de la máquina perfectible, cifrándolo por su parte según parámetros antropomórficos e hiperinteligentes que reactualizan los parámetros humanistas. También hemos profundizado en cómo, *ENT-e* (2012) de Gabriela Munguía, *TZ'JK* (2013/4) de Paula Gaetano-Adí y Gustavo Cremlin, y *Cartografías invisibles* (2018) de Ana Laura Cantera y Demian Ferrari parecieran plantear otros usos de la robótica, no meramente desviacionales de tal canon, sino sobre todo descentrados, moduladores de imaginarios corporales

alternativos a los provistos por las herencias, aún operantes, del humanismo moderno. Sus robots efectúan comportamientos profundamente somáticos (invirtiendo –e incluso volviendo inoperante– la jerarquía de la mente devenida *software* sobre la de cuerpo devenido *hardware*) y guiados según potencias vitales e intercambios colaborativos con el entorno. A la vez, no se vinculan necesariamente al orden de lo humano abstracto, sino más bien a los posthumanismos críticos, produciendo mestizajes y desplazamientos entre la máquina y los sistemas de construcción indígenas con cañas y barro, la vida vegetal y los hongos, haciendo presente así elementos, colores y texturas infrecuentes en la robótica.

En este sentido, me he guiado en este escrito no sólo por la voluntad de comprender la especificidad de sus propuestas estéticas, matéricas y conceptuales, sino también por la certeza de que para hacerlo, resulta necesario el gesto –político– de ajustar los marcos teóricos con los cuáles abordar el fenómeno. Es decir, he ensayado una posición analítica situada en Latinoamérica, que permitiera percibir sus programas artísticos también situados, comprendiéndolos de acuerdo a sus propias coordenadas poéticas y políticas concretas, no según esquemas de valor estético referidos a modelos universales y abstractos.

Vale decir que en los cánones globales del arte tecnológico contemporáneo parecen haberse instituido ciertos usos –reterritorializados en versión *high-tech*– de la figura del *cyborg*: cuerpos preocupados por ejercer su libertad –individual– de modificarse morfológicamente mediante ampliaciones y mejoramientos biotecnológicos (tal y como expresan los programas creativos de figuras emblemáticas como el australiano Stelarc o del barcelonés Marcel·lí Antúnez Roca); además de otros modos de acercamiento al cuerpo no necesariamente antropomórficos, pero atravesados por intervenciones radicales sobre lo viviente, de alta sofisticación científico-tecnológica (como dan cuenta las producciones artísticas de Tissue Culture & Art Project o de tantxs otrxs bioartistas contemporáneos).

Si se consideraran tales referentes y sus metadiscursos teóricos, no sería posible ver a nuestras producciones más que como intentos fallidos, copias mal logradas, robots atravesados por la precariedad, la falta de acceso y de sofisticación, el reciclaje, el atraso, la fealdad, la pobreza. Serían entonces fijados, por presión de la violencia epistémica de los discursos estéticos (y políticos) hegemónicos, a relaciones binarias de poder en las que se emplazarían como el término marcado, como cuerpos robóticos "otros". Son numerosxs lxs autorxs que han mostrado las relaciones entre estética y política. El *Exploratorio Ludión* coordinado por Claudia Kozak (2012) ha provisto algunas claves para pensar la dupla poética/política desde las artes tecnológicas:

[...] como el fenómeno técnico/tecnológico de cada época está atado a una sociedad determinada, esto implica cierta historia y construcción social hegemónica del sentido de lo tecnológico. Se trata así de un fenómeno político que no puede ser abordado desde una supuesta neutralidad. En tanto las poéticas tecnológicas asumen el fenómeno tecnológico que le es contemporáneo, son también políticas (Kozak, 2012, 183).

De tal modo, "más acá" de los cánones estéticos y políticos del arte tecnológico contemporáneo, también se descubre un "más acá" de las herencias del humanismo moderno: órdenes sensibles diversos, impuros, yuxtapuestos, mestizos, pero también concretos, en los cuales se articulan alternativas *presentes* a las herencias de la colonialidad occidental. Las obras de arte tecnológico latinoamericano que he abordado en este escrito exponen, así, a la contemporaneidad como una arena de simultaneidades en disputa, en el que también otros "por-venires" más propios, no solo alternativos sino propiamente descentrados, se vuelven pensables e imaginables desde la experimentación artística.

Referencias bibliográficas

- Adler, J. (2017). Artes electrónicas argentinas en el zaguán de la escena internacional: idearios de modernización y devenires institucionales oscilantes. *Artnodes*, (19), 37-46.
- Agamben, G. (2006 [2002]) *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alonso, R. (2015). *Elogio de la low-tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Buenos Aires: Luna Editores.
- Anzaldúa, G. (2018 [1987]). *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Belting, H. (2010 [2002]). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires-Madrid: Katz.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Castoriadis, C. (1993 [1975]). *La institución imaginaria de la sociedad. Tomos 1 y 2*. Buenos Aires: Tusquets.
- Costa, F. & Rodríguez, P. (2010). La vida como información, el cuerpo como señal de ajuste: los deslizamientos de biopoder en el marco de la gubernamentalidad neoliberal. En V. Lemm (Ed.). *Michel Foucault: biopolítica y neoliberalismo* (pp. 151-173). Santiago de Chile: Editorial Universitaria de la Universidad Diego Portales.
- Cooper, M. (2002). The Living and the Dead: Variations on *de anima*, *ANGELAKI journal of the theoretical humanities*, (7)3, 81-104, DOI 10.1080/0969725022000032490
- Coccia, E. (2017). *Vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Debord, G. (1999 [1958]). Teoría de la deriva (15 de abril de 2020) <https://sindominio.net/ash/is0209.htm>
- Donoso, P. y Montero Peña, V. (2014). Dissent and Utopia: Rethinking Art and Technology in Latin America. En S. Aceti, S. Jaschko y J. Stallabrass (Eds.). *Red Art: New Utopias in Data Capitalism* (pp. 136-147). San Francisco, Estados Unidos: Leonardo/ ISAST.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Buenos Aires: Ariel.
- Foucault, M. (2003 [1975]). Los cuerpos dóciles en *Vigilar y Castigar*. México: Siglo XXI
- Haraway D. (1991). *Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.
- (1999) *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Kozak, C. (Ed.). (2012) *Tecno poéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- (Comp.) (2014). *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1920-2019)*. Paraná: La Hendija.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Le Breton, D. (2002 [1990]). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Marder, M. (2014). For a Phytocentrism to Come. *Environmental. Philosophy*, 11 (2). DOI: <https://doi.org/10.5840/envirophil20145110>
- Martins, H. (1996). Hegel, Texas e outros ensaios de teoria social. Lisboa: Século XXI.
- Mignolo, W. (2010). Aisthesis Decolonial. *Calle 14*, 4(4), 10-25.
- Nieves, L. (2020). *Pensar y hacer (des)colonial en el arte tecnológico latinoamericano*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Avellaneda].
- Núñez, L. (2019). *Entes Indóviles. Una aproximación a las cualidades sensibles y sistemáticas del arte robótico*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de Tres de Febrero].
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Speranza, G. (2015). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.

Spivak, G. C. (1998). ¿Puede hablar el subalterno? *Orbis Tertius*, 3 (6), 175-235. (15 de abril de 2021) www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

Reseña Curricular

Nadia Martin (Argentina) es Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (UBA) con la tesina *Concepciones del arte en la prensa: Radar, Ñ y ADN. Entre el modernismo y el posmodernismo* y Magister en Curaduría en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) con la tesis *Memorias de la desaparición en el arte tecnológico (2001-2016)*. Actualmente es tesista del Doctorado en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF) en el marco de una Beca Doctoral Interna del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Investiga imaginarios posthumanos del cuerpo en los cruces entre arte, ciencia y tecnología. Participa de dos proyectos de investigación radicados en la UNTREF y se desempeña como asistente editorial de la Revista Estudios Curatoriales. Es curadora independiente. Coordina el proyecto de arte en territorio Enroque.



Imagen: Noé Mayorga ortiz

NTRANEA
WISNSHD
AESPCITO
LPIONAIAN
LZIZHAT
SEH

Imagen: Marco Alvarado

El schock colonial. Tecnologías de lo humano y arte fronterizo The colonial shock. Human's technologies and border art

Resumen:

En este texto de carácter teórico e interpretativo desarrollamos una triangulación entre un arte político y la conceptualización decolonial en torno al racismo y al pensamiento fronterizo. Para ello, analizamos las obras de varios autores que han venido trabajando la otredad y los ponemos en debate con una crítica a la modernidad capitalista eurocéntrica. Como eje vertebrador tenemos el diálogo intercultural, la práctica de viaje, los usos tecnológicos de la vigilancia y del control y las relaciones de poder en las poblaciones subalternizadas. Lo que queremos destacar es la importancia de lo que denominamos schock colonial como configurador de propuestas "otras" para entender la línea de lo humano.

Palabras clave: frontera; arte político; Modernidad; decolonialidad; pensamiento fronterizo

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Línea de color, raza y línea abysmal. 4. Tecnologías: transportes panópticos. 5. Pensamiento fronterizo y crítica a las dicotomías. 6. Conclusiones.

Como citar: Piñeiro Aguiar, E. & Lorenzo Castiñeiras, J.J. (2021). Audiovisual, archivos e interactividad. Explorando co(n)figuraciones de la memoria. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 85-105.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/921>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a5](https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a5)

Abstract:

In this theoretical and interpretive text we develop a triangulation between a political art and the decolonial conceptualization around racism and border thinking. For this we analyze the works of various authors who have been working on otherness and put them in debate with a critique of Eurocentric capitalist modernity. As the backbone we have intercultural dialogue, travel practice, the technological uses of surveillance and control, and power relations towards subalternized populations. What we want to highlight is the importance of what we call colonial shock as a configurator of "other" proposals to understand the human line.

Keywords: border; political art; Modernity; decoloniality; border thinking

Eleder Piñeiro Aguiar

Universidade da Coruña
A Coruña, España

elederpa1983@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6770-7180>

Juan José Lorenzo Castiñeiras

Universidad de A Coruña
A Coruña, España

j.lorenzo.castineiras@udc.es

<https://orcid.org/0000-0002-1403-3810>

Enviado: 27/03/2021

Aceptado: 23/04/2021

Publicado: 9/07/2021



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Introducción

Hace más de cien años Du Bois (1903) afirmaba que el problema del siglo XX es el problema de la “línea de color”, y se quedó corto en la acotación temporal. Las recientes noticias sobre la muerte de George Floyd bajo la rodilla de un policía en USA dieron mayor empuje al movimiento #BlackLivesMatter, y también arrojaron nuevas informaciones acerca de los protocolos de actuación policiales y los dispositivos empleados para el control poblacional. Estos se pueden comprender como una tecnología para la vigilancia, el control y la tortura de la otredad y han venido siendo utilizados desde la formación de la Modernidad capitalista, “máquina generadora de alteridades” (Castro Gómez, 2000, 145), con el fin de obtener toda la plusvalía y docilidad posibles de poblaciones subalternizadas. El dispositivo del *profiling* (García Brandariz & Bessa 2010), la guerra contra las drogas y su repercusión en la población afro, la generación del otro como un chivo expiatorio (Aliaga, 2015) o las secuelas psicológicas a las que se enfrenta la otredad (Achotegui, 2009) son algunos de los efectos y de las herramientas de/para esa generación de alteridades. Los 14 inmigrantes muertos en Melilla intentando llegar a suelo español a manos de Guardias Civiles que dispararon pelotas de goma¹ es un ejemplo más de cómo la sofisticación armamentística va en paralelo a la generación de un discurso que expone al “otro” como un peligro potencial que debe ser eliminado o, cuanto menos, encerrado o expulsado. Y, en concreto, en ese territorio el cual forma parte de un Mediterráneo entendido como Fortaleza de una Europa remisa a una mayor diversidad y humanidad hacia sus “otros”. Una fortaleza, además, que es extendida y que externaliza sus fronteras más allá de los suelos nacionales, lo cual prolonga los deseos soberanos de la Modernidad y corre en paralelo a todo un proceso de securitización y de racialización.

Los aportes de la teoría decolonial/poscolonial han elaborado un discurso acerca de cómo estos procesos de racialización han sido fundamentales para la construcción del sistema-mundo colonial, patriarcal, jerárquico, sexista, moderno. Si tomamos en Cesaire uno de los principales referentes de los teóricos decoloniales, hemos de recordar cómo en su *Discurso sobre el colonialismo* (Cesaire, 2006) veía en este una antesala de la barbarie humana, en la que lo que el hombre blanco no se perdona es el haber realizado actos de salvajismo sobre sí mismo, en ese momento crucial de la historia que supuso el nazismo como arquetipo de la barbarie y la deshumanización.

En estas páginas nos centraremos en tres aspectos. En primer lugar, en la línea de lo humano en su conexión con ciertos dispositivos tecnológicos, para lo cual seleccionaremos dos obras (Palazón, 2015, López Cuenca, 2006) que sirven para mostrar las asimetrías Norte-Sur, eje fundamental de la teorización decolonial, y en concreto desarrolladas ambas en torno a dicha valla de Melilla. A continuación, expondremos cómo la práctica del viaje (del misionero, del esclavista, del administrador colonial, del científico, del soldado, del turista en los tiempos actuales y, para lo que nos ocupa, del antropólogo) ha sido fundamental para la construcción racializada y subalternizada de sujetos “otros”,

¹ Véase https://www.eldiario.es/desalambre/archiva-quince-inmigrantes-muertos-tarajal_1_2822857.html
Consultado el 23/03/2021

aspecto clave también de la teorización decolonial. En concreto, nos centraremos en comprender el transporte como un panóptico creado desde la lógica de una colonialidad del ser y del poder, así como su implicación en la formación de las instituciones totales claves para el desarrollo de la Modernidad eurocéntrica. En este sentido, observaremos algunas obras de artistas que tienen en la crítica de algunos medios de transporte su eje central por cuanto propiciador de jerarquías (Papiers Preinters, 2015; Ondak, 2014). En el siguiente apartado analizamos algunos aportes de los que se nutre la teoría decolonial, “cara oculta de la Modernidad” (Mignolo, 2007), como posible línea de fuga frente a las asimetrías de poder, en concreto la conceptualización en torno a un pensamiento fronterizo y a una ecología de saberes, para lo cual nos serviremos de algunas obras recientes de Robert Gober en torno al racismo en América.

Con la selección de estas obras, y su análisis en conexión con conceptualizaciones en torno a lo decolonial/poscolonial, queremos profundizar en el debate acerca de cómo lo artístico y lo estético tienen connotaciones políticas para traspasar los horizontes de significado, en la línea del shock al que se refería Benjamin en su crítica al fascismo y en su deseo de que las imágenes sirviesen a las masas trabajadoras. En este sentido, el papel de lo tecnológico corre en paralelo, pues si bien el sistema capitalista ha sofisticado el uso y abuso de lo técnico en aras de la expansión de mercados y beneficios, también quedan resquicios desde los que contestar a esa hegemonía. Las obras seleccionadas entendemos que de un modo u otro lo hacen.

2. Metodología

En este texto partimos del concepto de diálogo intercultural (Appadurai, 2009; Bajtin, 1985), con el fin de poner en conversación algunos conceptos provenientes de la teoría decolonial con algunas obras provenientes de propuestas artísticas de las últimas décadas. Para la selección de conceptos elegimos diversos aportes de algunos de los teóricos más citados de la teoría decolonial y dentro de ellos elaboramos una selección de categorías que responden a los epígrafes subsiguientes, en concreto los términos “línea de color”, “pensamiento abismal”, “raza/racismo”, “blanquitud”.

Por otra parte, desarrollamos una breve genealogía en torno a la importancia de lo tecnológico en la construcción del sistema-mundo, a la luz de algunos hitos en torno a la práctica del viaje, pues consideramos el transporte y las condiciones sobre cuerpos y poblaciones como factor fundamental de las relaciones de subalternidad.

En otro orden, escogimos una serie de obras artísticas provenientes de diferentes propuestas que han venido trabajando la otredad. Con todo ello elaboramos un análisis interpretativo que nos permite poner en relación y en crítica algunos aportes de la teoría decolonial con lo que denominamos el “shock colonial”, el cual será definido en las conclusiones de este texto. Para nuestro análisis, somos deudores del método interpretativo-hermenéutico

3. Línea de color, raza y línea abismal

El racismo de la inteligencia es lo que utilizan los dominantes con el fin de producir una "teodicea de su propio privilegio", como dice Weber (Bourdieu, P. 1990: 1).

La idea de raza, "el más eficaz instrumento de dominación social inventado en los últimos 500 años" (Quijano, 2000c, 37), sirvió para dar legitimidad a las relaciones de dominación por parte de los blancos europeos hacia poblaciones de otras latitudes, en especial tras la conquista de América. De lo más destacado de los pensadores decoloniales es el haber realizado una genealogía del concepto de raza/racismo para posteriormente deconstruirlo. Han demostrado cómo, en primer lugar, la idea de raza y el racismo tuvieron una legitimidad científica, por ejemplo desde Gobineau (1915). A continuación, tras la Segunda Guerra Mundial, se desacreditó por completo la atribución de caracteres raciales como algo natural/genético e incluso se denostó por parte de la antropología social e incluso en foros de la ONU toda clasificación racial bajo criterios de color de piel, lo cual fue en paralelo a la independencia de numerosos territorios de las antiguas metrópolis; pero, pese a darse todo un proceso de descolonización sigue perviviendo lo que los decoloniales han venido en llamar colonialidad: del poder, del ser y del saber. Generalmente, la genealogía que trazan comienza siempre en 1492, lo cual podría ser criticado por otros autores que separan el proceso de la modernidad del proceso del capitalismo, cuyos caminos solo se juntan en un momento específico en Europa, si bien los caminos podrían haber sido bien diferentes pues la modernidad antecedería al capitalismo (Echeverría, 1994).

Con la Modernidad eurocéntrica se generaron identidades a la vez que aparecieron nombrados, fronterizados y controlados nuevos espacios geopolíticos. Se generó "una concepción de humanidad según la cual la población del mundo se diferenciaba en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos" (Quijano, 2000, 344). La clasificación social impuesta por la raza dominante se impuso globalmente: "nuevas identidades históricas y sociales fueron producidas: amarillos y aceitunados (u oliváceos) fueron sumados a blancos, indios, negros y mestizos" (Quijano, 2000b, 205). Para ello se distribuyó de manera racial el trabajo y las formas de explotación.

El concepto de blanquitud fue clave para lo expuesto en torno al racismo, siendo la tecnología de raza/explotación el configurador esencial de una situación que se pretendía naturalizar. En otros espacios hemos trabajado el concepto de "blanquitud" desde el aporte del filósofo ecuatoriano-mexicano Bolívar Echeverría (Piñeiro, 2016), para quien dicha blanquitud es constituyente de la fundación de la modernidad capitalista por cuanto va asociada al puritanismo calvinista como población exitosa del capitalismo realmente existente; una población en su mayoría blanca y que incluso se asocia a la santidad del capitalismo (Echeverría, 2007). Es de destacar que el pensamiento crítico de la teoría decolonial puede ponerse en relación con muchas otras corrientes críticas, muchas de ellas suscitadas desde contextos no eurocéntricos, lo cual supone una doble línea de fuga, por ejemplo, con aportes desde el marxismo crítico (Quijano, 1995; Reina y Chávez, 2013).

Para que esa clasificación social en torno al color se llevase a cabo, el papel de la ciencia y en concreto de la ciencia social fue clave (Castro Gómez, 2007), llevando a la “invención del otro” por medio de la creación moderna del concepto de ciudadanía. Hemos de destacar que diversos autores de la teoría decolonial, así como otros referentes que giran en posiciones críticas con respecto a la Modernidad utilizan la metáfora de la invención o del mito para desarrollar una teorización que impugna el proceso tratando de desnaturalizarlo y remarcando el carácter construido, en una hermenéutica y en una genealogía que visibilizan la otredad. Así, Lyotard (1992) se referirá a los grandes relatos, Echeverría (2020) a las ilusiones de la modernidad y al gran mito del progreso o Mignolo se referirá a que más que descubrimiento de América habría que hablar de un “encubrimiento” de la diferencia colonial (Lepe Carrión, 2012).

En esa genealogía el vínculo entre otredad y ciudadanía lleva a analizar cómo se dio el proceso entre conocimiento y disciplinas, lo que Gayatri Spivak (2010) denomina “violencia epistémica” y que por ejemplo Nakata (2014) contextualiza en Australia, con un proyecto desde el régimen colonial entendió a los isleños como “niños grandes” que deben ser protegidos y disciplinados por el Estado.

En este proceso de disciplinamiento y separación que supone la vigilancia y el control de poblaciones tenemos en la actualidad una sofisticación tecnológica que gobierna el mundo y corre paralela a la securitización y militarización de enormes partes del planeta. Por poner un ejemplo en la zona del Mediterráneo el Plan SIVE y Frontex destinan miles de millones al control de embarcaciones que quieran entrar al espacio común y que van cargados de migrantes irregulares deseosos de llegar a Europa para forjarse un futuro mejor y/o escapar de sus condiciones precarias, vulnerables, peligrosas en sus lugares de origen. Radares, satélites, boyas con geolocalizaciones, dispositivos militares y policiales, sensores de movimiento y calor y un sinfín de aparatos técnicos son puestos a disposición con el fin de vigilar una zona con el fin de construir los muros altos de lo que se ha venido llamando una Europa Fortaleza (Escudero et al, 2008). Ya en tierra firme, elevados muros con concertinas y nuevos aparatos de vigilancia controlan que no se produzca el paso. Muchos de esos migrantes sirven como mano de obra precaria en economías informales. Tal como expone Sassen (2015), pese a las deportaciones y expulsiones, muchos de ellos son la materia prima de la que se nutren empresas irregulares, con condiciones muy precarias en lo que algunos ya denominan una economía-maquila (Delgado, 2009).

Por tanto, retomando aspectos afines a la teorización decolonial, la deshumanización se da en una doble vertiente: por una parte en cuanto a negación de la condición de ciudadano/a y categorización de la otredad como irregularidad, con un correlato mediático en torno a su peligrosidad-suciedad y riesgos para el país de destino en cuanto a que de permitir la entrada se podría caer en un efecto llamada dañino para la población autóctona (sea lo que eso sea) que perdería puestos de trabajo; y deshumanización en cuanto a la condición central del trabajo, pues al no disponer de papeles de regularización, muchos migrantes son sometidos a condiciones de precariedad, hacinamiento, desprotección laboral, racismo y vejaciones.

Pero aun así y con todo ello, las fronteras están para traspasarlas. Y en este sentido nos hacemos eco de dos obras que han marcado el carácter asimétrico de la construcción de esas otredades por parte del sistema capitalista con el fin de visibilizar la situación. Se trata de imágenes que, con BuckMorss (2005), nos despiertan de una contemplación anestesiada. Son imágenes que nos interpelan como público y por tanto no son simples imágenes neutras y asépticas, sino que requieren de nosotros una reflexión.

En el año 2006, uno de los de mayor llegada de inmigrantes irregulares a España en los últimos años, el artista Rogelio López Cuenca propone la videoinstalación *Wals*, en donde sitúa unos videos en los que se puede percibir migrantes intentando saltar la valla de Melilla a la vez que en la parte de debajo de la pantalla se ven cotizaciones de la bolsa de esa misma jornada. Automáticamente, nos viene a la cabeza la relación entre una colonialidad del ser (el sujeto migrante sometido a una denostación de su capacidad como ciudadano libre y cosmopolita, en conflicto con un muro que lo expulsa; unido a una imagen que recuerda a cierto encarcelamiento por estar configurada en torno a dos muros que actúan a modo de verjas carcelarias); una colonialidad del poder (en la que el cuerpo del estado magnificado en esos muros soberanos se antepone y erige su altura frente a los minúsculos cuerpos de los migrantes); y una colonialidad del saber (que implica no solamente un saber técnico que nos habla de una arquitectura constructora, a modo de demiurgo, de la soberanía estatal sino que además expone toda una serie de datos, logaritmos, correlaciones económicas y capitales financieros de los cuales se intuye que el migrante podría ser una cifra más pero que no se sabe realmente cómo insertarlo en la ecuación). Y por supuesto aparece aquí un pensamiento fronterizo, un ir más allá, un utópico derribe de muros en donde lo humano se coloque sobre lo económico (personas arriba, datos abajo).



Figura 1. *Wals*, de Rogelio López Cuenca (2006)

Pero es que además, en la misma zona y dando continuidad en el proceso temporal al momento de crisis (la segunda obra, figura 2, data del año 2015) José Palazón también se hace eco de algunas de

las asimetrías de lo humano para significar las líneas abismales, “un sistema de distinciones visible e invisibles” (De Sousa Santos, 2014). Y es que es visible en esta foto, por un lado, el contraste de colores: blanco de los jugadores de golf, verde claro el césped sobre el que juegan; negro de los migrantes encaramados a la valla, negro oscuro los matorrales. Incluso en un análisis estructural podríamos entrar en diferentes dualismos tales como césped-matorral, cuidado-descuidado, juego-trabajo, ocio-negocio, pues por ejemplo Bauman (1997) nos recuerda en *Modernidad y Holocausto* las diferencias que existen entre un jardín cuidado y los hierbajos y deshechos de los que hay que deshacerse, en una metáfora acerca de las diferencias al trato humano. Pero el abismo al que se asoman los migrantes encaramados para nada tiene que ver con las reglas del buen decoro, ni con decoración de jardines palaciegos (o campos de golf elitistas), sino con la búsqueda de una nueva humanidad del otro lado del muro.

Lo que más caracteriza al pensamiento abismal es, pues, la imposibilidad de la presencia de los dos lados de la línea. Este lado de la línea prevalece en la medida en que angosta el campo de la realidad relevante. Más allá de esto, sólo está la no-existencia, la invisibilidad, la ausencia no-dialéctica (De Sousa Santos, 2014, 32).

Observemos que el autor ha sabido captar esa ausencia precisamente en el momento oportuno en que los golfistas en primer término continúan absortos en el juego y dando la espalda a una realidad que sobrecoge al espectador pero que en ellos es indiferencia.



Figura 2. Migrantes saltando la valla, de José Palazón (2015)

En ambas obras podríamos realizar toda una recopilación de aspectos que nos sirvan para sacarnos de nuestros lugares de confort, descentrarnos, generar un “pensamiento otro”. Si leemos estas obras desde las propuestas de Homi Bhabha (2007) no queda sino hacer referencia a cómo el estereotipo, el prejuicio y el mimetismo son cofundadores de una identidad que ya no se puede concebir como inocente o neutral. “¡Mira, mamá, un negro!”, expondría Fanon para significar la necesidad del carácter repetitivo del estereotipo con el fin de neutralizar todos los demonios de la otredad. De la misma manera juegan los medios de comunicación, con esa repetición constante de un discurso del

miedo que no hace sino tratar de levantar muros más fuertes que estas efímeras vallas que son una y otra vez traspasadas.

4 Tecnologías: transportes panópticos

Una cosa que está fuera del alcance incluso de los más experimentados y lúcidos maestros del arte de la elección es la sociedad en la cual se nace; por eso, nos guste o no, todos estamos de viaje. Además, nadie nos ha preguntado sobre nuestras preferencias (Bauman, 1999).

Pero para que estos migrantes hayan podido llegar aquí se han desarrollado unas prácticas de viaje. Con “aquí” no nos referimos solamente a una acotación territorial, sino a la apertura que implica abrir unos horizontes de significado nuevo en donde las relaciones de identidad/alteridad deben ser cambiadas y colocadas de una manera más simétrica, aspecto que en general consideramos fundamental como eje de enunciación de la teoría decolonial. En este sentido, un aspecto fundamental de análisis para comprender el shock colonial lo podemos observar en lo que Ayestarán y Márquez Fernández (2011), analizando la obra de Sousa Santos, denominan “tecnobergs”, los cuales marcan la divisoria Norte-Sur global. En estos tecnobergs (término acuñado por Dreifus) se da “la convergencia de la teleinformática, la electrónica, la ciencia cognitiva, la nanotecnología, la optoelectrónica, la biotecnología, las energías nuevas, la robótica, la genética y los servicios inteligentes, que constituyen auténticas montañas tecnológicas flotando en el océano de la globalización” (Ayestarán & Márquez Fernández, 2011, 8-9).

Por lo que al desarrollo tecnológico supone hemos de constatar que se ha desarrollado todo un entramado técnico que ha servido al capital, con aspectos tales como enormes economías de plantación en el Caribe y en Norteamérica, extracciones mineras, canales sofisticados de irrigación, tecnologías metalíferas, drenado de puertos, industrias armamentísticas, etcétera.

La constitución de Europa como nueva entidad/identidad histórica se hizo posible, en primer lugar, con el trabajo gratuito de los indios, negros, mestizos de América, con su avanzada tecnología en la minería y en la agricultura, y con sus respectivos productos, el oro, la plata, la papa, el tomate, el tabaco, etc. (Quijano, 2000b, 221).

Nos interesa de las características de esta sofisticación tecnológica lo que tiene que ver con el mundo de los transportes, por cuanto mueven y comunican personas y bienes con calidades y velocidades superiores a las de épocas pasadas, lo cual siguiendo a Sousa Santos es una falacia por cuanto supone un cierto determinismo tecnológico y un pensamiento abismal que él mismo retrotrae hasta el Tratado de Tordesillas, primera línea global moderna. Y es que, para que se haya desarrollado la Modernidad capitalista, siempre se ha venido considerando la importancia de la revolución de los transportes y el mapeado de grandes esferas del globo, dentro de un pretendido universalismo del capital el cual implicó medir, cuantificar (Quijano, 2000, 343) clasificar, nombrar, historiar y crear mapas del mundo.



Imagen: Marco Alvarado

La navegación permitió un mercado internacional triangular en donde las materias primas de las colonias eran extraídas primero por indígenas y después por esclavos africanos secuestrados de sus hogares. En la introducción que James Walvin realiza a *Jacobinos negros* de James expone que durante el viaje en los barcos esclavistas se daban unas “condiciones que siguen turbando nuestra imaginación” (James, 2003, 12). El relato que James hace expone toda una tecnología y toda una construcción puestas a disposición con el fin de embarcar a cuanta más población esclava mejor, en aras de mayores ganancias para el capital: se los comprimía en galeras escalonadas, apenas disponían de un metro y medio por un metro para cada uno, solo se erguían una vez al día durante el trayecto, tenían úlceras, carnes amoratadas, estaban sujetos por cadenas, la comida era escasa, el ambiente fétido, la suciedad campaba por doquier...todo lo cual “convertía a esas guaridas en un infierno” (si bien), “para los comerciantes de esclavos eran mercancía y nada más” (James, 2003, 23-24). Dice James (2003, 48) que “en ningún lugar sobre la tierra se concentraba tanta miseria como en un barco negrero”. Y 300 años después las condiciones de la práctica de viaje incluso podemos decir que han empeorado, si vemos lo que sucede en esa “fosa común” y “campo de concentración” que es el Mediterráneo.

En general, podemos atribuir muchas de las características panópticas a lo sucedido en la construcción y transporte de grandes redes de comunicación que facilitaron los viajes de personas, mercancías y personas convertidas en mercancías. No podemos obviar que ya en los albores del industrialismo había una preocupación fundamental en el utilitarismo de Jeremy Bentham acerca de cómo extraer más rendimientos de lo que comenzaba a ser una cuestión fundamental como era el pauperismo y las migraciones de masas poblacionales a las ciudades (Polanyi, 2016, 201 y ss.). En este sentido, la generación de toda una serie de mecanismos de reclusión fue fundamental, aspecto que bien supo recoger Foucault a lo largo de su obra. Por ejemplo, ya Cesaire en *Discurso sobre el colonialismo* se refería a las condiciones esclavistas de miles de personas dispuestas a disposición de la construcción de ferrocarriles, algo que tuvimos ocasión de analizar y de constatar cómo en la actualidad uno de los laboratorios biopolíticos del mundo se da en la ruta del Tren la Bestia que atraviesa Centroamérica (Piñeiro y Diz, 2020). Dice Cesaire:

...hablo de millares de hombres sacrificados en la construcción de la línea férrea de Congo Ocean. Hablo de aquellos que, en el momento en que escribo, están cavando con sus manos el puerto de Abiyán. Hablo de millones de hombres desarraigados de sus dioses, de su tierra, de sus costumbres, de su vida, de la vida, de la danza, de la sabiduría (2006, 20).

Y es que en la posmodernidad, miles de personas son reclutadas para generar grandes obras de ingeniería, ya sea para la construcción de estadios, de resorts o de vías de comunicación, algunos de ellos bajo condiciones de extrema vulnerabilidad, como por ejemplo los denunciados en la construcción de estadios del próximo mundial de fútbol². Y es así como la economía mundial genera enormes movimientos poblacionales en búsqueda de puestos de trabajo en condiciones de deshumanización,

² Véase <https://www.france24.com/es/deportes/20210225-trabajadores-migrantes-muertos-obras-mundial-qatar-fifa> Consultado el 25/03/2021

precariedad extrema y peligrosidad. "Con el advenimiento del barco a vapor, el automóvil, el avión, la cámara fotográfica y cinematográfica, la computadora y el teléfono, ingresamos en una condición de vecindad completamente nueva, incluso con aquellos más alejados de nosotros" (Appadurai, 2001).

Y algunos de esos movimientos actuales son perseguidos, denostados como criminales y, en caso de ser detenidos, sometidos a nuevos dispositivos tecnológicos como pueden ser los centros de internamiento para extranjeros o los aviones creados ex profeso para la devolución a sus países de origen. La sofisticación es tal en este sentido que incluso son contruidos aviones-cárcel, donde el hiperpanoptismo es la clave para comprender cómo los cuerpos "otros" son degradados al máximo. Recientemente, el Ministerio del Interior español ha sacado un concurso para que las compañías aéreas repatrien migrantes, negando en todo sentido cualquier derecho de fuga (Mezzadra, 2005).

Pero, a pesar de todo ese poder, siempre hay resistencias y es aquí donde nos interesa colocar el aporte de un teórico de lo poscolonial como es Arjun Appadurai. En primer lugar, a la hora de hablar de una propuesta por lo transcultural, nos advierte del peligro que implica el diálogo (Appadurai, 2009), por cuanto uno puede no ser entendido o puede ser sobreentendido, lo cual nos renueva la visión en cuanto que todo diálogo es asimétrico, tal como la línea abismal y la línea de color, que colocan a categorías poblacionales a y personas por encima o por debajo de dicha línea. Pero es que, además, y en conexión con lo anterior, Appadurai expone cómo en el mundo actual se habla de todo un rechazo a las minorías, pues "la inquietud de los marginados, como siempre en la historia del hombre, constituye un problema para las elites" (2007, 51). Una inquietud que lleva a diferentes tipos de violencia, entre los que este autor destaca violaciones, mutilaciones del cuerpo (como por ejemplo sucede en el contexto del tren "La Bestia", mencionado anteriormente y en general en múltiples rutas migrantes controladas por mafias y coyotes), así como la emigración forzada y la conversión en minoría, tal como podemos exponer a raíz de las obras antes trabajadas.

Las minorías, debido a su ubicación en la insegura zona gris que se extiende entre los ciudadanos propiamente dichos y la humanidad en general, promueven nuevos modos de análisis de las obligaciones del Estado, así como de los límites de la humanidad política (Appadurai, 2007, 60).

Dichas minorías, y todo el conjunto poblacional, a decir de Appadurai (2001), conformamos la vida insertos en toda una serie de paisajes (étnicos, económicos, mediáticos, tecnológicos, donde entre otros aspectos aparecen "tragedias del desplazamiento" y "conveniencias y seducciones de viajar". Y es que una de las líneas jerárquicas que atraviesa a las sociedades actuales es la diferenciación entre aquellos que pueden viajar y aquellos otros que ni tan siquiera pueden plantearse.

Y esto nos coloca con otro aspecto fundamental de la teorización de Appadurai, que abre las puertas a un ampliar los horizontes de sentido que creemos que tanto él como otros teóricos de la poscolonialidad y de la decolonialidad abren como es el concepto de la imaginación. Para Appadurai no se trata de fantasear, escaparse o llevar una vida contemplativa, sino que la imaginación permite una agencia y en ocasiones una resistencia a las fronteras que los antedichos paisajes imponen. Se trata

de un ir más allá, de producir esa transfronterización del pensamiento de la que venimos hablando. Y es por ello que escogemos dos obras recientes que de una manera u otra tienen que ver con la práctica de viaje y con la imaginación. En primer lugar (Figura 3) observamos la imagen de una niña que juega distraídamente con un muñeco de un Rey.



Figura 3. *Lilith and Olaf*, (Ella & Pittr., 2016)

Si nos adentramos en la obra comprendemos que se trataría del rey Olaf I (964-1000?), monarca que se dedicó al saqueo, se convirtió al cristianismo y posiblemente murió al caer de un barco. Los artistas Ella y Pittr lo colocan en un mural gigantesco, a modo de figura de juguete de una niña que entre distraída y adormilada lo coloca en el suelo o está a punto de levantarlo del mismo. Sería tentador analizar las condiciones de crítica a la élite, el comprender las relaciones de poder como un juego o incluso infantilizar la figura de las monarquías en un contexto democrático como el actual. Pero centrémonos en la propuesta artística en sí. Se trata de un enorme mural, colocado en los techos de varias edificaciones próximas al aeropuerto y que por tanto solamente puede ser visto en su totalidad gracias a que emprendamos un viaje en avión o gracias a que utilicemos mecanismos de geolocalización, ambos dispositivos (ticket aéreo y GPS) no disponibles para todos los públicos y bolsillos.

Tenemos, por tanto, en primer lugar, el shock que supone, una vez más, el sacar el arte de las instituciones clásicas y elitistas (galerías, museos, colecciones privadas) pero para colocarlo en una condición de lejanía. Si bien es cierto que el arte salió hace bastante tiempo de las instituciones, no lo es menos que cierta radicalidad de propuestas actuales está en alejarlo todavía más, lo cual plantea el momento decisivo de reflexionar acerca de cuál es nuestra posición como público. No todo el mundo podrá acceder a ver la obra e incluso para verla hay cierto azar, por cuanto te debe tocar en suerte la ventanilla del avión (o anticiparte a otros usuarios en la búsqueda y poder obtener un asiento de ventana). Tenemos, por tanto, una diferenciación de clase (observemos que incluso las compañías aéreas distinguen con este concepto para económica, turista, *business*, primera u otras nomenclaturas) a lo que se agrega cierto azar a la hora de contemplar la propuesta artística. A esto se

suma que el acceso a la imagen, e incluso a la obra de arte, se produce fundamentalmente a través de los medios electrónicos y las redes.

No solo estamos de acuerdo en la especificidad del lugar en el arte (Crimp, 2001) sino que esto nos sirve para confirmar que las condiciones estructurales de partida condicionan nuestra mirada. A esto se agrega que de nuevo nuestra mirada no puede ser distraída, sino que requiere una reflexión y la conciencia de que solo pagando un pasaje podemos asistir a una crítica estética que, por supuesto, es política, tal como desearía Benjamin (1989). Frente a la humanidad que una vez fue objeto de contemplación, dice el autor, "su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden". Es así que, frente a la estetización de la política, propia de regímenes fascistas (con el acompañamiento del futurismo), Benjamin propone una politización del arte. En ello será clave la dialéctica que Benjamin hereda del marxismo y que para nuestro caso, al analizar la obra en cuestión, permite posicionarnos en este caso ante las relaciones de vasallaje: veo que la figura del Rey es minúscula precisamente porque me elevo sobre ella, ya no como súbdito sino como ciudadano-consumidor.

Pero para poder llegar a estas reflexiones seguramente ha tenido que suceder toda una sofisticación tecnológica que permita al avión despegar. Y ahí entra en juego la instalación desarrollada por el artista Ondak en 2015 (Figura 4)



Figura 4. *Do not walk outside this area*, de Ondak (2015).

¿A quién se dirige el rótulo que aparece en el área del avión a modo de prohibición, diciendo de no caminar sobre esa área? Está claro que al acomodado turista que lo lee en su asiento no puede ser, pues es físicamente imposible acceder atravesando la ventanilla. Y queremos creer que tampoco es una interpelación al personal encargado del mantenimiento del avión, el cual seguramente ha pasado toda una serie de exámenes que ya le llevan a tener interiorizado la prohibición y la peligrosidad de caminar sobre el ala. Entonces nos lleva a pensar nuevamente en el shock que nos produce como espectadores de la obra la posibilidad de saltarnos lo prohibido (recordemos: donde hay poder hay

resistencia) y que gracias a la entrada a la instalación se nos configura un nuevo horizonte según el cual la frontera imaginada en el desplazamiento mediante el transporte aéreo es una nueva apertura, por cuanto coloca al espectador ya no entre un lugar A y un lugar B sino sobre el mecanismo que permite el tránsito entre lugares. Un mecanismo que es securitario a la vez que prohibitivo, dado el texto “no traspasar” que lo enmarca. Además, ya con el público colocado en la instalación, el ala de un avión es un espacio de tránsito más, lo cual redefine la espacialidad de la obra a la vez que nos permite imaginar (colocados sobre ella) otro tipo de miradas al abismo, diferentes a las que tendríamos como viajeros del avión.

Con ambas obras se significa, por tanto, las relaciones asimétricas entre un adentro y un afuera a la vez que se percibe cierta violencia de un viaje que, por una parte, puede ampliar horizontes de significado; pero por otra, está acotado a unos pocos privilegiados que de alguna manera transgreden el orden. Todo ello sirve para refrendar la apertura de horizontes que implica colocarnos ante un pensamiento fronterizo.

5. Pensamiento fronterizo y crítica a las dicotomías

Y todo pensamiento que tenga en cuenta la conceptualización de la frontera en primer lugar debe observar que estamos ante un orden clasificatorio. En *La Conquista de América* Todorov (1987) expone cómo el Nuevo Mundo, concepto creado décadas después de 1492, supone un modelo para cómo Europa viene construyendo a sus otros. Dirá, además, que todo sistema clasificador dice más del que clasifica que del clasificado. Y es que las relaciones de poder que se han producido desde entonces, a decir de Quijano (2000, 345), tienen que ver con la disputa en torno a trabajo, naturaleza, sexo, autoridad y subjetividades, incluyendo en este último apartado la (re)producción del conocimiento. En este sentido en torno al conocimiento es donde la teoría decolonial expone su conceptualización de la colonialidad del saber, siendo el de la modernidad un proyecto entendido como un “intento fáustico de someter la vida entera al control absoluto del hombre bajo la guía segura del conocimiento” (Castro Gómez, 2000, 146). El mismo Castro Gómez expone lo siguiente:

Sin el concurso de la ciencia moderna no hubiera sido posible la expansión colonial de Europa, porque ella no sólo contribuyó a inaugurar la “época de la imagen del mundo” —como lo dijera Heidegger—, sino también a generar una determinada representación sobre los pobladores de las colonias como parte de esa imagen. Tales poblaciones empiezan a ser vistas como *Gestell*, es decir, como “naturaleza” que es posible manipular, moldear, disciplinar y “civilizar”, según criterios técnicos de eficiencia y rentabilidad (Castro Gómez, 2007, 80).

Dentro de ello la razón matemático-cartesiana-newtoniana ha jugado un papel clave, como expusimos en otra ocasión (Polo y Piñero, 2019). Lo que interesa aquí es ver cómo esa sofisticación tecnológica debe ser criticada desde “pensamientos otros”, en aras de una transdisciplinabilidad y una transculturalidad. Castro Gómez (2007) denomina “hybris del punto cero” —observemos que Bolívar Echeverría (2007) habla de “grado cero” en contextos muy similares— al momento fundacional de la dimensión epistémica del colonialismo frente al cual se trataría, por parte de diversos teóricos

decoloniales, de imprimir transversalidad, ecología de saberes y un pensamiento fronterizo que vaya más allá de las dualidades asimétricas cartesianas. Frente a unas ciencias cartesianas Katherine Walsh (2007) aboga por unas “fanonianas” (en referencia a Frantz Fanon) donde la dicotomía amo-esclavo sea superada.

Y para ello hemos de reconocer el aporte a comprender cómo en el proceso colonial la cultura (el saber, el conocimiento, la ciencia...) han sido puestos al servicio del capital, llevando al epistemicidio de enormes grupos poblacionales que desenraizados de sus orígenes y llevados a un verdadero proceso de quiebra de sus tradiciones. En ese proceso, además, asistimos a un extractivismo, no solo de materias primas y de territorios, sino también de procesos de conocimiento y de saberes (Grosfoguel, 2016 y 2013). Si colocamos en paralelo la formación del Estado-nación moderno con el auge del capitalismo industrial no podemos obviar cómo la ciencia ha tenido una enorme repercusión en la generación de las asimetrías de lo humano de las que venimos hablando.

Si podemos afirmar que el momento precursor del análisis de la diversidad lo tenemos en la época del contacto a partir de 1492, la genealogía con la formación de disciplinas es más que obvia y en ese sentido, la ciencia de la otredad como es la antropología ha venido observando, sobre todo ya desde la época clásica del trabajo de campo a partir de las primeras décadas del Siglo XX, las repercusiones de dicho contacto. Es interesante, en este sentido, observar cómo Cesaire nos recuerda que “es Occidente el que hace la etnografía de los otros, y no los otros los que hacen la etnografía de Occidente” (2006, 39), en la misma línea de un Edward Said (1990) o de diversos autores de los estudios culturales que han venido significando cómo la escritura y la práctica de viaje han conformado una visión estereotipada del otro y la formación de toda una serie de imaginarios de la otredad a raíz de las interacciones en diversas zonas de contacto (Pratt, 2010).

Y es que, con el contacto, y dado que no existían categorías desde las que poder clasificar toda esa diversidad en los propios términos, la acotación cognitiva que se hizo fue desde los propios parámetros de la cultura dominante. Castro Gómez (2010) narra cómo los cuadros de castas desarrollaron la función de separar y clasificar toda una serie de cruzamientos que se daban entre diversos grupos poblacionales, muchos de ellos categorizados en torno a unos lineamientos de animalidad y bestialidad. Y esto entra de nuevo en línea con los atributos diferenciadores de lo humano que venimos desarrollando y con la crítica que la última de las obras seleccionadas creemos que pretende trasladar y nos sirve para iniciar las conclusiones.

6. Conclusiones

“El corazón no es una metáfora” (Figura 5) es el título de una de las instalaciones llevadas a cabo por Robert Gober en el MOMA. Según Aznar y López (2019, 88), el mismo autor “evocaba el trauma del racismo en América Latina”, con objetos que remiten a la diferencia sexual y con “una mirada sobre los ‘otros’ que no somos nosotros, los otros raciales y culturales [que] no es sino otra estructura oculta de nuestra rutina diaria”. Miedo, deseo y dolor son algunos de los imaginarios del miedo que Gober nos

hace ver, lo que entra en relación con la necesidad de descentrar no solo nuestra mirada sino también a nosotros mismos; de “provincializar Europa” (Chakavarty, 2000) e incluso de barbarizarla (Galcerán, 2016); de comprender que no existe ya tan solo una única narración desde Occidente, en comprender cómo se inserta los valores del colono con los del colonizado (Bhabha, 2007).



Figura 5. *El corazón no es una metáfora*, de Robert Gober (1989).

Con lo visto hasta aquí podemos hablar que la aparición de lo decolonial en la escena académica ha supuesto un shock, por cuanto se trata de una de las pocas teorizaciones (quizá junto a la pedagogía del oprimido de Freire, la teoría de la dependencia y algunas pocas más) que no solo no surgen de un contexto euro-norteamericano sino que también es capaz de producir generalizaciones hacia otras partes del planeta.

Ante el shock que supone descentrar toda una construcción pretendidamente hegemónica y universal es ante el momento de reflexión que nos colocan diversas propuestas del pensamiento crítico y en concreto varios autores de la teoría decolonial. Pero afirmamos que esa enunciación, muchas veces aquilatada en un plano académico, debe ser mucho más politizado y es por ello que complementamos algunos momentos de su entramado teórico con diversas propuestas artísticas que nos impelen a una atención diferente de la diferencia.

Instalaciones, fotografías, imágenes aéreas, video-instalaciones y diversas performances han generado todo un campo discursivo en las sociedades del espectáculo “debordianas” (en referencia a Guy Debord) que ya no admiten una mirada distendida y complaciente y ya no permiten el comprender el arte por el arte mismo. Además, con las prácticas de viaje aquí propuestas en algunas obras el arte no solo sale del museo, sino que va hacia la política y se aleja en cierto sentido del mercado. Esto no es otra más de las exigencias de múltiples sujetos subalternizados que luchan por derechos, recursos y modos de vida nuevos y que frente a unas sociedades que los perciben como mercancías o como minorías tratan de imponer agencia, creatividad e imaginación. Lo hacen saltando muros, generando

colaboraciones y, en general, trepando por esos abismos de lo humano en aras de una mayor simetría y en la búsqueda de nuevos horizontes de significado y de vida.

Frente a la estetización de la vida política defendida por el fascismo, Benjamin (1989) propone una politización del arte que llegue a las masas. Para ello, defiende el *schock* que traen las nuevas tecnologías (en especial cine y fotografía), permitiendo una reproductibilidad técnica ante la cual el espectador experimenta un *schock* y puede reflexionar y criticar no solo el arte sino la realidad política en su conjunto. Es en este sentido y en su conexión con lo colonial que nos interesan reafirmar cómo las imágenes artísticas actuales proponen multiplicar ese tipo de *schocks* al público. El “*schock* colonial” es una experiencia de cambio de significado vital, de consecuencias irreversibles, generador de una reflexión y unos imaginarios de apertura de horizontes comunicativos y basado en unas relaciones históricas y estructurales marcadas por siglos de racismo y racialidad.

Referencias bibliográficas

- Achotegui, J. (2009). *El Síndrome de Ulises. Síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple*. Barcelona: El Mundo de la Mente.
- Aliaga, F. (2014). *El inmigrante como chivo expiatorio*. Quito: IAEN.
- Appadurai, A. (2009). Diálogo, Risco e Convivialidade. En Appadurai et. al. (Ed.). *Podemos viver sem o outro?: As possibilidades e os limites da interculturalidade*. Lisboa: Ediciones Tinta da China.
- Appadurai, A. (2007). *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*. Barcelona: Tusquets.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ayestarán, I., & Márquez-Fernández, Á. B. (2011). Pensamiento abismal y ecología de saberes ante la ecuación de la modernidad. En homenaje a la obra de Boaventura de Sousa Santos. *Utopía y praxis latinoamericana*, N°16 (54), 7-15.
- Bajtín, M. (1985). *Estética de la creación verbal*. México-Madrid-Buenos Aires-Bogotá: Siglo XXI.
- Barrera, T. (2005). Introducción. En De las Casas (Ed.). *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bauman, Z. (1999). *La globalización: consecuencias humanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (1997). *Modernidad y holocausto*. Madrid: Sequitur.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En Benjamin, W. *Discursos interrumpidos I*, p. 15-57. Buenos Aires: Taurus.
- Bhabha, H. K. (2007). *El lugar de la cultura*. Bogotá: Ediciones Manantial.
- Bourdieu, P. (1990). *El racismo de la inteligencia. Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.
- Buck-Morss, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. La balsa de la Medusa. N° 25, pp. 55-98. Madrid.
- Castro-Gómez, S. (2010). *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Castro-Gómez, S. (2007). Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En Arturo Escobar (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp.79-91). Bogotá: Siglo del Hombre editores.
- Castro-Gómez, S. (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro. En Lander, Edgardo Y Castro Gómez, Santiago. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 145-161). Buenos Aires: CLACSO.
- Césaire, A. (2006). *Discursos sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- Chakavarty, D. (2000). *Provincializing Europe*. Princeton: Princeton University Press
- De Sousa Santos, B. (2014). Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, 21-66.
- Delgado, G. C. (2009). Maquilización y Dependencia Tecnológica: el caso de México. *El Norte: TheFinnishJournal of Latin American Studies*, 4, 1-22.
- Du Bois, W. E. B. (1903). TheSouls of Black Folks. En E. J. Sundquist (1996). *The Oxford W. E. B. Du Bois Reader*. Nueva York-Oxford: Oxford UniversityPress.
- Echeverría, B. (2020). *Las ilusiones de la modernidad*. México: Era.
- Echeverría, B. (2007). Imágenes de la blanquitud. Sociedades icónicas. *Historia, ideología y cultura en la imagen*, 21, 15-32.

- Escudero, M. B.; Fernández Bessa, C. et al., (2008). *Frontera Sur. Nuevas políticas de gestión y externalización del control de la inmigración en Europa*. Bilbao: Virus Editorial.
- Galcerán, M. (2016) *La bárbara Europa. Una mirada desde el postcolonialismo y la descolonialidad*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- García Brandariz, J. A. & Bessa, C. F. (2010). La construcción de los migrantes como categoría de riesgo: fundamento, funcionalidad y consecuencias para el sistema penal español. En Palidda, S. & García Brandariz, J. A. *Criminalización racista de los migrantes en Europa* (pp. 271-289). Granada: Comares,
- Gobineau J. A. (1915). *The inequality of human races*. London: William Heinemann.
- Grosfoguel, R. (2016). Del extractivismo económico al extractivismo epistémico y ontológico. *Revista Internacional De Comunicación Y Desarrollo (RICD)*, 1(4). <https://doi.org/10.15304/ricd.1.4.3295>.
- Grosfoguel, R. (2013). Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI. *Tabula rasa*, 19, 31-58.
- James, C. L. R. (2003). *Los jacobinos negros: ToussaintL 'Ouverture y la Revolución de Haití*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.
- Lepe-Carrión, P. (2012). Civilización y barbarie: La instauración de la "diferencia colonial" durante los debates del siglo XVI y su encubrimiento como "diferencia cultural". *Andamios*, 9 (20), 63-88.
- Lytard, J. F. (1992). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Nakata, M. (2014.) *Disciplinar a los salvajes, violentar las disciplinas*. Quito: Abya-Yala.
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En Escobar, A. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127-167). Bogotá: Siglo del hombre editores,.
- Mezzadra, S. (2005). *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Mignolo, W. (2007). *La colonialidad: la cara oculta de la modernidad*. Barcelona: Museo de Arte Moderno de Barcelona.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de cultura económica.
- Piñeiro, E. (2016). Radicalidad y crítica del Buen Vivir: una lectura desde Bolívar Echeverría. *Economía y Desarrollo*, 157 (2), 120-129.
- Piñeiro, E. & Diz, C. (2020). Muros, racismo y resistencias: movilidad humana a lomos de La Bestia. *Revista Izquierdas*, (49), 3721-3737.
- Polanyi, K. (2016) *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico*. Barcelona: Virus.
- Polo, J. & Piñeiro, E. (2019). Ciencia moderna, planeta torturado. Una reflexión crítica sobre el modo eurocéntrico de conocer la naturaleza e intervenir en el medio ambiente. *Revista Izquierdas*, 46, pp.194-217.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del Poder y Clasificación Social. *Revista de investigación de sistemas mundiales*, 6 (2), 342-386. <https://doi.org/10.5195/jwsr.2000.228>
- Quijano, A. (2000b) Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. & Castro-Gómez, S. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO.
- Quijano, A. (2000c). ¡Qué tal raza! *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 6 (1), 37-45.
- Quijano, A. (1995). Raza, etnia y nación en Mariátegui: cuestiones abiertas. *Estudios latinoamericanos*, 2 (3), 3-19.
- Reina, J. O., & Chávez, V. H. P. (2013). Aníbal Quijano y Bolívar Echeverría, dos lecturas sobre la modernidad en/y desde América Latina. *Oxímora Revista Internacional de Ética y Política*, 2, 120-136.

- Said, E. (1999). *Orientalismo*. Madrid: Editorial al Quibla.
- Sassen, S. (2015). *Expulsiones: brutalidad y complejidad en la economía global*. Madrid: Katz editores.
- Spivak, G. C. (2010). *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una crítica del presente evanescente*. Madrid: Akal.
- Trouillot, M. R. (2011). *Transformaciones globales. La antropología y el mundo moderno*. Cali: Universidad del Cauca.
- Todorov, T. (1987). *La conquista de América: el problema del otro*. México: Siglo XXI.
- Walsh, C. (2007). ¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales. *Nómadas*, 26, 102-113.

Reseña Curricular

Eleder Piñeiro Aguiar. Profesor ayudante doctor en la Universidade da Coruña. Doctor (PhD) en Antropología (Universidade da Coruña, España), Magister en Migraciones Internacionales (Universidade da Coruña, España) y licenciado en Sociología (Universidade da Coruña, España). Subdirector de la Revista Latina de Sociología. Acreditado a Contratado Doctor por la ANECA. Las principales líneas de investigación son movilidad humana; fronteras; indigenismo; teoría del Estado; teoría decolonial; pensamiento crítico; metodología cualitativa. Investigador del Equipo de Investigación Sociedades en Movimiento (ESOMI, Universidade da Coruña, España); Investigador del Grupo Cultura Visual, Comunicación y Decolonialidad, adscrito a la Escuela Superior Politécnica del Litoral (Ecuador).

Juanjo Lorenzo Castiñeiras. Profesor Asociado en la Universidade de A Coruña. Doctor en Ciencias de la Educación (Universidade de Santiago de Compostela, España), licenciado en Sociología (Universidade da Coruña, España) y trabajador de Arabías Sociedad Cooperativa Galega. Las principales líneas de investigación son estudios de ocio; innovación educativa; educación del ocio y calidad de vida; tiempos educativos y tiempos sociales; desarrollo comunitario y ruralidad; masculinidades disidentes. Componente del Grupo de Investigación e Innovaciones Educativas (Facultad de Ciencias de la Educación, Universidade da Coruña, España).



Imagen: Marco Alvarado



Imagen: José Luis Jácome Guerrero

Ruinas en la tecnosfera: identidades supervivientes

Ruins at the technosphere: surviving identities

Resumen: El progreso tecnológico y el acumulado material en la tecnosfera definen fronteras a través de posibilidades de movilidad y accesibilidad a la tecnología. Esas zonas liminales actúan como filtros conformando distintas centralidades y subalternidades (o periferias), inclusiones y exclusiones, como formas nuevas de colonialidad. La materia de la tecnosfera, traicionada por la linealidad de su propio progreso y por el estrago que causa la naturaleza, es desechada transformándose en un novedoso sentido de ruina. El arte la libera de su inutilidad transformándola en su material para visibilizar desde su abandono las fronteras entre lo funcional y lo inútil, que genera el propio mundo tecnológico. El artista cataloga y serializa sus acumulaciones; la forma-trayecto deviene la operación artística privilegiada para la consecución del material ruinoso. El arte usa al objeto tecnológico (en ruinas) no por su efímera funcionalidad, sino por las propiedades ruinológicas que adquiere a partir de su desuso.

Abstract: Technological progress and the accumulated material at the technosphere define frontiers through the possibilities of mobility and accessibility to technology. These liminal zones act as filters shaping different centralities and subalternities (or peripheries), inclusions and exclusions, as new forms of coloniality. The matter of the technosphere, betrayed by the linearity of its own progress and for the havoc that nature causes, is discarded and transformed into a new sense of ruin. Art frees it from its futility and transforms it into its material to make visible from its abandonment those borders between the functional and the useless generated by the technological world itself. The artist catalogs and serializes his accumulations; the form-journey becomes the privileged artistic operation for the acquisition of the ruinous material. Art uses the technological object (in ruins) not because of its ephemeral functionality, but rather of the ruinological properties it acquires from its disuse.

Palabras clave: Forma-trayecto; frontera; periferia; ruina; tecnología.

Keywords: Form-journey; border; periphery; ruin; technology.

Sumario. 1. Introducción. 2. Desarrollo. 2.1. Colonización por la tecnología 2.2. Diálogos del arte en la tecnosfera. 2.3. La reacción del arte. 3. Conclusiones.

Como citar: Librandi, N. B. (2021). Ruinas en la tecnosfera: identidades supervivientes. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 107-127.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/907>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a6](https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a6)



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Nancy Beatriz Librandi

Universidad Nacional de La Plata.
La Plata, Argentina.

nancylibrandiberrino@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7876-1972>

Enviado: 13/03/2021

Aceptado: 23/04/2021

Publicado: 9/07/2021

1. Introducción

Según Jan Zalasiewicz (2018), en un breve tiempo en la dimensión geológica, nació una nueva esfera terrestre con todo lo tecnológicamente producido incluidos los gases que emanan de su desarrollo: la tecnosfera. La concepción misma del arte y sus límites ha sido modificada por la aparición de distintas tecnologías cada vez más complejas; pero ¿de qué y cuántas tecnologías posibles se compone y densifica la tecnosfera y en qué forma se manifiestan en el arte? No deberíamos irnos tan lejos como para remontarnos a la generación de energía eléctrica, pero...la tecnología no es nueva. Desde la invención del fuego, la rueda, los metales de aleación o la transmisión del sonido podemos hablar de tecnologías. Pero hablar de la tecnología en modo genérico y actual implica pensar en el estudio del conocimiento acumulado a lo largo del tiempo, que se densifica y transforma en la medida que se apoya en los descubrimientos e invenciones anteriores. Dar una mirada al alrededor cotidiano ya implica darse cuenta que la mayor parte de los objetos que nos rodean son producidos por distintos modos tecnológicos.

En arte, se han empleado tecnologías que lo que hacen es facilitar y apresurar una técnica específica, pero en general no han cambiado la forma de ver y concebir el objeto artístico, como por ejemplo, la introducción del martillo neumático en la escultura tradicional o el aerógrafo en la pintura. Básicamente, la introducción de esas tecnologías que facilitan el trabajo físico no han cambiado la esencia de cada uno de los géneros en las artes visuales, sólo los mecanismos técnicos de producción. Entonces, ¿qué tipos de tecnologías han modificado sustancialmente la forma del arte? Sin duda, la primera de esas tecnologías (no por ello la única) que pusieron de cabeza al arte fue la fotografía porque puso en crisis el realismo en la pintura; luego podríamos seleccionar lo que Bourriaud (2008, 80) llama "forma pantalla": cine, tv y video. Y desprendida de la anterior, en cuanto a su forma, la informática como verdadera revolución digital y de comunicaciones.

El concepto de la forma pantalla tiene carácter realmente disruptivo y tiene cuenta aspectos nodales en un cambio de mirada hacia y desde las artes visuales en particular, que tienen que ver con la amplitud de registro, la ruptura con el concepto de unicidad de la obra y la instauración de nuevos lenguajes, géneros y mediadores. Esto cambia radicalmente los modos de representación, presentación, aparición y generación de la imagen artística, los procesos simbólicos y técnicos de producción y las formas de percepción. Estos mediadores implican a la vez que el ingreso y apertura de mundos insospechados, una amplificación y masificación del impacto a través de las tecnologías de comunicación, la inauguración de formas más complejas y amplias de ver el mundo, y –muy especialmente, ligado al arte conceptual– la ampliación hacia un repertorio simbólico donde lo infinito se abre en otras dimensiones. Se facilitan y multiplican las operaciones de traducción de un lenguaje a otro, de interacción y transformato. La forma-pantalla (y la forma-pantalla en el mundo digital) se instituye a la vez en el espacio de muestra por excelencia, más democrático y con mayores facilidades de acceso para todos. Un 'todos' más abarcativo respecto al de la concepción elitista de arte. A la vez, su empleo como novedad, moda y nuevo estilo entraña ciertos riesgos que tienen que ver con la banalización de lo estético, la instalación de nuevos clichés y la conformación de nuevas

elites de diletantes: aquellos que tienen acceso económico a la tecnología adecuada, que se sitúan en lugares territoriales donde se pueda garantizar el impacto de masa (las grandes ciudades). Bourriaud (2008, 82) infiere lo que llama “ley de deslocalización”, dejando constancia que en estas particulares circunstancias

...el arte sólo ejerce su deber crítico sobre la técnica a partir del momento en que puede desplazar sus prerrogativas; por eso los principales efectos de la evolución informática son visibles hoy en obras de artistas que no utilizan la computadora .

La era digital profundiza lo heterocrónico y heterotópico, disponiendo en “copresencia épocas y lugares de lo más diversos” (Bourriaud, 2015, 95), de forma que el enriquecimiento y ampliación de referencias y registros aportados a la artes visuales deviene también de la posibilidad cooperativa y relacional (como la llama Bourriaud); de hacer partícipes a alteridades (a esos otros-otros diferentes al que está enunciando) no desde la apropiación estética de sus manifestaciones simbólicas, técnicas y procesos, sino desde la participación activa en el proceso de producción, la inclusión autoral, la visibilización identitaria, y la facilitación del proceso de muestra. Zàtonyi (2011, 126) afirma que:

Sin embargo, la realidad creada con esta tecnología –denominada comúnmente como virtualidad– antes que nada apuesta a lo humano: hace posible trascender nuestra inmediatez (proximal) para acceder a lo lejano (distal). Con este suceso se transforman (según algunos se deforman) las relaciones humanas. En lugar de ser un objetivo en sí, la informática es un poderoso medio para producir una nueva cultura de la otredad.

Una de las grandes cuestiones que inaugura la virtualidad es la de la conciencia ampliada, en el sentido que aquella puede ponernos (o traernos) en presencia el mundo de los otros y viene a manifestar el propio mundo a los otros. Se amplía así el marco de referencias en el sentido espacial-temporal: los sujetos y las comunidades en relación a su espacio geográfico, su territorialidad, la conformación de una cultura en relación al medio y la naturaleza o los aconteceres históricos. Se conforman en la virtualidad otros espacios reuniendo lo disperso o lo lejano; otras comunidades que se desarrollan y agrupan por la conjunción de intereses o los campos de tensión por oposición, y otra historia que se va gestando a partir de la acciones y situaciones creadas en el marco de esa globalización virtualizada o de esas comunidades reunidas en torno a una mesa virtual.

En esas cuestiones de pasaje y mutua fecundación entre culturas y espacios distantes, se acercan las distancias entre distintos campos epistémicos que comparten el conocimiento acerca de las tecnologías desarrolladas en cada uno, y que empiezan a manifestarse como herramientas de intercambio para la complejización de las relaciones de producción de los otros campos; así por ejemplo, se intervenculan tecnologías de la ingeniería en el campo de la performance artística. Una cultura de la movilidad tecnológica, donde migran no sólo las tecnologías de un campo al otro, de una cultura a la otra, sino también los sentidos que su uso, desuso o carencia provocan. En *Cultura de la movilidad*, André Lemos (2010, 1), sostiene lo siguiente:

Podemos pensar en tres dimensiones fundamentales de la movilidad: el pensamiento, la desterritorialización por excelencia, para Deleuze y Guattari; la física (cuerpos, objetos, *commodities*) y la informacional-virtual (información) (...) Sin embargo, la movilidad debe ser politizada. No debe ser vista solo como el recorrido entre puntos o el acceso a determinada información. No es neutra, y revela formas de poder, control, monitoreo y vigilancia, debe ser leída como potencia y performance. Bonss y Kesselring, según Kellerman, proponen el término *motility*, que toman de la medicina y de la biología, para explicar la capacidad de movimiento. En la actual cultura de la movilidad, esta potencia varía con el individuo o grupo social, según estructuras de poder.

Lemos refiere dos condiciones de esa motilidad que son la “extensibilidad” y la “accesibilidad”; ambas están relacionadas, pero la primera refiere a las posibilidades de desarrollo en profundidad y hacia otros campos y territorios, y la segunda, a la posibilidad de recepción y uso de eso que nos llega. Entre el sentido de uno y otro concepto hay, de verdad, una frontera.

El paso, traspaso, violación, conquista, corrimiento o camino de sirga de esa frontera y el recorrido de los territorios simbólicos y culturales a uno y otro lado de esa misma, se conforma por la forma-trayecto: una idea remozada de *flaneurismo* que prioriza distintas formas de itinerario temporoespaciales, catalogaciones y vinculaciones de nodos en esas constelaciones materiales, sobre las que teoriza Bourriaud (2015, 80) en su obra *Radicante* y amplía en *La exforma*:

En un contexto sociocultural marcado por la superproducción y el archivo infinito, el trayecto, como experiencia vivida y presentada a un público, termina constituyendo una forma artística en sí misma. He intentado describir esta familia de formas-trayectos, bajo el ángulo sin dudas reductor del viaje y el desplazamiento, en mi ensayo *Radicante*. Hacía entonces referencia a esta viatorización general de los signos culturales (...).

En arte entonces, esas fronteras son atravesadas por distintos desplazamientos multidireccionales, en los que el artista va acopiando materiales, pero también signos que se vuelven viajeros en el tiempo y el espacio. Y esas operaciones de itinerancia no son sólo metafóricas, sino reales o virtuales.

Sin embargo, el arte debe discutir-se, acerca de las hegemonías y periferias instaladas desde, para y por lo tecnológico. El despliegue de tecnología como medio y mediador dentro de las artes, trae aparejada una cuestión de costo-beneficio o de inversión-impacto, que tiene que ver con la masificación, aglomeración o vastedad de la población destinataria eventual. Un claro ejemplo son las escenificaciones performáticas de *video mapping*. La complejidad técnica y profesional que requieren, y la accesibilidad tecnológica y económica al equipamiento, hacen necesario garantizar un público vasto y numeroso capaz de garantizar el impacto masivo en la interacción. ¿En qué lugares sería eso posible? En las grandes urbes, en los circuitos metropolitanos. Las pequeñas comunidades urbanas, los pueblos de difícil acceso o aislados, los caseríos rurales, selváticos o montañeses quedan al margen. El mundo tecnológico los conforma en nuevas periferias según posibilidades de motilidad y acceso que mencionábamos más arriba. Sí puede la tecnología acercarlos, en diferido o a distancia, el registro de esos sucesos artísticos que les son lejanos y también, ajenos: imposibilitados de estar presentes, distantes a que les llegue. La experiencia no es la misma, claro está. Todos nos sentimos en el centro

de nuestro mundo, pero desde otros puntos nos involucran en periferias que se enuncian desde fuera de esos propios sistemas-mundo, y desde centralidades que se autoenuncian como tales.

2. Desarrollo

2.1. Colonización por la tecnología

La figura del "Antropoceno"¹ podría reunir toda la vastedad de cambios políticos, económicos y tecnológicos que afectan a la humanidad y a las condiciones geofísicas de la Tierra desde la Era Industrial y que se han acelerado con el advenimiento de las tecnologías complejas, el uso indiscriminado de combustibles fósiles y la explosión demográfica. La esfera terrestre, pero sobre todo, 'la esfera simbólica de la humanidad', va incorporando significados nuevos en la medida que se carga de materia tecnificada. Impracticable quizás la comprobación, los científicos han anunciado este año, que por primera vez la masa de lo creado artificialmente en el mundo, ha superado a la masa natural.

Todo aquello tecnificado instalado sobre la corteza terrestre, ha creado nuevas disrupciones de poder: áreas altamente tecnificadas versus áreas atrasadas, centros y sujetos dominantes-comunidades dominadas según el acceso o no que se les presta a la tecnología; aislados versus conectados En definitiva, nuevas tensiones remozadas en la cuestión amo-esclavo, entre lo antiguo-moderno, tradición-novedad, identidad-moda y atraso-progreso. Se han profundizado antiguas hegemonías y generado otras que superan incluso a las impuestas desde los Estados modernos y epicéntricos: la de los individuos ávidos de poder económico que rigen sobre los destinos de la humanidad, del futuro de la tierra, la Tierra y la conquista del Espacio. Las cadenas que atan a ese mundo son las carreras impiadosas que aplastan literalmente a pequeñas comunidades en pos de la codicia y de la sobreexplotación de los recursos naturales, el deslizamiento de fortunas en la exploración espacial, la maximización de la intercomunicación globalizada, la regulación autocrática del contenido: la tecnocracia operando desde la tecnosfera se instala para modelar las culturas como una nueva forma de colonialidad que se filtra por todos los poros de las sociedades, soslaya aquellas que no le son eficientes a sus fines en pos de su propio imaginario de futuro y progreso sin fin. Así se modelan las formas del consumo incluso desmontando las narrativas locales y reciclándolas o imponiéndoles otras ajenas que las reemplazan; tiñen de antigüedad y "atraso" las tradiciones identitarias, y muchas veces todo ello es mansamente aceptado porque paradójicamente genera fascinación. Viejas formas de coloniaje reeditadas en estos nuevos formatos de dominación: la explotación de los recursos, la dominación simbólica o la cancelación del acceso tecnológico.

Las estrategias que se despliegan en la tecnosfera entrañan dos riesgos proféticos: la autodegradación en ruinas de la tecnología por obsolescencia y el aniquilamiento en ruinas de la corteza natural y de las culturas instaladas en ella.

Según Quijano (2000), el eje central de la colonialidad ha sido la división de la población del mundo según el concepto de "raza" y su jerarquía dentro de la organización del trabajo. Sostiene que

¹ Este concepto fue acuñado por el biólogo norteamericano Eugene Stoermer, y popularizado en el siglo XXI por Paul Crutzen, premio Nobel de Química.

la globalización es la culminación de la forma del capitalismo colonial que se inaugura con la conquista de América e instala –tanto en la conquista y como en la globalización– patrones de dominación. La forma de lo colonizado y del colonizador sin embargo, es persistente, recurrente, pero también camaleónica, camuflada cuando se funde a fenómenos más localizados para pasar desapercibida y quimérica, cuando incorpora nuevos factores de dominación. Se emplaza en el sentido común para velar sutil o violentamente –según los casos– el Eso-otro que acontece, latinoamericano, artístico a pesar-de y contemporáneo.

Colonizar es establecerse lejos del origen espacial o temporal, transgrediendo esas propias fronteras simbólicas para ocupar otros territorios también espaciales, temporales y simbólicos a explotar, sustituir, usurpar y/o dominar. Desde ese lugar de poder, el pensamiento de ese otro-inferior o inferiorizado, es un nuevo territorio en disputa, donde emergen nuevas formas de colonización simbólica que incluso adquieren estatutos ficcionales ajenos al arte y a lo latinoamericano, pero que siguen instalados en la contemporaneidad. Plantean posibilidades tentadoras de sucumbir a todo aquello que nos dé una sensación de estar mejor en el mundo y es muy difícil descubrir tras eso-quimérico a un colonizador, a una nueva colonización simbólica que suele proponer nuevas tranquilidades a espíritus contrariados instando a la mansedumbre o a la rebelión manipulada. Dice Quijano (2000, 210) que se fuerza “a los colonizados a aprender parcialmente la cultura de los dominadores en todo lo que fuera útil para la reproducción de la dominación, sea en el campo de la actividad material, tecnológica, como de la subjetiva” (...). Y este aspecto se desplaza nuevamente a la dominación tecnológica, simbólica y de los recursos para intentar homogeneizar el sistema-mundo bajo una perspectiva única.

Las nuevas colonizaciones destruyen, obstruyen, obturan lo ya colonizado y no le dejan lugar a las hibridaciones construidas. Interfieren en las mixturas y texturas interculturales que actúan como capas superpuestas de la memoria colectiva. Bajo el paradigma de lo políticamente correcto o de lo socialmente aceptado, son capaces de cercenarle y distorsionarle los detalles, las historias y los recuerdos sociales y culturales su capacidad de emerger del olvido y encender la memoria; se construyen a sí mismas como relatos ficcionales, intentando demostrar una coherencia que les permita parecer verosímiles imponiéndose a los otros como soluciones posibles y alternativas a los problemas de las comunidades que conquistan. Se generan así, nuevas colectividades alrededor de esos centros autoimpuestos, en las que también los modos de producción cultural y artística ya hibridados, transculturales, instalados y apropiados por siglos de historia, son progresivamente dejados de lado. Lo latinoamericano contemporáneo va emergiendo en el diálogo intercultural, pero...¿soporta nuevas colonizaciones simbólicas? Discursos que no son tan inocentes sino parte de los argumentos de nuevos *things tanks* que remiten a aquellos que progresivamente quieren seguir adueñados de las supraestructuras hegemónicas de poder. Es una batalla real que disputa relatos, construyendo nuevas historias, mitos, creencias. Estos nuevos modos de lo discursivo, avanzan sobre las barreras ontológicas: la fe (las creencias individuales y sociales, la concepción cosmogónica), la ciencia, la filosofía y el arte, ensayando nuevas condiciones de dominio sobre la cultura que llegan

a hacer colapsar inclusive a los sistemas democráticos o acabar con culturas centenarias. El poder es –sobre todo– dominio de posiciones, convencimiento y coacción, por miedo o por duda; incluso, dejando a la sociedad aterida, perpleja y sin capacidad de reacción para poder dominarla.

Alternativamente, las estrategias de producción de conocimiento que se piensan como interculturales, diversas, interepistémicas y transnacionales conforman colectivos de pensamiento y producción –artística en el punto de este trabajo– que permitan recuperar las hibridaciones ya construidas como identitarias, estando alertas a nuevas imposiciones, pero a la vez bregando por el acceso equitativo a la tecnología tanto en el desarrollo de los procesos como en la circulación de los bienes culturales. García Canclini (2004, 80) observa que

destacando el papel decisivo de la tecnología en la recomposición transnacional de los procesos de trabajo, comercio y consumo, encuentra que los resortes clave -imprescindibles- para desarrollar cualquier programa eficaz se hallan en la incorporación de amplios sectores a los avances tecnológicos. Su programa político busca renovar la educación, actualizar el sistema productivo y de servicios, movilizar y ensanchar los recursos modernizadores. Están quienes intentan solo asociar a las élites con los movimientos empresariales transnacionales, y están los que se interrogan por el sentido social de esta articulación interna y globalizada.

2.2. Diálogos del arte en la tecnosfera

Cuando en 1913 Duchamp presentó su *Rueda de bicicleta* (Figura 1), en el arte se comienzan a ensayar teorizaciones acerca de dos aspectos centrales: la cuestión de los materiales y la de la institucionalidad-arte. Abordaremos particularmente la primera de esas cuestiones, en lo referente a la inclusión en obras artísticas de materiales a postproducir a partir de objetos industrial o tecnológicamente creados con una finalidad y funcionalidad inherente ajena al arte. Materiales cuyo empleo no tiene una historicidad dentro de la concepción hegemónica del arte y, por consiguiente, no tienen una tradición en el arte. Así, la carta de materiales no sólo se amplió sino que se hizo infinita y también el repertorio de sus ruinas.



Figura 1. *Rueda de bicicleta*, Duchamp, 1913.

Fuente: <https://artistasreferentes.wordpress.com/2018/08/03/marcel-duchamp/>

El concepto de ruina fue inicialmente aplicado a la arquitectura. Históricamente, la ruina arquitectónica no solo fue tomada como tema y escenografía en el arte, sino que devino uno de los materiales del arte. La afición del Romanticismo por las ruinas arquitectónicas las dejó estereotipadamente ligadas al arte como paráfrasis de la decadencia espiritual y el sentido de catástrofe ante el poder de la naturaleza. Pero bastaría recordar a artistas de diferentes épocas que hacen de la ruina arquitectónica su material: Piranesi, Escher o Gordon Matta Clark, por citar algunos.

El consumismo, la tecnología y la era digital, no solo han producido nuevas materias, objetos y dispositivos, sino que todos ellos están dotados de sugestiva autonomía y novedosas funcionalidades, generando a la vez, necesidades y deseos que no existían antes. Con el devenir de estos procesos y la aceleración del llamado progreso, también se intensifica el desecho, el descarte, la acumulación, el olvido y el reemplazo de un sinnúmero de objetos, espacios, dispositivos y el abandono de determinadas aplicaciones por una cuestión casi innata de todos ellos: en algún punto su progreso y avanzar significan su propia superación, obsolescencia y sustitución. Todo ese cúmulo entra en estado de *ruinación* o de destrucción completa, o casi, porque estas materias nunca desaparecen completamente.

El arte comienza a servirse de esas materias a partir de su obsolescencia y ruinación, ampliándose el concepto de ruina. En esta visión dilatada de la ruina entran todas esas tecnologías superadas, sus dispositivos, imágenes y archivos. Son novedosas ruinas portátiles: estos nuevos materiales, o la novedad de estos materiales en el arte, deben su extrañeza respecto de la tradición artística por ser ajenos a ella. Podría acusárselos de falta de nobleza: objetos de materia tecnificada y tecnologizada que se acopian sobre la esfera geológicamente natural del mundo; intrusos en el lugar que el arte y sus tradiciones tenían reservado a aquellos materiales considerados nobles.

Los objetos en general y los tecnológicos en particular, ya sean fijos o portátiles, suelen finalizar exiliados tras fronteras y en periferias funcionales, espaciales y simbólicas por dos cuestiones: la desaprensión de los afectos y/o su obsolescencia. En el primero de los casos se trata de aquellos objetos que en el mundo cotidiano y comunitario son soporte de recuerdos que ligan instancias de afectividad y que por ruptura de esos lazos, se desechan u olvidan, como por ejemplo las fotografías o el metraje de películas familiares. En el segundo de los casos, los objetos han perdido su funcionalidad ya sea por desperfectos o porque han sido superados tecnológicamente. La obsolescencia de la materia tecnificada produce desechos, descartes, abandonos, acumulaciones en sitios determinados y olvidos. En nuestra tesis doctoral oportunamente publicada, desarrollábamos ampliamente la génesis del objeto ruinoso y la cartografía que dibuja en el itinerario hacia esa periferia en que se transforma su abandono. Aquel objeto desalojado de la centralidad del presente, de la funcionalidad, de las posibilidades de siquiera ser recordado, empieza a despojarse de la plenitud matérica y funcional y entra en procesos de ruinación. El desecho acumulativo de lo obsoleto es la forma contemporánea que asume la ruina (Librandi, 2020, 50-56).

A estos descartes tecnológicos, se les puede aplicar el concepto extendido de ruina tecnológica o, asimilando el concepto de Bourriaud (2015), "exforma":

El término *exforma* designará aquí a la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o inclusión. Es decir, a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder.

El gesto de expulsión y el residuo que se deriva de este (o sea: el punto de partida de la aparición de una *exforma*) aparecen como un verdadero lazo orgánico entre la estética y la política, cuya evolución paralela podría resumirse, al cabo de dos siglos, en una serie de movimientos de inclusión y exclusión: por una parte, el intercambio sin tregua entre lo *significante* y lo *insignificante en el arte*; por otra parte, las fronteras ideológicas trazadas por la biopolítica.

Decíamos que inicialmente el concepto de ruina refería a la arquitectura que, abandonada u olvidada, caía en proceso de ruina por estropicios, estragos o hecatombes y, paradójicamente, conquistaba propiedades matéricas que la definían como tal: perdía su completud y operando una destrucción parcial con derruciones, corrosiones, herrumbres, derrumbes, desplomes o descascamientos. Se sumaron las ruinas provocadas por la industria y el ferrocarril en términos de su propia degradación: espacios ingenieriles como fábricas y galpones quedaron abandonados por distintos procesos de movilidad y progreso; también vías, puentes ferroviarios y junto a ellos, equipos y máquinas. Se incorpora al repertorio de lo ruinoso no sólo la materia hecha de ladrillo sino también la herrumbre.

Más adelante, el descontrol del consumo produce sus desechos que por su sobreabundancia son imposibles de acopiar, irreductibles, seriales y todos idénticos los de un mismo tipo; superados por otros con mejores y más complejas funciones. Esos objetos desechados no han sido programados para destruirse a sí mismos cuando ya son inútiles: sucede con los dispositivos electrónicos e informáticos que se incorporan al repertorio de ruinas portátiles, conceptualmente entendidas en su forma dilatada y amplia. Junto a los objetos físicos (dispositivos, máquinas, aparatos), las producciones de imagen y archivos que se acumulan lesionados, olvidados o destinados a nunca ser revisitados.



Figura 2. Imagen tomada por la autora del artículo, Nancy Librandi.

Tal como desarrolláramos en nuestra tesis de especialización, y después retomáramos en la tesis doctoral, si la ruinología tradicional y la estética de las ruinas establece categorizaciones de la ruina tradicional (escatológica, facticia, anticipada, irreal, memorial) las mismas pueden ser aplicadas y transferidas a las ruinas portables (Librandi, 2020, 19-20), y dentro de este grupo, incluso a las que devienen del mundo tecnológico. Además, debemos considerar las consecuencias que acarrea para la esfera terrestre natural, y para las culturas, la sobreabundancia de desechos tecnológicos y el uso indiscriminado de diferentes tecnologías en el dominio y sobreexplotación de los recursos del planeta (Figura 2), que conlleva la anticipación de otro nuevo modo de ruina, la ruina natural.

Manifestábamos antes que la ruina ha sido tema, escenario y locación del arte y también material; las formas tecnológicas de la ruina se asumen no ya como medio, técnica y nuevos materiales artísticos, sino también como disparadores de sentido de sí: desde lo que fueron y se lograba con ellos, hasta las consecuencias para las comunidades de cercanía y las globales, no sólo en cuanto a su intercomunicación digital distal, sino también en cuanto a su soledad y aislamiento proximal. Estas nuevas ruinas se ofrecen como materiales para manifestar desde el arte algo acerca de los lutos por el tiempo perdido en actividades fatuas o sin sentido, o vivencias efímeras intermediadas por la tecnología; pero también desde estos materiales se puede expresar el duelo por los momentos arduos y profundos vividos, pero ya pasados tomando a los materiales como soporte del recuerdo. Esos objetos tecnológicos, ahora ruinas y materiales artísticos, adquieren la propiedad de todos los otros objetos ruinosos: también pueden ser objetos nostálgicos. La reactualización del objeto tecnológico en la obra trae al presente la puja por emerger de la memoria. La polarización se da entre lo viejo-lo nuevo, lo antiguo-lo moderno, jugándose tensiones también entre los componentes de la dualidad atraso-progreso

El problema principal de la dupla antiguo/moderno reside sobre todo en el segundo término. Si "antiguo" complica el juego porque se ha especializado en la referencia a la antigüedad, el término "moderno" domina la situación en la dupla. Lo que se pone en juego en la oposición antiguo/moderno es la actitud de los individuos, de las sociedades, de las épocas respecto del pasado, de su pasado (...) El conflicto entre "antiguo" y "moderno" no será tanto entre pasado y presente, tradición y novedad, como el conflicto entre dos formas de progreso: el progreso cíclico, circular, que coloca la antigüedad en la cima de la rueda; y el progreso por evolución rectilínea, lineal, que privilegia lo que se aleja de la antigüedad (Le Goff, 2005, 148-149).

Entramos entonces en el dominio de la frontera y la instalación de nuevos modos de periferia. Comunidades que tanto albergan aquellas ruinas viejas como estas ruinas nuevas, pero que sin embargo no han sido alcanzadas por los avances de las tecnologías en su estado de plenitud. Muchas veces, esas ruinas tecnológicas que acumulan en su entorno, ni siquiera les pertenecieron. Esas comunidades y esos espacios que los rodean (a veces basurales, sumideros, vertederos) son enunciados e instalados como zonas liminales. El lugar empieza a ser definido por esas acumulaciones y desde una posición jerárquica, central o hegemónica –pero siempre desde afuera– se lo estigmatiza y señala como periférico. Augé (2000) nombraba a los lugares de la intrascendencia y del tránsito como "no-lugares del anonimato". Y Sousa Santos (2011) señalaba que lo inexistente y lo periférico es claramente

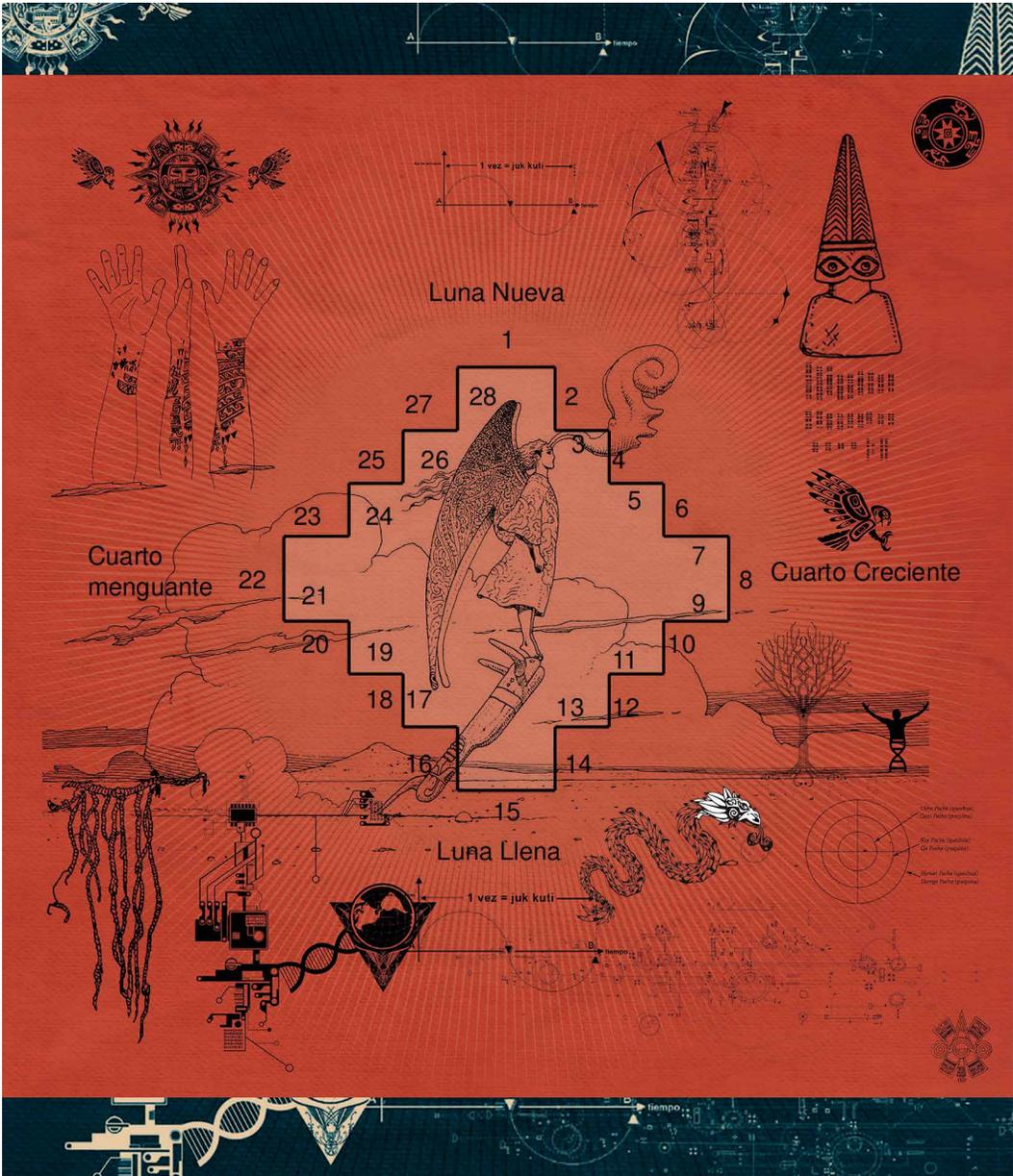


Imagen: José Luis Jácome Guerrero

producido desde la dialéctica de la razón dominante. Pero esas comunidades, aun en la relación con esas acumulaciones de basura tecnológica, también entablan una relación, y se establecen como un sistema-mundo particular, con relaciones productivas, culturales, sociales, ecológicas, políticas e identitarias, aunque rara vez tienen la oportunidad de explicar y explicarse desde dentro del propio sistema-mundo que conforman. El estudio y la lectura de los mismos solo puede hacerse en el diálogo y los cruces entre distintas disciplinas epistémicas, en entrecruzamientos e interpretaciones donadas de un campo al otro, pero a la vez respetando las voces y la posición de aquellos a los que se ha instalado en esos lugares de frontera.

Para profundizar en esta idea, puede ser de utilidad una perspectiva como la del “sistema mundo” sugerida por Wallerstein. El sistema mundo debe pensarse no solo en los registros más obvios como el de un orden económico o político mundial, sino que también pasa por aspectos más sutiles como las configuraciones culturales o, ampliándolo a lo que nos interesa, la organización de campos disciplinarios o transdisciplinarios. Desde la perspectiva del sistema mundo, estos campos suponen una densa red de relaciones de flujos y jerarquías, donde unos establecimientos académicos de ciertos lugares del mundo se encuentran mejor posicionados que otros para definir los términos y las condiciones de las discusiones en el interior de cada campo (Restrepo, 2012, 183).

2.3. *La reacción del arte*

Los artistas, conscientes de la trama de fuerzas que se juegan sobre la esfera terrestre, de los nuevos modos que adquieren las colonialidades a través de discursos convincentes que usan la tecnología como medio y fin, sensibles a la vulneración de las identidades, se convierten en enunciadores de esas desarticulaciones, fracturas y confrontaciones entre la tecnología, los procesos de colonialidad y las diversidades identitarias. Las ruinas de los objetos tecnológicos se convierten en el mejor material que condensa esas cuestiones. En referencia a la obra de artistas que se expresan a partir de materiales tecnológicos en ruinas, y dada la vastedad y tipos de ellas, en este artículo abordaremos la obra de artistas que trabajan con equipos, soportes tecnológicos y archivos de imágenes en ruinas. En particular, una corriente de un arte casi íntimo por el modo de búsqueda y encuentro con el material, intimista por la reserva casi artesanal con que desarrollan su trabajo, que se sirve de las ruinas de los dispositivos, equipos y productos tecnológicos que por su obsolescencia han sido desechados, haciéndolos artesanalmente su material por excelencia. La visibilidad de la obra opera de distintas formas: en la virtualidad, en el espacio público o presencialmente en circuitos de sala no epicéntricos. No importa la masificación del impacto en la difusión de sus prácticas y la obra, sino la profundidad relacional de la interacción con el entorno y las comunidades; no es una cuestión de cantidad o vastedad, sino de intensidad.

En el universo de quienes han optado por esta modalidad de trabajo y por las ruinas tecnológicas como sus materiales, hemos elegido la obra de artistas que nos permitieran vincular los aspectos mencionados más arriba, desde un paradigma hermenéutico. Siendo la cuestión de las ruinas nuestro tema de investigación recurrente, hacemos en cierta manera acopio de casos de artistas que trabajan con materiales con esa propiedad; el modo de acopio y búsqueda direccionada del material, se

transforma en una especie de coleccionismo cognitivo temático. Bajo esta perspectiva es que hemos seleccionado los artistas y obras que se analizan más abajo.

Agustín Huarte, artista visual del interior bonaerense (Argentina), con paciencia artesanal reúne CDs: eso que sirvió y fue reemplazado como soporte y unidad de almacenamiento de información y que se empleó para su lectura, accesibilidad y transportabilidad; la ilusión tecnológica de la memoria omnisciente, requirió del diseño e invención de distinto tipo de soportes de archivo. El progreso e invención de nuevos formatos de almacenamiento lanza a su ruina a los anteriores, y también a los archivos que atesoraban. Los CDs caídos en desuso o nunca usados, vacíos, distorsionados o reformateados, vuelven su propio brillo e iridiscencia en una nueva cualidad de lo ruinoso: parecen nuevos, pero ya son obsoletos o poco funcionales. Sin perder materia, perdieron funcionalidad, agilidad y eficiencia. La obsolescencia es el nuevo síntoma causal de la ruina tecnológica; como material artístico empieza a servir para otra cosa en obras desde donde hablan de su artificialidad y efímera existencia, pero también de lo artificioso. En la obra de Huarte actúan como marco de figuras carnavalescas acompañando el centelleo de los trajes de sus bailarinas; están ahí para imitar los destellos de iluminación de las comparsas en las carnestolendas (Figura 3). Como ruina tecnológica, aporta su brillo a la representación de escenas de una fiesta popular. Aquel objeto sin identidad propia, sirve a la manifestación de lo identitario.



Figura 3. S/t. (Agustín Huarte, 2016).

La cuestión en esta serie de obras de Huarte no es de reciclaje ni de manualismo técnico, sino retórica. Con aproximaciones, superposiciones, acumulaciones y yuxtaposiciones de CDs, que contrastan su brillantez hiriente a su inutilidad tecnológica, o su utilidad para un objetivo que inicialmente le era ajeno. Huarte, a través de operaciones de ensamblaje, hace de ellos su material, y transformándose en acumulador artístico de la misma cosa, vincula eso a lo que sirvieron con otra idea

y concepto, he ahí el desarrollo metafórico de una obra que a primera vista, podría ser interpretada sólo como el diseño de un objeto ornamental creado a partir de un material tecnológico.

Esa narrativa excede al autor, ya que es el interactivo quien en presencia de la obra activa el dispositivo creado, y hace que ese material mudo empiece a hablar desde sí. Una serpiente (Figura 4) ondula sobre un soporte verdoso que simula lo natural, pero es un patrón rítmicamente construido en una trama regular de CDs esclavizados a su nueva forma. La naturaleza se filtra en los vestigios tecnológicos y sin utilizar digitalmente un soporte que en sí es digital, vincula en forma retórica la figura de la víbora con la de esos objetos tecnológicos muertos. Formas arborescentes (Figura 5), agrupamientos florales, combinaciones matéricas con pedrería decorativa. Artificios para imitar a la naturaleza con objetos cuyo uso y desecho de todas formas daña a la tierra. Al menos en esos objetos, la naturaleza encuentra una revancha metafórica con diseños y tramas geométricos y de formas plenamente orgánicas con objetos inorgánicos. Objetos inertes que se reactualizan y resignifican en una narrativa de lo vivo.



Figura 4. S/t. (Agustín Huarte, 2016).

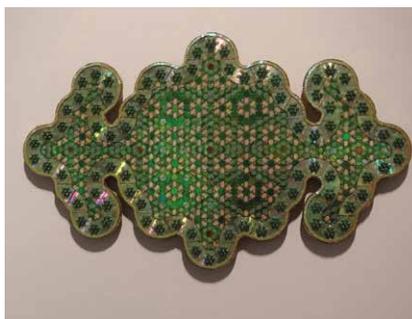


Figura 5. S/t. (Agustín Huarte, 2016).

Huarte, a la manera de un traperero, se provee de los objetos elegidos (CDs): ruinas de soportes digitales que ya no se usan para trasladar información, sino que ahora devienen su material. Crea prolijos objetos que podrían ser calificados de decorativos si no descubriéramos el dispositivo simbólico que arma para contrastar naturaleza-tecnología, identidad-tecnología y lo natural-lo artificial.

Leonardo Gotleyb, artista argentino nacido en Chaco, con una vasta trayectoria artística, creó su obra *YA-CARE-cito* (Figura 6), una video-instalación realizada con desechos de equipos informáticos y telefónicos, que fue expuesta en 2010 en el patio de su casa-taller en La Boca y también en el Centro Cultural Borges (Argentina). Esta instalación acumulativa presenta la figura del yacaré o caimán, especie habitante de la zona mesopotámica argentina. La principal acumulación se trata de teclados de computadora, vinculando alusivamente la forma repetitiva de las teclas a la particular textura de la piel del animal a la que sustituye por homología; las patas son representadas por tubos telefónicos.

Las fauces abiertas del animal dejan ver una lengua intensamente rosada: un teclado flexible; las fosas nasales son parlantes (en funcionamiento) y los ojos, dos monitores de PC en los que se proyecta un montaje videográfico realizado en colaboración con otro artista chaqueño, Juan Matta. Se trata de un trabajo de video-arte, que vincula imágenes de las márgenes de un río a otras de la película *El trueno entre las hojas* (1958) de Armando Bo, protagonizada por Isabel Sarli, un ícono sexual de los tiempos en la Argentina (Figura 7).



Figura 6. YA-CARE-cito. (Leonardo Gotleyb, 2010).
Fuente: <http://www.leonardogotleyb.com/>



Figura 7. YA-CARE-cito. (Leonardo Gotleyb, 2010).
Fuente: <http://www.leonardogotleyb.com/>

Aquella película que hoy relacionaríamos al *kitsch*, cuenta con una famosa escena de la actriz, bañándose desnuda en un lago; esa escena fue la primera que muestra un desnudo frontal en la historia del cine argentino. El montaje realizado para la obra de Gotleyb con operaciones de *found footage* o metraje encontrado, incorpora la forma-pantalla a una videoinstalación que además es escultórica. La pantalla es más que lo que deja ver, más que el recorte de su forma. En las videoinstalaciones, la forma-pantalla cobra el sentido de multipantalla o de pantalla en sus múltiples acepciones: por lo que muestra sobre su superficie, por lo que encubre y por lo que se proyecta o transmite simbólicamente en ella. En esta obra, los desechos tecnológicos se vinculan y componen lúdicamente, pero en forma retórica, en sentido formal; simbólicamente, para alertar además sobre una especie en peligro. En forma metafórica, los ojos-pantalla y las fauces abiertas del yacaré, encarnan una especie de deseo alimentario inverso, pero a la vez las fantasías eróticas de una época. La obra no sería posible sin ser contextualizada, porque en su dinámica relacional requiere de un guiño cómplice con el público interactor.

Robertino Franchignoni, integrante de la banda Suez, utiliza imágenes de una película familiar en Súper 8, que encuentra con la compra de un proyector usado en Buenos Aires; selecciona algunas, realizando un montaje de videoclip (Figura 8) con operaciones de *found footage* para el tema musical *La Lucila*. Esas imágenes encarnan la mítica popularidad y la accesibilidad a las familias de todo el mundo,

en los años '70 y '80, a ese formato de filmación. Si el registro de los acontecimientos familiares y el soporte de los recuerdos fue largamente almacenado en imágenes fotográficas analógicas durante décadas, las historias familiares entran al mundo de las imágenes en movimiento justamente a través del Súper 8, formato que fue reemplazado por otras tecnologías hacia las cuales también migraron los archivos. Las imágenes del videoclip son originariamente del ámbito familiar y privado, pero la empatía e identificación hacia esos momentos consiste en la similitud a las de un viaje de cualquier familia o pareja: el sueño de llegar a Bariloche como destino y sueño privilegiado de una época, registrando los lugares típicos de recorrido y las tomas paisajísticas tradicionales. Hablamos aquí de una forma-pantalla reminiscente y la tentativa de la búsqueda de los protagonistas originales de esas imágenes para cerrar una historia circular.



Figura 8. Fotograma del Videoclip del tema *La Lucila*. (Suez, 2018).

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=h6ErZNyBHTI>

La transportabilidad hacia otros formatos hizo que los equipos cayeran en desuso, a la espera de la compra de coleccionistas, estudiosos o diletantes, y los archivos de imágenes abandonados, olvidados, a la deriva y deteriorados. La calidad de las imágenes en el clip de Suez es la propia de soportes fílmicos que se han adherido en las vueltas del rollo, decoloradas y con los bordes y ángulos desvaídos y fundidos en negro. Son las calidades y propiedades de la imagen ruinosa y en el videoclip se exploran y explotan esas marcas por su aire nostálgico como anclaje además, del contenido del tema musical.

Es así como las tecnologías se suman a lo cotidiano, taladran los bordes entre centro y periferias, y, superadas a sí mismas son desalojadas ellas mismas ya en ruinas a la periferia de lo útil, reincorporándose a la vida como materiales en el arte.

3. Conclusiones

Cada campo que se expande requiere detentar un poder para su despliegue y masificación. La ampliación, extensión, profundización y complejización de las tecnologías y sus dominios, han creado

literalmente una esfera artificial concéntrica sobre las capas naturales, geológicas y culturales de la tierra. El desborde tecnológico se filtra en la cultura y la atrapa como una telaraña a la vez que por la obsolescencia programada o no y por la sobreabundancia de los objetos que produce, genera sin ayuda sus propias ruinas, aumentando las variables que tiene lo ruinoso.

El despliegue colonizador de la tecnología que se filtra en el cotidiano, generando sus propias demandas e instalando sus propios lenguajes, la creación de un mundo con nuevas reglas de progreso, crea nuevas desigualdades y con ellas, nuevos epicentros y periferias que se enuncian desde lugares de poder, con acciones y omisiones concretas y, a veces, devastadoras; genera nuevas fronteras que se marcan por la movilidad o inmovilidad, accesibilidad o no a esas herramientas y recursos. Marca nuevos códigos y fronteras entre el progreso y el atraso.

En el desarrollo de este artículo abordamos a obra de algunos de los que artísticamente hacen de la ruina tecnológica ya concretada su material y vinculan su artificialidad a la naturaleza y a la cultura popular. También hay artistas que se anticipan a la ruina y a los desbordes en la naturaleza y las comunidades por medio de distintas alternativas de desarrollo.

Por un lado, los activismos artísticos desde zonas de periferia involucrando en el trabajo a las comunidades locales, con tecnologías de bajo impacto ambiental, baja complejidad y costo económico, atrapando la atención sobre zonas aún vírgenes respecto de la *invasividad* de la tecnosfera o de los peligros que se ciernen sobre zonas intangibles. Por medio de las tecnologías de medios se difunde a la inversa desde esos bordes hacia las urbes. Arte público, pero esta vez anticipando-se a las ruinas, despojos y degradación del paisaje y de los recursos naturales. Arte relacional y cooperativo, que usa la profecía de lo que aún no ha sido destruido (ruina anticipada, de algún modo) como material de la obra artística. Una obra enunciativa, *denunciativa* y *advirtente* al mismo tiempo.

Tomás Saraceno, artista tucumano residente en Berlín, en colaboración con CONNECT y BTS Aerocene Pacha e Inti Killa Tres Morros (por las comunidades indígenas locales), desde el proyecto *Aerocene Pacha* elige en las fuerzas naturales y el paisaje sus materiales para instalar la idea de los peligros que entraña el extractivismo del litio. Eso que alimenta a la tecnología, vacía a la naturaleza y a sus comunidades dejándolas en ruinas. En forma fuertemente simbólica, conjugándose arte, ciencia, naturaleza y cultura, se invita a imaginar anticipadamente la ruina de un paisaje destruido para evitar el estrago. Saraceno desarrolla esculturas voladoras, con energías naturales (aire-calor) en función de las variables de la atmósfera, en Salinas Grandes, Jujuy, Argentina (Figura 9). En la vastedad y soledad del paisaje, ante el vacío, la blancura y la pureza de ese entorno las esculturas voladoras negras –globos tripulados o remontadas como barriletes y cometas– (Figura 10), reflejos, sombras y espejismos sobre la Salina se juegan como materiales de una obra performática. El canal Encuentro de carácter divulgativo, con la convocatoria a varios cineastas produjo y difundió una serie de documentales con el registro de la performance y la participación de la socióloga Maristella Svampa poniendo en diálogo crítico a las comunidades, el ambiente y el arte. Un trabajo relacional y cooperativo, en el que desde distintas procedencias se confluye en una nueva comunidad no del todo casual.



Figura 9. *Vuela con Aerocene Pacha.* (Tomás Saraceno, 2020).
Fuente: <https://studiotomassaraceno.org/fly-with-aerocene-pacha/>

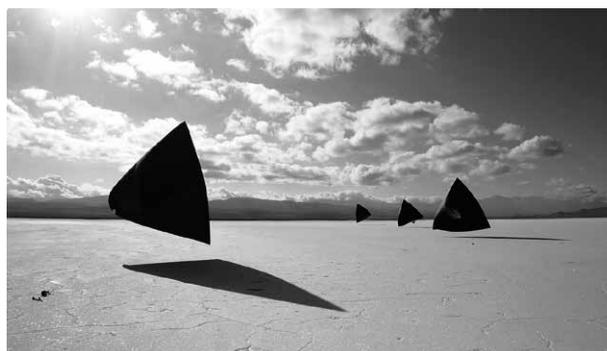


Figura 10. *Aerocene Pacha.* (Tomás Saraceno, 2020).
Fuente: <https://aerocene.org/2020/04/>

Por otra parte, los activismos artísticos que hablan de esas periferias y de las ruinas o despojos de lo que está en extinción en la naturaleza y en las culturas de cada sistema-mundo. La recreación de lo que resta o lo que ya no está en otra parte, garantizándole la aparición allí donde cause impacto masivo y visibilidad. Un arte que obliga a un exilio del propio artista para instalar la ruina facticia (artificial, pero compuesta para parecer natural) que evoca aquellos restos lejanos.

El artista visual uruguayo Rimer Cardillo, exiliado en Nueva York, formado en Uruguay y Alemania, instala unos túmulos, sus *Cupí*, como sepulturas y cenotafios de los despojos que dejó la tecnología, el consumo y los avances de la codicia sobre la naturaleza; instalaciones nostálgicas que hacen presente lo ausente, y de la ausencia, su material, recreándolo simbólicamente e instalándolo en un epicentro para hacerlo visible.

Rimer Cardillo desarrolla instalaciones (Figura 11) en las que emergen los vestigios ruinosos y facticios de la fauna y la flora en vías de extinción. Comprometido con una dialéctica sobre el cuidado de la tierra, sus obras están plantadas en una ancestralidad tácita. En una serie de obras recrea los *cupí* (vocablo guaraní): túmulos gigantes que imitan los hormigueros típicos de cierta especie de Sudamérica que los charrúas imitaban para enterrar a sus muertos. Sobre la superficie cónica dispone moldes negativos de cerámica con figuras de animales en extinción, tales como los armadillos sudamericanos: mulitas, quirquinchos, tatú o pichi. A través de una retórica de sustitución (la supresión de las figuras de las hormigas por la adjunción de armadillos en el túmulo), acumulación y repetición, elípticamente ya que las figuras se presentan y se ausentan a la vez en volúmenes negativos. Lo evocativo adquiere fuerza ritualizado artísticamente.

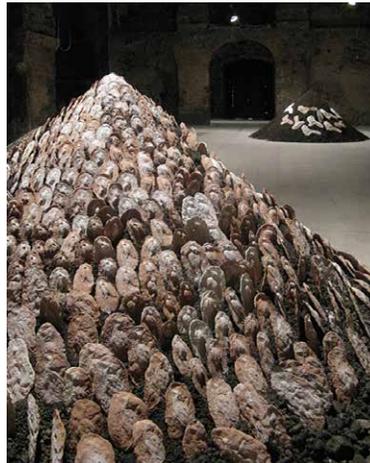


Figura 11. *Cupí de cerámica* (Rimer Cardillo, 2010).
Fuente: <http://www.rimercardillo.com/index.htm>

El arte, entonces, no permanece impasible ni es inmune a los cambios que genera la tecnosfera. Tiene algo para decir, se deja habitar por los activismos y construye relatos de resistencias y persistencias, donde en complicidad con la propia tecnología, hace que ésta se autodenuncie.

Referencias bibliográficas

- Augé, M. (2000). *Los no-lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Le Goff, J. (2005). *Pensar la historia. Modernidad, presente y progreso*. Barcelona: Paidós.
- Lemos, A. (2010). Cultura de la movilidad. En Beiguelman, G. y La Ferla, J. (Comp.). *Nomadismos tecnológicos. Dispositivos móviles. Usos masivos y prácticas artísticas* (pp. 1-12). Barcelona: Ariel.
- Librandi, N. (2020). *La memoria de los materiales. Las huellas del tiempo en el arte contemporáneo*. Tesis Doctoral bajo la dirección de la Lic. Silvia García y la codirección de la Prof. María Elena Làrregle. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Disponible en <https://doi.org/10.35537/10915/110034>
- Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Restrepo, E. (2012). *Antropología y estudios culturales. Disputas y confluencias desde la periferia*. Burzaco, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Sousa Santos, B. (2011). Epistemologías del sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16 (54), 17-39. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/279/27920007003.pdf>
- Zalasiewicz, J. (2018). El peso insostenible de la tecnosfera. *El Correo de la UNESCO*, 2, 15-17.
- Zátonyi, M. (2011). *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Reseña curricular:

Soy egresada de la Facultad de Artes (UNLP) como Doctora en Artes en 2020 (Tesis Doctoral: *La memoria de los materiales. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo*) y Especialista en lenguajes artísticos contemporáneos (2015), trabajo final: *La ruina como material de la obra contemporánea*. Desarrollé publicaciones en las revistas académicas *Techné*, *METAL* y en el repositorio institucional SEDICI. Mis títulos iniciales son Profesora Nacional de Pintura y Maestra Nacional de Dibujo (Escuela Nacional de Bellas Artes. Azul). Me desempeñé en la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires como profesora, supervisora y subdirectora provincial.



Imagen: José Luis Jácome Guerrero



Imagen: Daniela Moreno Wray

Del tercer cine al movimiento de video. Teorías y prácticas descolonizadoras en el audiovisual latinoamericano

From third cinema to the video movement: Theories and decolonizing practices in latinamerican audiovisual materials

Resumen:

El presente texto aborda el espacio audiovisual latinoamericano en diferentes contextos históricos representados por dos grupos y soportes distintos. Por un lado, el tercer cine en los años 60 y 70; y, por el otro, el Movimiento Latinoamericano de Video en los años 80 y 90. El objetivo es analizar el potencial descolonizador de las teorías y prácticas audiovisuales que en ellos se registraron. Para ello, revisamos sus desarrollos, continuidades y proyecciones enfocándonos en el modo en que se concebía la condición colonial latinoamericana, las metodologías y estrategias que nutrían sus prácticas audiovisuales descolonizadoras y las maneras en que buscaron la autonomía en la producción, distribución y recepción del audiovisual. Finalmente, ponemos en perspectiva ambos momentos y grupos para dar cuenta de sus puntos de encuentro y tensión.

Palabras claves: historia del cine; material audiovisual; televisión; comunicación; descolonización.

Sumario. 1. Introducción. 2. Teorías y prácticas descolonizadoras en el audiovisual latinoamericano 2.1 La descolonización como una teoría y práctica audiovisual radical. 2.2 Teorías y prácticas del tercer cine. 2.3 El video y la autodeterminación del espacio audiovisual. 2.4 Video, tradiciones locales y participación comunitaria. 3. Conclusiones.

Como citar: De la Fuente, A. & Guerrero Urquiza, C. (2021). Del tercer cine al movimiento de video. Teorías y prácticas descolonizadoras en el audiovisual latinoamericano. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 129-153.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/910>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a7](https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a7)

Abstract:

The following text approaches the Latin American audiovisual space in different historical contexts represented by two different groups and mediums, on the one hand, the third cinema in the 60s and 70s and, on the other hand, the Latin American Video Movement in the 80s and 90s. The objective is to analyze the decolonizing potential of the audiovisual theories and practices registered in them. To do so, we review their developments, continuities and projections, focusing on the way in which the Latin American colonial condition was conceived, the methodologies and strategies that nurtured their decolonizing audiovisual practices and the ways in which they sought autonomy in the production, distribution and reception of audiovisuals. Finally, we put both moments and groups in perspective to account for their points of encounter and tension.

Keywords: History of Cinema; Audiovisual Materials; Television; Communication; Decolonization

Alejandro de la Fuente

McGill University
Montreal, Canada

a.delafuente89@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2495-3765>

Claudio Guerrero Urquiza

Investigador independiente
Santiago de Chile, Chile

cguerrerourquiza@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3989-4278>

Enviado: 15/03/2021

Aceptado: 20/04/2021

Publicado: 9/07/2021



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Introducción

En este texto examinaremos algunos caminos que ha tomado la teoría y la práctica de la descolonización en relación al audiovisual en América Latina. Nos concentraremos en el territorio surandino durante el ciclo revolución, dictadura y posdictadura que, sin ser sincrónico, afectó de manera relativamente análoga a sus habitantes entre las décadas de 1950 y 1990. En particular, queremos relevar las teorías y prácticas de potencial descolonizador asociadas a la difusión y múltiples usos que alcanzó el video entre fines de los 80 e inicios de los 90, para lo cual retrocederemos hasta la emergencia del tercer cine en la segunda mitad de los 60, por tratarse de un antecedente fundamental para comprender los posteriores usos del video.

Este análisis se enmarca en una investigación más amplia sobre el Movimiento Latinoamericano de Video (en adelante MLV), el que agrupó a un importante conjunto de productoras y colectivos que en los 80 y 90 utilizaron el video como un medio de acción y comunicación popular, tejiendo redes de distribución de carácter regional y local por medio de experiencias que articularon campos del saber (como las ciencias sociales y la comunicación), iniciativas de educación popular y movimientos sociales de diversa índole (derechos humanos, mujeres, indígenas, obreros, campesinos, mineros, ecologistas, etcétera).

El MLV convocó a videastas de toda América Latina, pero se afianzó especialmente en el Cono Sur (en el más amplio sentido) por medio de una serie de intercambios en encuentros, festivales y talleres de formación que se realizaron entre fines de los 80 e inicios de los 90 en ciudades como en Santiago, Cochabamba, Montevideo, Cuzco y Río de Janeiro.

La transformación de nuestra sociedad, afirma Silvia Rivera Cusicanqui, “depende de la descolonización de nuestros gestos, de nuestros actos, y de la lengua con que nombramos el mundo” (2010, 70-71). Nosotros intentaremos revisar diversos modos en que el cine y el video realizaron prácticas y postularon teorías que explícita o implícitamente apuntaban en esta dirección en términos macro y micropolíticos, ligados a tradiciones locales y foráneas del pensamiento descolonial. En particular, nos interesa relevar posibilidades descolonizadoras de la tecnología y el fenómeno audiovisual en un sentido amplio que incluye no sólo al lenguaje y contenido de un filme o a los aparatos con que se graba y edita, sino a los diversos modos en que éste se produce, distribuye y recepciona.

Los proyectos de emancipación y descolonización son bastante más antiguos que las tecnologías audiovisuales, casi tan antiguos como la propia historia colonial de América. Si bien estas tecnologías han servido para afianzar dominios culturales coloniales, también han propiciado prácticas de resistencia e impugnación de estos dominios. Al menos desde las décadas de los 50 y 60 nos encontraremos con ambiciones explícitas y decididamente descolonizadoras en el ámbito audiovisual, en el marco de lo que se llamó el Nuevo Cine Latinoamericano.

En esto incidió un proceso de radicalización política y de articulación entre países de América, África y Asia que se encontraban luchando por liberarse de la herencia colonial o imperialista. Esta

articulación se desarrolló tanto en alianzas políticas como en importantes intercambios artísticos e intelectuales, como lo prueba la amplia difusión de autores como Aimé Césaire y Frantz Fanon.

En América Latina, este proceso se encontraba en pleno avance tras el triunfo de la Revolución Cubana y la emergencia de varias guerrillas rurales y urbanas en el continente. Al mismo tiempo, esta radicalización tendió a identificarse con un programa antiimperialista que reaccionaba ante un intervencionismo estadounidense de diversa intensidad (desde incursiones militares selectivas hasta la penetración ideológica), el cual era visto como uno de los casos más característicos de dominación neocolonial. Con el prefijo *neo* se hacía referencia a la dependencia colonial de aquellos países que eran formalmente independientes, pero que se mantenían en una situación de dependencia económica, cultural y política ante países e intereses colonialistas. Como veremos, esta crítica al colonialismo en clave antiimperialista no fue ajena al campo audiovisual, que rápidamente la incorporó en dimensiones macro y micropolíticas a partir de las novedades conceptuales, sociales y tecnológicas que enfrentó desde los años 60.

2. Teorías y prácticas descolonizadoras en el audiovisual latinoamericano

2.1. La descolonización como una teoría y práctica audiovisual radical

“Los pueblos subdesarrollados de América Latina”, afirmaba Fernando Birri en 1962, necesitan un cine “que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antiimperialista en el orden internacional” (1988, 12). Estas palabras de uno de los “padres” del Nuevo Cine Latinoamericano muestran una postura que se volverá hegemónica y aparecerá en varios textos críticos y manifiestos de los años 60 y 70. En 1969, por ejemplo, el realizador brasileño Glauber Rocha criticaba el cine entendido como espectáculo, pues era una “forma de alienación de la cultura colonizadora” (1988, 126).

En ese marco surgió el concepto del tercer cine. Lo acuñaron Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas por medio de una serie de textos que comenzaron a publicar en 1969 (Del Valle, 2012). Este alcanzará una enorme difusión en diversos lugares del mundo, llegando a ser clave en la teoría del cine de las dos décadas siguientes. Ha sido en varias ocasiones reformulado o revisitado (Gabriel, 1982; Willemen, 1986; Chanan, 2014) y con el tiempo se difundió un uso más general de este concepto (Errazu, 2019) para agrupar a las prácticas audiovisuales realizadas en colectivo y de carácter más politizadas o militantes, alternativas al modelo industrial hollywoodense (el primer cine) y al cine de autor europeo (segundo cine).

No obstante, nos interesa recuperar algunas prácticas y reflexiones que están en el origen de la formulación del tercer cine y que se corresponden con estrategias que se estaban utilizando en diversos territorios de América Latina. En estas prácticas y reflexiones reconocemos una radicalización del potencial descolonizador del cine que bien podemos relacionar con las experiencias audiovisuales que luego se desplegarán en el MLV.

La radicalidad que reconocemos en el tercer cine se fundamenta en su crítica particularmente integral a lo que habitualmente se entiende por cine. La centralidad del fenómeno cinematográfico suele

ubicarse en el filme. Es por ello que la mayoría de las discusiones se han dado en torno a su contenido, su lenguaje y su calidad, y a ellas apuntaban la mayoría de las innovaciones del Nuevo Cine en los 60. Todo el resto de la experiencia audiovisual solía ponerse entre paréntesis o se daba por sentada. El tercer cine, en cambio, no solo buscaba realizar contenidos audiovisuales descolonizados o descolonizadores, sino que apostaba por una descolonización del fenómeno audiovisual desde su propia infraestructura: las circunstancias materiales concretas en que se produce, se distribuye y se receptiona, con especial énfasis en estos últimos aspectos.

Este énfasis en la distribución y recepción se entroncaba en diversas líneas teóricas y prácticas de la tradición artística y estética de izquierda, desde el cine de los trenes de agitación de la Revolución Rusa hasta la obra de Bertolt Brecht, pasando por el pensamiento de José Carlos Mariátegui, el cine de la Revolución Cubana y otras corrientes de pensamiento vigentes en los 60 y 70, como la llamada “estética de la recepción” en los estudios literarios.

“¿No hay toda una tendencia en el arte moderno de hacer participar cada vez más al espectador?”, se preguntaba el realizador Julio García Espinosa en 1969 (1988, 56). De hecho, la vanguardia artística latinoamericana de los 60 impulsaba una serie de poéticas que apuntaban a superar la idea del espectador, desde los diversos teatros de creación colectiva que surgen a lo largo del continente hasta la iniciativa Tucumán Arde, en Argentina.

Como veremos, el tercer cine comparte con varias de estas corrientes la idea de que el arte burgués es un arte de la representación y el espectáculo, que supone un artista genio que crea una obra-fetiché y un espectador pasivo que la contempla. Walter Benjamin había señalado que la tecnología audiovisual iba más allá y propiciaba una recepción distraída (2003, 94). En tal sentido, la superación del espectador significaba pensar el cine como algo que no se agota en la obra-película ni en una recepción pasiva, sino como algo que sucede en la recepción en tanto punto de partida para la participación o la acción. Esto implicaba desnaturalizar el uso de la tecnología audiovisual que operaba en la industria del espectáculo impuesta por el modelo colonial. Como señalaba García Espinosa, significaba que el público dejara de ser objeto y se convirtiera en sujeto (1988, 54).

Para conceptualizar el tercer cine, nos basaremos en el texto “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo” (1988), publicado por Getino y Solanas en 1969¹. Seguiremos la división que ahí proponen entre primer, segundo y tercer cine, pues la comparación entre ellos ilustra las diferencias que suponen en la producción, distribución y recepción de la tecnología audiovisual. Esto lo complementaremos y tensionaremos con otras teorías y prácticas latinoamericanas que partían desde supuestos análogos, pero trabajaban en otros contextos, para así

¹ Sobre las diversas versiones de este texto y sus sutiles y sugerentes diferencias puede consultarse el estudio de Ignacio del Valle (2012). La primera versión se publicó en 1969 en la revista *Tricontinental*, dependiente de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), una agrupación internacional de partidos y movimientos políticos del tercer mundo. Nosotros ocupamos la versión más difundida en idioma español, publicada originalmente en el primer número de la revista mexicana *Cine Club* en 1970.

mostrar los límites posibles de un tercer cine. En particular, enfatizaremos las similitudes y contrastes con los postulados y prácticas del grupo Ukamau, de Bolivia, pues ellos ampliaron el horizonte descolonizador de estas prácticas audiovisuales hacia lugares que luego se volverán muy relevantes en el MLV.

Para Getino y Solanas, el primer cine corresponde al cine industrial que tiene como modelo a Hollywood. Se trata del "cine dominante, aquel que desde las metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en éstos sus obsecuentes continuadores", desarrollado para "satisfacer las necesidades culturales y económicas no de cualquier grupo social, sino las de uno en particular: el capital financiero americano" (Getino & Solanas, 1988, 31). En los países neocolonizados, el primer cine jugaría un rol fundamental en la difusión y arraigo de la ideología colonial, al expandir y normalizar la situación de dependencia y a destruir las posibles resistencias: "Si en la situación abiertamente colonial la penetración cultural es el complemento de un ejército extranjero de ocupación, en los países neocoloniales, durante ciertas etapas aquella penetración asume una prioridad mayor" (Getino & Solanas, 1988, 28). El primer cine actúa como una "industria productora de ideología", como una tecnología al servicio de una concepción burguesa del arte y la existencia (31).

El primer cine supone una producción audiovisual relativamente estandarizada tanto en aspectos técnicos (formato de 35 mm y 24 cuadros por segundo) como en su lenguaje y tipología de género (duración, narrativa, fotografía...). También supone la existencia de grandes estudios encargados de la producción y, usualmente, también de la distribución. Habitualmente, su recepción sucede en salas comerciales de cine que funcionan casi siempre en un teatro oscuro en el cual se proyecta la película con lámpara de arco sobre un telón. Esto supone la contemplación por parte de espectadores individuales y silenciosos.

Por su parte, el segundo cine había nacido en los 50 y 60 como una alternativa al cine industrial. Corresponde al llamado cine de autor, cine-arte, cine-expresión o a la mayor parte de las nuevas olas y nuevos cines en diversos lugares del mundo. Para Getino y Solanas, implicaba una mayor libertad por parte de los realizadores en lo que respecta al lenguaje y los contenidos, pero sostenía el resto del fenómeno audiovisual en una condición similar a la del primer cine. A lo más, tendía a crear una institucionalidad paralela con las mismas características (con sus propias productoras, distribuidoras, festivales y revistas) pero "reducida a una serie de grupúsculos que viven pensándose a sí mismos ante el reducido auditorio de las élites diletantes" (1988, 32).

2.2. Teorías y prácticas del tercer cine

Getino y Solanas definen al tercer cine como uno comprometido con la lucha antiimperialista del tercer mundo y que busca la "descolonización de la cultura" de cada pueblo (1988, 27). En varios momentos de su texto enfatizan que la liberación de la dependencia neocolonial supone aspectos políticos, sociales y económicos, pero también culturales y hasta psicológicos. Por ello apuntan tanto a procesos de liberación nacional y mundial, como a "liberar a un hombre alienado y sometido" (1988, 34).

En lo que respecta a la producción, Getino y Solanas reconocen que el tercer cine surge en un momento en el que el propio desarrollo técnico del audiovisual se aceleraba y posibilitaba que la realización fuera abordable con costos más bajos, equipos más livianos y sin especialistas altamente calificados. Esto habría servido para quitarle al cine esa aura que lo hacía aparecer “sólo al alcance de los ‘artistas’, ‘genios’, o ‘privilegiados’” (1988, 35).

Todos los medios técnicos del audiovisual podían servir a los fines de un cine de descolonización y esto incluía a formatos que en principio habían sido pensados para aficionados, como el 16 y el 8 mm, que eran considerablemente más baratos. Ya desde los años 30 que el 16 mm se había convertido en uno de los soportes preferidos para realizar audiovisuales educativos, documentales y películas de encargo. Era el formato por excelencia del cine de guerrilla y buena parte de las películas con que suelen datarse los inicios del Nuevo Cine Latinoamericano fueron realizadas en 16 mm. El 8 mm había tendido a identificarse más plenamente con el uso aficionado y familiar, pero también se había utilizado para realizar cine con fines expresamente políticos. En esta línea, Solanas y Getino recogen la experiencia de Chris Marker en Francia, quien había proporcionado equipos de 8 mm a grupos de obreros, junto con una instrucción elemental de su manejo, con el fin de que filmaran “su propia visión del mundo” (1988, 35), lo que responde a una utopía sostenida en el tiempo de borrar los límites entre realizador y espectador, algo que a su manera retomará el MLV.

En la década del 60, además, se popularizaron innovaciones que facilitaron el uso de estos formatos en proyectos colectivos de bajo presupuesto. Getino y Solanas destacan, entre otros, la popularización “de las películas ‘rápidas’ que pueden imprimir a luz ambiente”, “los fotómetros automáticos” y “los avances en la obtención de sincronismo” (1988, 35) gracias a la disponibilidad de cámaras silenciosas y grabadoras de sonido portátiles. Todos estos elementos facilitaban la filmación en exteriores con sonido sincrónico, una práctica que hoy nos puede parecer básica, pero que hasta entonces era difícil y costosa de realizar. Es gracias a esto que a fines de los 60 el tercer cine y el Nuevo Cine incorporan a la entrevista en espacios públicos como un recurso habitual. Al mismo tiempo la incorporaba la televisión, junto a la cual comenzaba a difundirse el video, una nueva tecnología que facilitaría aún más este tipo de prácticas, como ya veremos.

La difusión de estas tecnologías posibilitó muchas otras iniciativas que entonces pretendieron democratizar el acceso a la producción del audiovisual y apostar por el trabajo en colectivo. Entre fines de los 60 e inicios de los 70 surgieron en México la Cooperativa de Cine Marginal y el Taller de Cine Octubre, en Uruguay el Departamento de Cine del semanario Marcha y la Cinemateca del Tercer Mundo, en Argentina el Grupo Cine de la Base y en Chile los talleres de Chile Films, entre otras.

Mayor alcance y duración tuvo el Grupo Ukamau, en Bolivia, formado en la década del 60 y fuertemente ligado a la figura de Jorge Sanjinés. Según este realizador, “el cine revolucionario no puede ser sino colectivo en su más acabada fase, como colectiva es la revolución” (1988, 94). Esto se aplicaba a todas las dimensiones del filme, desde su contenido narrativo hasta la importancia de trabajar en colectivo, pasando por la ambición de fomentar la participación del pueblo en la realización audiovisual

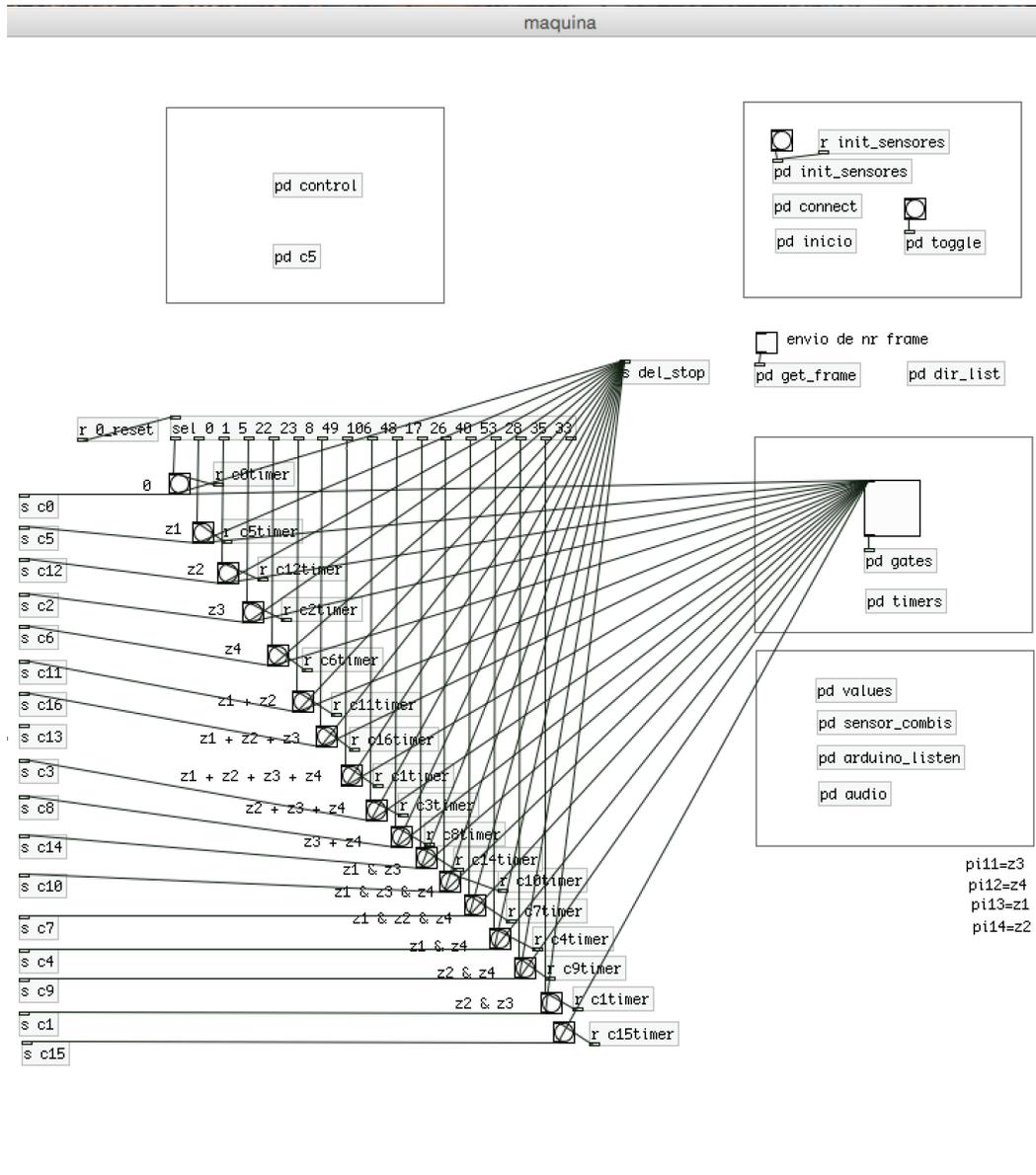


Imagen: Daniela Moreno Wray

e integrarlo en el “fenómeno creativo”. Para Sanjinés, “el héroe individual debe dar paso al héroe popular, numeroso, cuantitativo, y en el proceso de elaboración este héroe popular no será solamente un motivo interno del filme sino su dinamizador cualitativo, participante y creador” (1988, 94).

En el contexto boliviano de los 60, Sanjinés presentaba este asunto como un dilema. Había que decidir si se hacía cine para “los blancos, que dominan el país, que han heredado de los conquistadores españoles el derecho que se han otorgado a sí mismos de explotar”, si lo hacía para “los mestizos” o bien para “la mayor parte del pueblo” (Sanjinés, 1988, 76). Si en un principio se había dirigido a la clase media urbana y a los intelectuales, luego se convenció de dirigirse “a la mayoría, porque es la mayoría la que debe liberarse” (76). Esto no significaba guiarse por el “populismo” de un lenguaje simplista, pues así no se ayudaría a las masas a “desembarazarse de las rémoras dejadas por el imperialismo” (Solanas y Getino, 1988, 38) y sus “recursos técnicos deshonestos destinados al embrutecimiento y al engaño” (Sanjinés, 1988, 93). En lo formal, en lo técnico y en el contenido, la creatividad y la experimentalidad debían exigirse al máximo para llegar a una “correspondencia cultural con el destinatario” de los filmes (93).

De esta convicción nacieron filmes como *Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966) y *Yawar Mallku* (Jorge Sanjinés, 1969) los primeros largometrajes mayormente hablados en lenguas indígenas de Bolivia (aymara y quechua, respectivamente). Se trata de un gesto sencillo y radical que desafiaba el rol aculturizador del cine hablado en español a la vez que abría la dimensión del audiovisual como una esfera de información, discusión y participación para las mayorías aymarahablantes y quechuahablantes de Bolivia. El español no era sólo el idioma impuesto por el colonizador europeo en los siglos pasados, sino que era el idioma con que se identificaba la élite y las clases medias urbanas.

El tercer cine que practicaba el Grupo Ukamau hacía frente a la realidad de lo que entonces comenzaba a llamarse “colonialismo interno”. Este concepto fue desarrollado en los 60 por el sociólogo mexicano Pablo González Casanova para describir la explotación, al interior de un estado-nación, de grupos cuya jerarquía ha sido definida en términos raciales y étnicos, en continuidad con las configuraciones coloniales del poder. En el caso de Bolivia, también se lo ha utilizado para describir el modo en que el colonialismo se instala al interior de las mentalidades, es decir, en una dimensión subjetiva (Rivera, 2015, 311).

Tal como la producción, la distribución el tercer cine también debía apostar por la experimentación. Primero, porque los canales hegemónicos de distribución estaban controlados por el dominio colonial, al punto que el imperialismo estadounidense se ejercía también por medio de sus empresas productoras, organizadas en la Motion Picture Association of America (MPAA). Estas funcionaban como un cartel, con capacidad de boicotear cinematográficamente a países que amenazaran sus intereses en la producción y distribución, como fue el caso de Argelia en los 60 y de Chile durante la Unidad Popular en los 70. Segundo, porque los países colonizados tenían una capacidad de distribución extremadamente irregular, que ostentaba enormes contrastes entre zonas con una amplia cobertura de salas de exhibición (las grandes ciudades) y otras áreas desprovistas de ellas. Por último, estos canales

habituales de distribución no necesariamente servían a un cine que apostaba por una descolonización de toda la experiencia audiovisual.

Para Getino y Solanas, la distribución debía variar según cada contexto y ellos mismos fueron adecuando su posición al respecto (véase Del Valle, 2012). Relevan el caso de Chile, con exhibiciones “en parroquias, universidades o centros de cultura”. También el de Uruguay, con “exhibiciones en el cine más grande de Montevideo entre 2 500 personas que abarrotan la sala haciendo de cada proyección un fervoroso acto antiimperialista” (Getino & Solanas, 1988, 43). Sin embargo, afirmaban que la situación continental, progresivamente más reaccionaria, apuntaba a que el cine revolucionario debería afirmarse en “infraestructuras rigurosamente clandestinas” (43).

En el caso concreto del Grupo Cine Liberación, que actuó mayormente bajo gobiernos autoritarios, ellos establecieron un enorme operativo clandestino de distribución que utilizó departamentos privados, industrias, colegios, universidades y parroquias, entre otros espacios. El filme *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968) habría llegado a tener en circulación unas 50 copias y ser visto por unas cien mil personas mientras se exhibió en Argentina de manera clandestina (y de manera muy limitada en otros países) antes de ser introducido al circuito comercial en 1973 (Round Table, 1979, 10). De hecho, a fines de los 60 e inicios de los 70, la organización llegó a contar con varias “unidades móviles” que realizaban continuas exhibiciones de sus filmes en diversos territorios (Mestman, 2009, 126).

El también argentino Grupo Cine de la Base estableció redes similares de distribución en la clandestinidad, creando filiales en diferentes provincias y operando principalmente en “tres niveles: el sindical, el barrial y el universitario” (Cine de la Base. Difusión, 1988, 55). En el Chile de la Unidad Popular también se intentaron experiencias de distribución alternativas por parte de diversos colectivos, lo que era concebido como “el aparato de comunicaciones del poder popular naciente” (Guzmán, 1988, 262).

En Bolivia, Ukamau había apostado por la distribución en las salas comerciales en la medida que las condiciones políticas lo permitían, pues en varias ocasiones censuraron sus filmes. Con el paso de los años, fueron adoptando una estrategia paralela de distribución alternativa en fábricas, escuelas y minas (Alvares, 2016, 26).

En el caso de la recepción, Getino y Solanas también llaman a desmontar el modo habitual en que se experimentaba la tecnología audiovisual, la recepción pasiva. Para descolonizar las conciencias, el cine debía convertirse en un cine-acto o cine de acción. Esto fue un descubrimiento progresivo que los hizo darse cuenta de que las películas que realizaban no eran lo más importante o no eran lo más importante por sí mismas, sino que lo fundamental era “la participación del que hasta entonces era siempre considerado un espectador” (Getino & Solanas, 1988, 45). Esto significaba que las películas eran sólo un detonador o “pretexto para el diálogo, para la búsqueda y el encuentro de voluntades” (47), en el que “importa sobre todo la acción que pueda nacer de estas conclusiones”, como afirma el narrador del filme *La hora de los hornos*.

Esto significaba que una película cobraba sentido en la medida que propiciaba un diálogo colectivo entre espectadores devenidos en actores e incluso en autores, tanto del proceso creación audiovisual como del proceso de liberación que el filme intenta “testimoniar y profundizar” (Getino & Solanas, 1988, 45). Así, el sentido del filme y el sentido de cada proyección del cine-acto “dependerá de aquellos que la organicen, de quienes participen en ella, del lugar y el momento en que aquélla se haga” (47).

En concreto, el Grupo Cine Liberación incorporó mensajes escritos y narrados en sus películas interpelando al espectador para invitarlo al diálogo y a que cada concurrente a una proyección aporte “su experiencia viva” en el “espacio liberado” y “territorio descolonizado” que en ella se forma (Getino & Solanas, 1988, 45). Esto se complementaba con la designación de un animador o moderador que propiciaba el diálogo en cada proyección.

Afirmar esta suerte de primacía de la recepción suponía reestructurar (y, quizás, subordinar) todo el resto de la experiencia cinematográfica. Según Solanas y Getino, una “obra cinematográfica podría ser mucho más eficaz si tomara plena conciencia” de que lo más importante es el espectador-actor y que la película es un pretexto, de tal manera que “se dispusiese a subordinar su conformación, estructura, lenguaje y propuestas a este acto y a esos actores” (1988, 46). Esta subordinación hacia el espectador (o actor) es análoga a la que antes comentamos en el caso de Ukamau y el modo en que se cuestionaban a quién dirigían su cine.

Es por esto que varios grupos del tercer cine aplicaron encuestas o cuestionarios de diverso tipo al finalizar las proyecciones de sus filmes o las discusiones en torno a los mismos. Ellas permitían conocer las reacciones e interpretaciones de los asistentes a las proyecciones, entregar insumos para futuras producciones y comparar entre diversos tipos de públicos. En sí mismas, incluso, constituyen actos reflexivos o interpretativos de recepción. Solanas y Getino las habrían aplicado desde mediados de los 60 a los asistentes a sus proyecciones, convirtiéndose en un insumo importante para la realización de *La hora de los hornos* y también para el desarrollo de la teoría del cine-acto (Mestman, 2009, 130).

Cabe recordar que el acercamiento entre el cine y las ciencias sociales constituye un elemento importante de la renovación del cine de los 60. Esto se tradujo en uso compartido de referentes teóricos, metodologías y tecnologías que conectaron ambos mundos, como el uso del registro audiovisual en el trabajo de campo de los científicos sociales, la renovación del documental etnográfico, la realización de encuestas en la preparación de los documentales y la aparición del cine-encuesta propiamente tal. Todos estos aspectos fueron incorporados en diversas articulaciones locales del tercer cine y el Nuevo Cine Latinoamericano y resultaron muy importantes en el MLV.

2.3. *El video y la autodeterminación del espacio audiovisual*

Hacia los 70 y 80, el tercer cine se amplió como una categoría analítica que permitió agrupar experiencias de diversos lugares del mundo (Gabriel, 1982; Willemen, 1986) al mismo tiempo que comenzaba una declinación generalizada del ambiente de revolución y vanguardia que lo había visto nacer en los 60. Muchos grupos siguieron trabajando, siendo Ukamau uno de los más longevos. También

se crearon otros que continuaron con el mismo tipo de prácticas, pero, salvo contadas excepciones, el ánimo utópico tendió a moderarse. En América Latina, este contexto presenta importantes variaciones según cada territorio, pero casi en todos los casos nos encontramos con la implantación (en ocasiones muy violenta) de políticas neoliberales: disminución del Estado por medio de privatizaciones, apertura económica al libre comercio, impulso al extractivismo de las multinacionales, etc. Además de sus impactos sociales, políticos y económicos, también implicó una transformación rápida y sustancial de la experiencia del audiovisual y su lugar en la vida pública.

Un antecedente importante para estos cambios había sido el desarrollo de la televisión, que luego de un lento avance iniciado en los 50, hacia los 70 se consolidaba como un medio masivo de información y entretenimiento, imponiendo sus propios estándares audiovisuales y privatizando aún más la experiencia audiovisual en los hogares. El segundo antecedente fundamental es la aparición del video, que también vivía en los 70 un momento de fuerte expansión con la aparición del *homevideo*, pensado para el uso aficionado.

El impacto del video obligó a repensar las categorías para referirse al fenómeno audiovisual y es así como a fines de los 80 se populariza el concepto de *espacio audiovisual*. Hernán Dinamarca lo definía como “una metáfora (...) sobre las interrelaciones y el significado social de los medios de comunicación y telecomunicación que, en un acto sincrónico, utilizan la imagen y el sonido en tanto signos para la transmisión de sentidos: cine, televisión y video” (1991, 22). La idea de un espacio audiovisual articulaba la tecnología con la geopolítica y respondía a la necesidad de contar con una autodeterminación y descolonización del audiovisual en un mundo cada vez más globalizado en que se reforzaba el dominio de ciertos países e intereses privados.

En Latinoamérica, la masificación del video vino de la mano de las mencionadas políticas neoliberales, que propiciaron una fuerte transferencia tecnológica y mayor acceso al consumo de bienes importados. Esto permitió, durante los 80, que importantes capas de la población accediera a televisores y reproductores de video, a la vez que hizo más accesibles las cámaras y otras tecnologías asociadas a su realización y distribución (como editoras y proyectores). Sin embargo, también implicó una “mayor interrelación entre las industrias culturales locales y las de los países más industrializados, acentuándose la dependencia de las primeras respecto a las segundas”, en palabras de Getino (1990, 12). Cabe destacar que esta figura clave del tercer cine se convirtió en uno de los teóricos e investigadores más importantes del espacio audiovisual latinoamericano y del MLV.

Según Getino, la tecnología del video implicó cambios “mucho más importantes que los que habían vivido el cine y la televisión por sí solos en varios decenios” (Getino, 1990, 14). El video revolucionó el modo en que se producía, distribuía y recepcionaba el audiovisual, a la vez que abrió un intersticio entre el cine y la televisión. Es por ello que, entre los 80 y los 90, alcanzó una significativa autonomía que permitió incorporar al espacio audiovisual sujetos, miradas, territorios, temporalidades, relatos y experiencias que antes apenas habían aparecido en el cine y la televisión, lo que se tradujo en nuevas posibilidades y contradicciones para el potencial descolonizador del audiovisual.

En ese marco es que se formaron cientos de productoras y colectivos audiovisuales que trabajaban en formato video en toda América Latina. Tras conocerse en festivales, encuentros y seminarios, descubrieron que poseían desafíos y objetivos análogos, los cuales de manera articulada podían fortalecerse. Con esta convicción es que organizaron el Primer Encuentro Latinoamericano de Video en Santiago de Chile en 1988 y decidieron fundar el MLV. En su manifiesto inaugural declaran sus intenciones: “los videastas buscan la construcción de vínculos de trabajo complementarios que sitúen los esfuerzos del cine, la TV y el video en un marco de acción común” (Manifiesto de Santiago, 1988, 9).

Los textos y las prácticas del MLV resultan menos sistemáticas y específicas que las del tercer cine respecto al potencial descolonizador del audiovisual. Esto puede explicarse por diversas razones, desde la crisis de las utopías hasta las diferencias en la formación de los videastas respecto de los cineastas de los 60.

Por ejemplo, en la declaración del Segundo Encuentro Latinoamericano de Video, realizado en Cochabamba en 1989, se incorporó el apartado “500 años”, en referencia al próximo aniversario de la conquista en tanto comienzo de la historia colonial del continente. El texto señalaba la importancia de generar una “comunicación autodeterminada” (Declaración de Cochabamba, 1993, 72). Resultan significativos estos términos, pues la autodeterminación es la palabra con que se nombra una de las principales demandas que las comunidades indígenas realizan a los Estados modernos: el derecho a permanecer diferenciados y a perseguir sus propias visiones del desarrollo económico y social (Salazar, 2009, 506).

No obstante, el énfasis y el foco donde se concentran los esfuerzos descolonizadores presenta importantes variaciones desde el tercer cine a los videastas, especialmente en la escala de la finalidad revolucionaria o utópica. Mientras el primero se articulaba con el impulso revolucionario regional que mediante la lucha de clases generaría un cambio macro-político de las estructuras de poder, los videastas tendían a reducir su escala hacia lo micro-político. La idea universalizante del cambio revolucionario se enmarca en el legado colonial del sujeto universal -generalmente concebido como varón, blanco y urbano- y del tiempo lineal entendido como progreso. Cualquier subjetividad o temporalidad heterogénea respecto a este modelo solía quedar subordinada o invisibilizada. Por lo tanto, si el tercer cine entendía el cambio social en término de revolución total, en la cual el poder se concebía como un ente centralizado, los videastas concebían una relación con el poder más rizomática e inmanente. En tal sentido, los videastas fijaron su atención en el colonialismo interno que ejercían los estados nacionales y que se distribuía en los intersticios de la vida cotidiana con la colaboración del cine y la televisión. En el encuentro de Cusco, la investigadora brasilera Regina Festa indicaba que una de las diferencias importantes entre los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano y los videastas del MLV era que los primeros trabajaban en el paradigma de lo nacional y lo segundo trabaja con imágenes de “comunidades” o “grupos de acción en la sociedad” (Festa, 1993, 119).

Esta diferencia de escala tiene directa relación con las transformaciones del espacio audiovisual y la tecnología que utilizaron los videastas. Para el tercer cine, el principal referente audiovisual era

el sistema industrial y comercial de la cinematografía. Cuando emerge el MLV, el medio audiovisual hegemónico ya era la televisión, la que había contribuido a la divulgación del video. En tal sentido, cuando hablamos de video nos referimos tanto a un tipo de tecnología (formato, cámara, cinta, reproductor, etc.) y también a una “acción comunicacional” que democratizaba la práctica audiovisual en un nivel inédito, por la “extensión geográfica y social de la posibilidad de producir imágenes electrónicas” (Dinamarca, 1991, 11).

La tecnología del video consolidaba viejos anhelos que ya estaban en las aspiraciones del tercer cine. Abarataba costos, reducía la curva de aprendizaje y ampliaba las posibilidades y formas de producción, distribución y recepción. El tercer cine había nacido de una coyuntura tecnológica análoga (cámaras de cine y grabadoras de sonido más baratas y livianas, entre otros), pero la ampliación cuantitativa que posibilitó el video en todos los ámbitos del audiovisual era realmente radical. En un nivel profesional, aficionado o de guerrilla, el video permitía grabar, editar, copiar y proyectar con equipos mucho más accesibles y, en la mayoría de los casos, realmente portátiles.

Los cambios tecnológicos y las transformaciones en el enfoque de los videastas respecto al tercer cine se reflejaron en su interés por la comunicación y la educación. “Nos proponemos como desafío conciliar comunicabilidad con el desarrollo estético” (Qosqo 92, 1993, 101), afirmaban en la declaración del Cuarto Encuentro Latinoamericano de Video, desarrollada en Cuzco en 1992. Buena parte de esta nueva generación de “nativos de la tecnología del video” (Balás, 2020, 220) se formó en las ciencias de la comunicación a partir de paradigmas críticos que seguían enfoques como el de Paulo Freire, que tanta proyección tuvo en las prácticas de educación y comunicación popular y que dialoga directamente con pensadores descoloniales como Fanon y Albert Memmi (Fernández, 2019). Freire rearticuló los horizontes críticos y revolucionarios de la descolonización por medio de un paradigma que tendía a enfatizar la escala local y ponía gran énfasis en el carácter situado, popular, comunitario y arraigado de las prácticas comunicativas para la liberación.

El Tercer Encuentro Latinoamericano de Video, desarrollado en Montevideo en 1990, reafirmó la inserción de los videastas en este paradigma: “no se puede desligar el análisis de lenguaje de los objetivos, destinatario, contexto geográfico, social, cultural, económico, etc.” (Montevideo 90, 1993, 86). Tanto en las declaraciones como en las prácticas nos encontramos una y otra vez con la valoración de la pertinencia cultural y del lenguaje, de la identidad comunitaria y de la dinámica fluida de las relaciones sociales. María Aimaretti, refiriéndose al trabajo de la productora *Qhana*, en Bolivia, ha descrito esta práctica como “un conocimiento profundo de los videastas respecto de las estéticas propias de cada cultura comunitaria” (2018, 94).

En cuanto a la distribución y recepción, el “Espacio comunitario” fue una de las líneas de acción propuestas del Encuentro de Cuzco. Su objetivo consistía en “ampliar y consolidar las experiencias de televisión y video comunitario fortaleciéndolos como espacios de comunicación horizontal y democrática” (Qosqo 92, 1993, 97). Esta línea de trabajo relevaba una serie de experiencias de transmisiones televisivas de banda baja, utilizada para coberturas regionales asociadas a un territorio

o a una comunidad, como TV dos Trabalhadores (TVT) en São Paulo y el programa regular en lengua quechua que la productora Tarpuy transmitía en RTP señal 4 en Cochabamba (Dinamarca, 1991, 126).

Se utilizaron múltiples metodologías para evaluar en las comunidades la recepción de los materiales audiovisuales, así como para propiciar una recepción significativa de los mismos en la medida que podía ser conducente a acciones colectivas. Entre estas metodologías nos encontraremos con el uso de formularios y encuestas que respondían a la necesidad de “diseñar mecanismos de evaluación que recojan las opiniones de los usuarios, generando un proceso de interlocución” (Qosqo 92, 1993, 101).

La idea de una comunicación situada también se proyectaba en el desafío de crear sistemas de distribución insertos “en dinámicas sociales específicas, desarrollándose a partir de las organizaciones que el movimiento social se ha dado” (Manifiesto de Santiago, 1988, 6). Esta declaración respondía a una ampliación difícil de estimar de las estrategias de distribución que el tercer cine había vislumbrado. Con diferentes escalas en los respectivos territorios, desde mediados de los 80 veremos multiplicarse los video-foros, las unidades móviles de proyección, las videotecas, las suscripciones a producciones regulares y la conformación de redes de distribución locales, nacionales y regionales sustentadas en organizaciones de base de carácter sindical, comunitario, eclesialístico y educativo, entre otros. Además, algunas productoras y colectivos apostaban por el acceso a los circuitos hegemónicos por medio de “paquetes comunes de materiales para difusión en gran escala” (Declaración de Cochabamba, 1993, 75) a través de la televisión y los video-clubes (76).

Un caso destacable en la distribución y recepción fue la proliferación de lo que en algunos territorios llamaron “pantallazos”, que consistían en la difusión de videos en grandes pantallas portátiles instaladas en exteriores como calles, plazas, parques y canchas de fútbol. En una suerte de continuidad con el “espacio liberado” del tercer cine, esta metodología propiciaba una recepción colectiva que se distanciaba tanto de la recepción televisiva privada en los hogares como de la recepción compartida pero silenciosa de la sala de cine. Los videastas buscaban la “construcción de un espacio propio” para “estimular la intervención creativa de los públicos en el momento de la recepción” (Manifiesto de Santiago, 1988, 6).

2.4. Video, tradiciones locales y participación comunitaria

Cuando los videastas reflexionaban acerca del video como nueva tecnología audiovisual señalaban que “su trabajo ha servido para que nuestros pueblos aparezcan por fin en las pantallas como protagonistas del tiempo que viven y del tiempo al que aspiran” (Manifiesto de Santiago, 1988, 3). En la medida que buscaban “integrar a los usuarios en las dinámicas de producción” (Qosqo 92, 1993, 101), abrían el espacio para que las comunidades participaran con sus propios cuerpos, voces, lenguas, imaginarios y sentidos en el relato de sus historias y la construcción de sus narrativas. En esa dirección apuntaban los talleres de video para mujeres pobladoras del Grupo Proceso en Chile, los talleres de video popular del Centro Wallparrimachi en Bolivia (Aimaretti, 2018, 91) y los talleres que el Comité Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas (CLACPI) realizaba en el marco de los Festivales Americanos de Cine y Video de Pueblos Indígenas, entre otros casos. Freya Schiwy, respecto a

este último caso, afirma que los capacitadores no asumían el rol de la vanguardia intelectual, sino que se veían a sí mismos como facilitadores tecnológicos actuando según la necesidad de las poblaciones indígenas mismas y colaborando con directores, camarógrafos, guionistas y editores indígenas (2002, 49).

También en esta línea estaba el trabajo de los videastas por el rescate de la memoria colectiva “desde la vida cotidiana de nuestros pueblos” (Manifiesto de Santiago, 1988, 4). Esto parecía particularmente importante para pensar la autodeterminación desde una perspectiva simbólica: “el video popular debe aportar a la construcción de un universo simbólico latinoamericano, posibilitando el acceso y conocimiento a nuestras culturas nativas” (Qosqo 92, 1993, 101). Por ello impulsaron y promovieron el saber minoritario y situado, las realidades locales, las tradiciones populares, las cosmovisiones ancestrales y la historia comunitaria, entre otros aspectos que apenas habían accedido al espacio audiovisual.

Silvia Rivera Cusicanqui, quien también trabajó en la realización de videos, ha señalado que la imagen audiovisual supone un potencial descolonizador en el marco de la lucha por la autodeterminación de las comunidades indígenas:

Mientras que la escritura y los marcos conceptuales de la ciencia social convencional tienden a obliterar las voces subalternas o a integrarlas en una narrativa monológica de progreso y modernización, la imagen pictórica o audiovisual reactualiza las fuerzas que dan forma a la sociedad, a tiempo de organizar lo abigarrado y caótico en un conjunto de descripciones ‘densas’ e iluminadoras” (2015, 87-88).

A diferencia de la tradición colonial europea, las culturas no-textocentristas atribuyen gran valor a la historia oral y a la transmisión performativa de conocimientos y saberes. En tal sentido, es “en su pluralidad y diversidad donde reside el potencial epistemológico de las fuentes no escritas para develar la textura de los deseos colectivos” (Rivera, 2015, 91).

En esta dirección encontramos numerosos ejemplos, como es el caso de *La danza de los vencidos* (Nicobis, 1982), que nos muestra el modo en que las danzas populares están cruzadas por la historia de la mita y la esclavitud, es decir, por los sistemas de trabajo forzado que los colonizadores impusieron en Bolivia. “El folklore es su [propia] versión de la historia, repitiendo los hechos y traduciéndolos en danza”, afirma la voz en off de este video. Otro ejemplo es *Qarwiru Jayunti o El llamero y la sal* (Nicobis, 1985), el cual se realizó junto al antropólogo Ramiro Molina en un estudio de campo que duró cerca de tres meses y sigue el transporte en llamas de bloques de sal, documentando las prácticas tradicionales en las comunidades de llameros y salineros. En el recorrido realizan trueques de maíz, coca y sal usando el *chimpu*, unidad de medida quechua, con diversos “caseros”, lo que nos muestra comunidades entre las cuales se articulaba una relación de confianza de varias generaciones. Este tipo de realizaciones visibiliza y contextualiza historias, tradiciones y formas de subsistencia alternativas a la hegemonía de las culturas dominantes y del mercado, basadas en la autodeterminación alimentaria, económica y simbólica de estas comunidades.

Un trabajo audiovisual que se enfoca en las tradiciones ancestrales es la coproducción entre Grupo Proceso y Canelo de Nos TV llamada *Ojos de América*, que consistió en una serie de videos empaquetados para la televisión. Una de sus ediciones la dedican a los 500 años de la conquista de América, titulada *Identidad* (Pablo Rosenblatt, 1991), la cual incluye la docuficción *Jach'atatata Jach'amamalan Thakipa o El camino de las almas* (Eduardo López & Cristina Bubba, 1989), filmado casi en su totalidad en lengua aymara. La trama da cuenta de la relación ético-política entre la comunidad, los antepasados y los objetos sagrados por medio de rituales y prácticas colectivas que pueden reponer equilibrios rotos por acciones que atentan contra la tradición comunitaria.

En la segunda parte del capítulo, *Identidad*, se incluye un video que documenta la ceremonia mapuche del *Nguillatún*, la cual conecta a la comunidad con el mundo espiritual. En la edición escuchamos a la *machi*, autoridad espiritual, criticar en mapudungún la pérdida de la tradición y la asimilación *huinca* a través del lenguaje y la educación. Ambos videos documentan la relevancia de los rituales y prácticas tradicionales en diversas cosmovisiones indígenas en que el vínculo entre la comunidad, la naturaleza y el mundo espiritual define el devenir de su realidad concreta.

Por último, otra modalidad del trabajo con comunidades indígenas fue posibilitar la aparición de voces articulando discursos políticos en torno a la contingencia, en momentos en que estos discursos apenas accedían al espacio audiovisual. Recordemos que el desarrollo del video en el continente fue casi sincrónico a lo que se ha llamado la "emergencia indígena" en América Latina (Bengoa, 2000). Un ejemplo de esto fue *Trescientos años de espera*, capítulo de *Punto de Partida* (Grupo Proceso, 1987), programa de discusión política alternativo a la hegemonía televisiva al distribuirse por videocasete a través de una red de organizaciones de base. En esta edición se discutieron las demandas de autodeterminación del pueblo mapuche por parte de miembros de diversas organizaciones y comunidades, quienes dan cuenta del legado colonial que conserva el Estado chileno y de los procesos de asimilación forzada a los que han sido sometidos.

3. Conclusiones

En este texto nos propusimos revisar algunas continuidades y contradicciones entre el tercer cine y el MLV. Entre las principales líneas de continuidad está el reconocimiento de la posición periférica del sur frente a la hegemonía de la industria audiovisual de los países del primer mundo y, por tanto, la importancia de buscar la autonomía y la autodeterminación del espacio audiovisual. Esto los llevó a experimentar no sólo con los contenidos audiovisuales, sino a crear estrategias de distribución y a preguntarse por las formas de recepción, concibiendo el rol del espectador como el de alguien que participa en un proceso audiovisual e histórico. La descolonización del audiovisual, por lo tanto, ha insistido en la creación de formas autónomas de comunicación al interior del sistema sociocultural en el cual sus contenidos son producidos y recepcionados. A medida que el tercer cine fue posibilitando circuitos audiovisuales alternativos a sus centros hegemónicos, las renovaciones tecnológicas que supuso el video posibilitaron la expansión de estos circuitos a un nivel masivo y a la vez local y situado en múltiples territorios.

Si miramos el tercer cine en la perspectiva del MLV, es probable que nos encontremos con una teoría y práctica de la descolonización limitada por una visión macropolítica, probablemente basada en una interpretación del marxismo que tendía a pasar por alto las interseccionalidades raciales, étnicas, de género o sexualidad para resumir las contradicciones sociales en la lucha de clases y la liberación de los pueblos colonizados. A la vez, la tensión entre el trabajo colectivo, la participación de las comunidades y la figura del director-intelectual-artista entendido como autor (varón) no parece haber sido resuelta. En el caso del grupo Ukamau, por ejemplo, se han discutido los límites efectivos de su práctica colectiva (Arnez, 2019a), así como se han examinado las “relaciones asimétricas entre cineastas urbanos y sujetos subalternos representados” (Arnez, 2019b) y la división de género en el trabajo (Seguí, 2019).

Por otro lado, si miramos al MLV desde la perspectiva del tercer cine, encontraremos que aquel puede haber sido algo ingenuo al desplegar tanta confianza en el video, que formaba parte de un avance tecnológico impulsado por un mercado desenfrenado que crearía nuevas brechas sociales a través de una constante obsolescencia de formatos y de la reestructuración de la hegemonía internacional en la globalización. Al mismo tiempo, la falta de horizontes políticos más amplios y de autonomía económica parecen haber contribuido a la disolución de la mayoría de estas productoras y colectivos durante la consolidación neoliberal y el auge de la televisión comercial en los 90.

Por último, tanto el tercer cine como el MLV nos llevan a la pregunta por nuestra propia recepción (actual) de sus materiales audiovisuales y del audiovisual en general. En tal sentido, creemos importante preguntarnos, siguiendo a Isabel Seguí, si no estamos “fetichizando los productos resultantes de procesos que, aunque son cinematográficos, son también sociales” hasta convertir a los materiales audiovisuales en “productos de consumo —aunque sea consumo crítico o académico— susceptibles de ser integrados en cánones” (2019, 35). Y si no pretendemos fetichizar estos materiales, queda abierta la pregunta por cuáles son las acciones que realizamos a partir del audiovisual y si ellas apuntan o no a transformar las relaciones coloniales en el espacio audiovisual.

Bibliografía

- Aimaretti, M. (2018). Democratización social y video participativo: el (olvidado) aporte de Qhana a la historia del audiovisual boliviano de los ochenta. *Ciencia y Cultura*, 41, 81-104.
- _____. (2021). El Movimiento Latinoamericano de Video en su cita boliviana. *Ñawi*, 5 (1), 55-73. <http://www.doi.org/10.37785/nw.v5n1.a3>
- Arnez Cuéllar, M. (2019a). Matices sobre el carácter colectivo del Grupo Ukamau: compromiso, jerarquías y aprendizaje. Entrevista a Patricia Suárez. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 49-50, 159-166.
- _____. (2019b). Proyecto emancipador y agenda política en el cine de Jorge Sanjinés: colonialismo, indigenismo y subjetividades en disputa. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 49-50, 97-115. <https://doi.org/10.15366/secuencias2019.49-50.005>
- Alvares, C. (2016). Un cine de combate junto al pueblo. Entrevista con el cineasta boliviano Jorge Sanjinés. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 9, 22-30.
- Balás, M. (2020). Producción de video regional para el mercado global de los noventa. El caso de *La esperanza incierta* (1991). *Revista Encuentros Latinoamericanos*, 4 (2), 214-238.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. México: Itaca.
- Bengoa, J. (2000). *La emergencia indígena en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Campo, J. (2014). Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en La hora de los hornos. *Política y Cultura*, 41, 65-88. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26730752004>
- Chanán, M. (1997). The changing Geography of Third Cinema. *Screen: Special Latin American Issue*, 38 (4), 14-26. https://www.researchgate.net/publication/237278400_The_changing_geography_of_third_cinema
- _____. (2014) Revisitando el tercer cine. *Revista Toma Uno*, (3), 15-27.
- Cine de la Base. Difusión (1988). En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (vol. 1, p. 55). México: Secretaría de Educación Pública - Fundación Mexicana de Cineastas - Universidad Autónoma Metropolitana.
- Cuarto Encuentro de Video Latinoamericano Qosqo 92. (1993). Cuarto Encuentro de Video Latinoamericano Qosqo 92. En R. Gómez (Ed.). *Puntadas para un sueño. El movimiento de video en Colombia y Latinoamérica* (pp. 91-103). Bogotá: Videocombo.
- Del Valle, I. (2012). Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto. *El ojo que piensa. Revista Iberoamericana*, 5.
- Dinamarca, H. (1991). *El video en América Latina: Actor innovador del Espacio Audiovisual*. Montevideo: Centro Canelo de Nos - ArteCien.
- Errazu, M. (2019). De fusiles y máquinas de coser. Sobre la naturaleza menor del tercer cine en México. *Artilugio*, 5, 167-183. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/25325>
- Fernández, I. (2019). La idea de revolución en la Pedagogía del Oprimido. *Archivos de Ciencias de la Educación*, 13 (16). <https://doi.org/10.24215/23468866e067>
- Festa, R. (1993). Globalización, identidad y nuevas búsquedas. En R. Gómez (Ed.), *Puntadas para un sueño. El movimiento de video en Colombia y Latinoamérica* (pp. 117-121). Bogotá: Videocombo.
- Gabriel, T. (1982). *Third Cinema in the Third World. The Aesthetics of Liberation* Ann Arbor: Umi Research Press, 1982.
- García Espinosa, J. (1988). Por un cine imperfecto. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (vol. 3, pp. 50-62). México: Secretaría de Educación Pública - Fundación Mexicana de Cineastas - Universidad Autónoma Metropolitana.
- Getino, O. & Vellegia, S. *El cine de las historias de la revolución, aproximaciones a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)* (Buenos Aires, Altamira-INCAA, 2002).

- Getino, O. & Solanas, F. (1988). Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (vol. 1, pp. 23-50). México: Secretaría de Educación Pública - Fundación Mexicana de Cineastas - Universidad Autónoma Metropolitana.
- Getino, O. (coord.) (1990). *Impacto del video en el espacio audiovisual latinoamericano*. Lima: FNCL - UNESCO - IPAL - AECI - Grupo Kipu.
- Guzmán, P. (1988). Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (vol. 1, pp. 261-267). México: Secretaría de Educación Pública - Fundación Mexicana de Cineastas - Universidad Autónoma Metropolitana.
- Hilari Sölle, M. (2019). Reflexiones sobre el lenguaje a partir del Plano Secuencia Integral. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 49-50, 76-96. <https://doi.org/10.15366/secuencias2019.49-50.004>
- Manifiesto de Santiago (1988). Santiago: s.d.
- Mestman, M. (2009). La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. En S. Sel (Comp.). *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías* (pp. 123-137). Buenos Aires: CLACSO.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- _____ (2015). Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rocha, G. (1988). No al populismo. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (vol. 1, pp. 125-128). México: Secretaría de Educación Pública - Fundación Mexicana de Cineastas - Universidad Autónoma Metropolitana.
- _____ (1988). Estética de la violencia. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (vol. 1, pp. 130-132). México: Secretaría de Educación Pública - Fundación Mexicana de Cineastas - Universidad Autónoma Metropolitana.
- Round Table. (1979). Round Table. *Framework 0*, (11), 10.
- Salazar, J. F. (2009). Self-determination in practice: the critical making of indigenous media. *Development in Practice* 19, (4-5), 504 - 513. <http://dx.doi.org/10.1080/09614520902866397>
- Salazar Vega, A. & Vargas Paillahuéque, C. (2020). Resonancia de voces indígenas en el cine chileno: Ahora te Vamos a Llamar Hermano (1971), de Raúl Ruiz. En E. Díaz & F. Mendes (Orgs.). *Tránsitos e subjetividades latinoamericanas no cinema* (141-157). Foz do Iguaçu: EDUNILA.
- Sanjinés, J. (1988). Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (vol. 1, pp. 92-95). México: Secretaría de Educación Pública - Fundación Mexicana de Cineastas - Universidad Autónoma Metropolitana.
- Schiwy, F. (2002). *Reframing Knowledge: Indigenous video, gender imaginaries, and colonial legacies* [Doctoral Dissertation, Duke University]. ProQuest Dissertations Publishing.
- Seguí, I. (2019). Las mujeres del Grupo Ukamau: dentro y fuera de la pantalla. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 49-50, 33-56. <https://doi.org/10.15366/secuencias2019.49-50.002>
- Segundo Encuentro de Video Latinoamericano Cochabamba 89. (1993). Segundo Encuentro de Video Latinoamericano Cochabamba 89. En R. Gómez (Ed.). *Puntadas para un sueño: El movimiento de video en Colombia y Latinoamérica* (pp. 71-77). Bogotá: Videocombo.
- Tercer Encuentro de Video Latinoamericano Montevideo 90. (1993). Tercer Encuentro de Video Latinoamericano Montevideo 90. En R. Gómez (Ed.). *Puntadas para un sueño: El movimiento de video en Colombia y Latinoamérica* (pp. 79-90). Bogotá: Videocombo.
- Willemsen, P. (1986). The Third Cinema Question: Notes and Reflections. *Framework*, 34, 4-38.

Reseña curricular:

Alejandro de la Fuente (1989, Santiago) es licenciado en arte y diplomado en archivística de la Universidad de Chile. Magíster en Estudios de la Información de la Universidad de McGill (Canadá). Sus investigaciones se desarrollan en el ámbito del arte latinoamericano, especialmente sobre arte chileno desde la década del ochenta hasta el presente. Ha realizado trabajos de catalogación y fichaje, digitalización, procesamiento y diseminación en diversas colecciones públicas y privadas, trabajando con archivos personales de artistas como las Yeguas del Apocalipsis junto a Fernanda Carvajal, el Grupo Proceso junto a Claudio Guerrero y Victor Hugo Codoceo junto a Vania Montgomery, las cuales se encuentran publicadas en sitios web homónimos (<https://www.yeguasdelapocalipsis.cl/> y <https://victorhugocodoceo.cl/>). Entre sus publicaciones se cuentan artículos, ensayos y entrevistas en revistas y publicaciones del medio. También, ha presentado sus investigaciones en diversos congresos nacionales e internacionales.

Claudio Guerrero (1983) estudió historia del arte en la Universidad de Chile y edición de libros en la Universidad Diego Portales. Ha desarrollado proyectos de archivo e investigación histórica en artes visuales, cine y música. Es coautor de los libros *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)* y *La música del Nuevo Cine Chileno* (Premio Pulsar 2019 a la mejor publicación musical literaria). Ha dictado cursos y seminarios en las universidades Arcis, De Chile, Diego Portales y Andrés Bello. Ha curado muestras de arte contemporáneo en instituciones y espacios autónomos de Chile, Argentina y Bolivia, entre las que se cuentan *El juego de la boca* (Claudia Lee, Museo de Arte Moderno Chiloé, Castro, 2021) y *Cómplices y representantes* (Colectivo Piñen, Galería Gabriela Mistral, 2017).



Imagen: Daniela Moreno Wray

Sale los Sábados.

Subscripción mensual

LA
~~OPORTUNIDAD~~
GACETA SEMANAL,

Véndese en esta
Imprenta, en la
casa de los Sres.
Carrero, Stedman,
Calcarco.

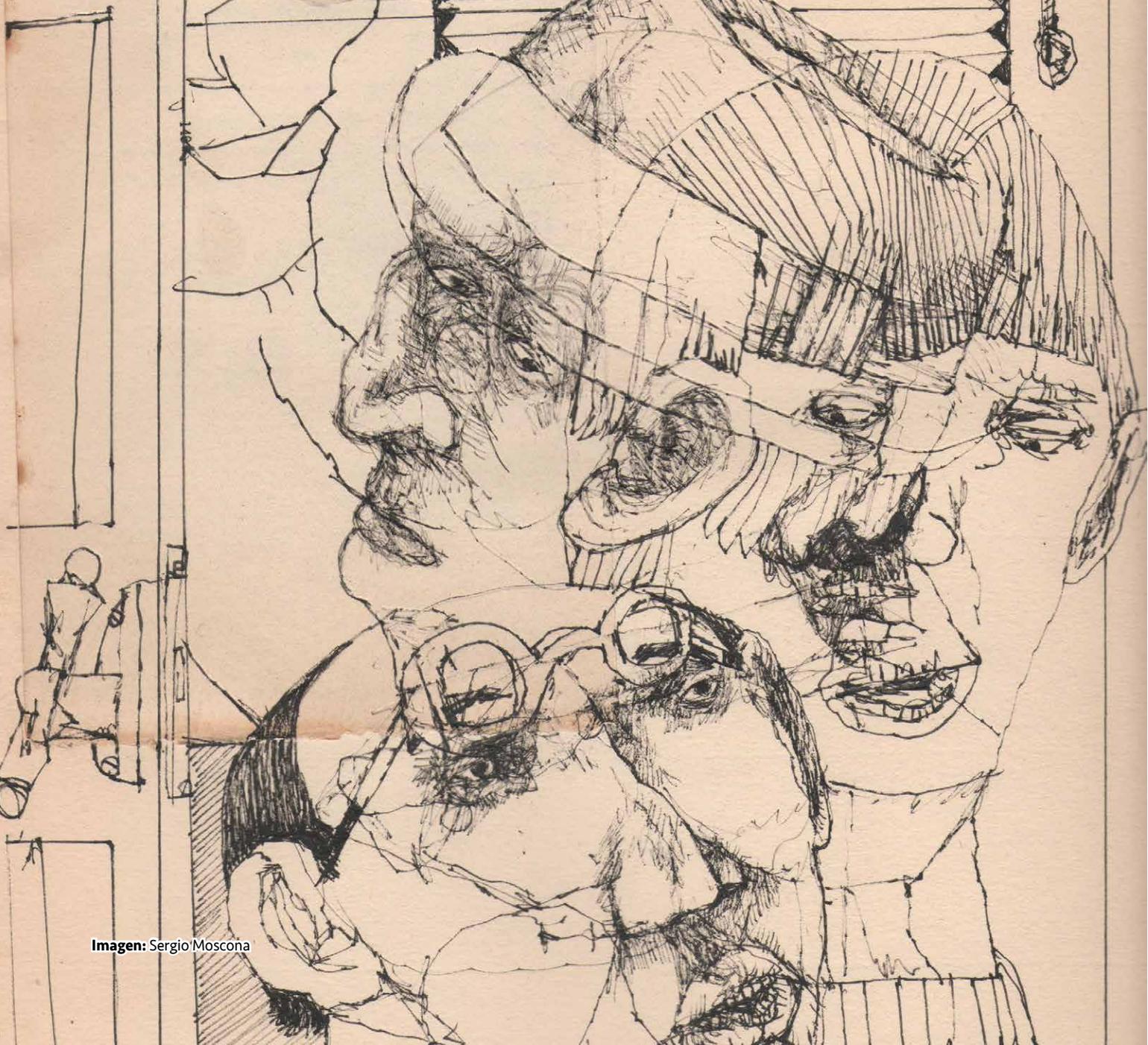


Imagen: Sergio Moscona

Abordajes críticos del cine latinoamericano contemporáneo.

Los artículos que componen este monográfico giran en torno a una serie de preguntas: ¿cómo abordar la contemporaneidad del cine de nuestra región?, ¿cuáles son las herramientas críticas y las perspectivas teóricas que permiten articular apropiaciones significativas de este cine?, ¿dónde se posiciona, en el cine latinoamericano reciente, aquello que se concibe como contemporáneo? La apertura de estos interrogantes, más que su respuesta conclusiva, funciona como generador de las intervenciones aquí reunidas. En todos los casos, subrayando la relevancia de asumir el carácter situado de la crítica y postulando el carácter latinoamericano no sólo de las producciones audiovisuales que se analizan, sino del espacio enunciativo en el que ese trabajo exploratorio tiene lugar.

En esta dirección, los enfoques aquí presentes evitan la proposición de una identidad rígida que desmienta la heterogeneidad constitutiva del cine de América Latina. Nuestro cine se concibe así a través de su multiplicidad irreductible y de las tensiones que lo articulan (sociales, culturales, políticas, económicas). Si América Latina se configura como una utopía intelectual, se trata de una marcada por la hibridez y el polimorfismo. Los conflictos entre lo nacional, lo regional y lo global ocupan, en este sentido, un lugar prioritario. La frecuencia con la que lo latinoamericano se piensa desde categorías procedentes de las producciones académicas e intelectuales centrales evidencia el carácter polémico de este tipo de intervenciones. La posibilidad de articular una perspectiva regional aparece aún como un proyecto a futuro más que como una práctica instalada en los estudios sobre el cine de nuestra región.

La proposición de una contemporaneidad de nuestro cine depende de la asunción de una serie de rupturas (en las condiciones de producción, en la narrativa, en la estética, en la posición en torno a la historia, en la concepción del sujeto y de lo colectivo, etc.) que deben explorarse. De este modo, no se concibe a la contemporaneidad como un criterio periodizador que pueda dar cuenta de la totalidad de la producción audiovisual realizada en las últimas décadas, sino como un eje que concibe, en el interior de esa producción, ciertos desvíos o desplazamientos. Se trata así de cartografiar algunos de los giros operados en ese corpus. Si la clausura del siglo XX asistió en América Latina a estos procesos de apertura y transformación, los artículos seleccionan algunas películas en las que pueden materializarse determinadas operaciones que definen esta contemporaneidad (las intervenciones sobre el archivo, las alteraciones en la distribución de lo visible, las subversiones de las codificaciones genéricas).

A su vez, un desafío ineludible reside en la necesidad de propiciar una revisión de los marcos teóricos desde los que puede resultar significativo estudiar estas películas, pero también de las producciones críticas que, en América Latina, se dedican a estudiar el cine, la literatura o las artes plásticas. ¿De qué modo puede desprenderse la academia latinoamericana de los roles asignados en la distribución internacional del trabajo intelectual? ¿Cómo puede reclamar su derecho a gestar apropiaciones activas de las nociones procedentes de marcos académicos centrales? La lectura de los artículos del monográfico permite componer una cartografía de los posicionamientos abordados por la crítica de la región en esa búsqueda.

Mariano Veliz

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
marianoveliz@gmail.com

En “Epicentros desplazados. Apuntes para una escucha de los cines latinoamericanos” Julia Kratje retoma a tres autoras fundamentales del feminismo latinoamericano (Nora Catelli, Nelly Richard y Ana Amado) para interrogar ciertos presupuestos teóricos de los estudios comparatistas del cine de América Latina. En este sentido, el artículo se pregunta cuál es el valor heurístico del comparatismo cuando se orienta a la exploración del panorama móvil de nuestra producción audiovisual. En una región atravesada por las diferencias económicas, sociales, culturales y políticas debe reflexionarse acerca del alcance y la metodología del comparatismo. En particular, cuando esas aproximaciones proceden de los países centrales y esconden, debajo del rótulo de “lo latinoamericano”, una generalización poco atenta a esas diversidades constitutivas de América Latina y de su cine. Frente a este conflicto, la apelación a determinadas nociones propuestas por Catelli, Richard y Amado le permite a Kratje apostar por un comparatismo que desnaturalice las fronteras geopolíticas y los límites entre disciplinas, tienda puentes sensibles a las heterogeneidades y encuentre en el feminismo un mecanismo idóneo para desbaratar los cánones y agrietar las perspectivas reduccionistas del cine latinoamericano.

Lucas Martinelli propone en “Críticas sobre los márgenes en el cine argentino de ficción (2001-2019)” un acercamiento doble: una lectura de los modos en los que en el cine argentino abordó a los habitantes de los márgenes sociales a través de la indagación de la producción crítica y los debates intelectuales generados en torno a ese corpus. El artículo indaga así la imbricación de la práctica crítica y la producción audiovisual. El corpus seleccionado da cuenta de las transformaciones operadas en la Argentina a partir del estallido social ocurrido en la clausura de 2001 a raíz de la crisis promovida por la implementación del modelo neoliberal. Martinelli compone un corpus amplio que oscila entre *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2013) a través de la proposición de tres figuras que permiten condensar gran parte de las preocupaciones e intereses del cine y de la crítica: “las caídas y las salidas”; “las metáforas entre lados” y “lo intrincado de la villa”. En cada uno de estos apartados, se proponen lecturas alternativas, discordantes, para pensar no sólo la variabilidad estética y narrativa del cine (desde el cine global de la miseria de Trapero hasta la posibilidad de auto-representación de César González), sino también las intervenciones operadas allí por la crítica académica. Las lúcidas lecturas de críticos imprescindibles como Ana Amado, David Oubiña o Gonzalo Aguilar articulan los debates más destacados de los últimos años y precisan una cartografía, tentativa y conjetural, del cine y de la crítica.

En “Retrato y archivo. Desplazamientos entre lo público y lo privado”, Mariela Staude propone el análisis exhaustivo del cortometraje *Babás* de Consuelo Lins (2010). Allí, a partir del encuentro de una fotografía en la que posan una niñera negra y el niño blanco al que cuida, Lins procede a escrutar esa imagen involucrando sus propias subjetividad y memoria en el rastreo. Staude privilegia el estudio de la noción de archivo, determinante en las prácticas artísticas del siglo XX, recuperando los abordajes centrales de Michel Foucault y Jacques Derrida, y del género del retrato (en sus derivas pictóricas, fotográficas y aquí cinematográficas). En el ejercicio emprendido por Lins, y extremado por la lectura sostenida en el artículo, las imágenes de las niñeras son sometidas a prueba, exploradas en su composición y en la distancia desde la que fueron registradas, para saber si es posible hacerlas decir lo que tal vez no dijeron. Así, se interroga la potencia de una visibilidad que desajuste la distribución de los espacios, desacomode las convenciones de los géneros y postule la voluntad de inscribir la

propia subjetividad. La formulación de estas preguntas permite cuestionar la división de lo público y lo privado y pensar si los álbumes familiares, y el lugar periférico que las niñeras detentan allí, pueden funcionar como espacios que guardan estas memorias por abrir, estas voces por escuchar y estas imágenes por ver.

Débora Kantor se involucra, en “Inscripciones precarias: Israel, la Patagonia y el presente extendido en *La parte automática* de Ivo Aichenbaum”, en el estudio de un fenómeno notable: la proliferación en el cine argentino de la última década, y específicamente dentro de las variantes del “ensayo-documental”, de películas que retratan, a través de diferentes formas y miradas, encuentros entre sujeto, imagen y experiencia sobre el territorio israelí. Kantor recupera una pregunta formulada hace décadas por León Rozitchner: “¿Qué me une con esa comunidad tan lejana y de la que me encuentro separado por el espacio y por el tiempo?”. Aichenbaum emprende en su documental un viaje identitario de cuestionamiento en el que parte de un trabajo sobre el archivo para intervenir sobre el presente. En el artículo, a la luz de las derivas del giro al archivo estudiado por Hal Foster y otros autores, se exploran las tensiones entre quién fue el padre del realizador en su juventud y quién es ahora, pero también entre el pasado revolucionario y el presente de derrota de esas políticas insurgentes, entre América Latina e Israel, entre la inmovilidad y el desplazamiento.

En “La reflexividad en el cine de Albertina Carri. El uso del archivo, construcción de una nueva memoria”, Anna Dodier recupera preocupaciones cercanas a las propuestas por Martinelli, pero centrandolo en el estudio en el cine de Albertina Carri. A Dodier le interesa pensar los cruces entre la filmografía de esta cineasta argentina y la producción crítica y académica publicada al respecto. En particular, aquí se asume el desafío de retomar las discusiones suscitadas por el estreno de *Los rubios* en 2003. La multiplicidad de voces que dieron cuenta del impacto provocado por la irrupción de un documental que ponía en crisis modos cristalizados de abordaje del pasado reciente converge en este estudio (Martín Kohan, Beatriz Sarlo, Cecilia Macón). A su vez, el artículo precisa la relevancia que detenta en una parte notable de la producción audiovisual de Carri la problemática del archivo. Por esto, Dodier explora, apelando a Foucault, Derrida y Foster entre otros, la potencia de las intervenciones sobre el archivo no sólo como prácticas de reescritura de la historia, sino también como ejercicios configuradores de porvenir.

Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos propone, en “La película no es del director”, un exhaustivo análisis de *Llucshi Caymanta* (1975). El ejercicio aquí emprendido supone el desafío de articular un análisis que revise la contemporaneidad de una película que interpela fuertemente el presente. Así, Aguilera explora el modo en el que se materializa no sólo una reflexión acerca de la problemática indígena en nuestro cine, sino también la posibilidad de revisar los modos en los que el cine latinoamericano se vinculó con los movimientos sociales e insurgentes en el pasado y en el presente. De esta manera, la revisión del pasado se concibe como una estrategia privilegiada de intervención sobre nuestra propia contemporaneidad.



Imagen: Sergio Moscona

Epicentros desplazados. Apuntes para una escucha de los cines latinoamericanos

Displaced epicenters. Notes for listening to Latin American cinemas

Resumen:

Este trabajo retoma aportes teóricos de tres autoras latinoamericanas: el problema de la forma según Nora Catelli, la crítica cultural según Nelly Richard y los confines de la figuración según Ana Amado. Todos ellos permiten iluminar algunas coordenadas plausibles para enfocar desde perspectivas feministas ciertas cuestiones teóricas acerca de los estudios comparativos de los cines de América Latina. Para eso, se tienen en cuenta aspectos estéticos, diferencias culturales y asimetrías sociales que atraviesan la circulación de paradigmas de investigación en el campo académico internacional.

Palabras clave:

América Latina; comparatismo; crítica cultural; estudios sobre cine; feminismo.

Abstract:

This work investigates theoretical contributions of three Latin American authors: the problem of form according to Nora Catelli, the cultural criticism according to Nelly Richard and figuration according to Ana Amado, that approach comparative studies of Latin American cinemas from feminist perspectives. The article takes into account aesthetic issues, cultural differences and social asymmetries that cross the circulation of research paradigms in the international academic field.

Keywords:

Latin America; comparatism; cultural criticism; film studies; feminism.

Julia Kratje

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Buenos Aires, Argentina.

juliakratje@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1648-5658>

Enviado: 20/01/2021

Aceptado: 23/04/2021

Publicado: 9/07/2021

Sumario.1. Viajes: contrastes y percepciones. 2. Rascacielos: evidencias y ventajas. 3. Puentes: orillas y adversidades. 4. Ruidos: contrapuntos y silencios. 5. Márgenes: marginaciones y marginalidades. 6. Bibliografía.

Como citar: Kratje, J. (2021). Epicentros desplazados. Apuntes para una escucha de los cines latinoamericanos. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 155-171.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/884>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a9](https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a9)



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Viajes: contrastes y percepciones

Desde la casa de San Isidro, Victoria Ocampo relata sus impresiones de Nueva York. Refugiada entre los grandes árboles y las traducciones, presente que ningún cambio de lugar puede subsanar la nostalgia del viajero: “Hombres y mujeres que sufrimos del desierto de América porque llevamos todavía en nosotros Europa. Desterrados de Europa en América; desterrados de América en Europa”, escribe hacia 1934 (2010a, 89). El deslumbramiento que le provoca la nueva capital del mundo cosmopolita transforma su modo de percibir las distancias y las cercanías: “En 1930, París, Londres se interponían entre Nueva York y yo, sin que me diera cuenta plenamente. Comparaba todo. Y no hay nada que comparar. Se trata de OTRA COSA. Y a otra escala”, concluye (2010b, 91). La inmersión en una atmósfera que nunca antes había experimentado obliga a la escritora a inventar puntos de apoyo para revitalizar la reflexión sobre el entorno cotidiano, tanto familiar como extranjero, ya que el viaje posibilita descifrar algo –una intuición, un presentimiento, una experiencia– que permanecía desconocido. Los *rascacielos*, los *puentes* y los *ruidos* llaman especialmente su atención.

¿Cómo afloran las zonas comparables, sea entre ciudades, culturas, épocas, obras de arte o teorías que a primera vista poco tienen en común? La producción de conocimiento en el ámbito de las humanidades encuentra en los estudios comparativos uno de sus principales fundamentos para establecer parámetros de investigación¹. Para Eduardo Coutinho, “toda formulación teórica sobre una obra u obras literarias presupone necesariamente una actividad comparatista, y todo estudio comparatista serio confluye hacia una reflexión de orden teórico y crítico” (2004, 245). De acuerdo con esta perspectiva, se podría decir que la teoría, la crítica y la historia del cine se distinguen entre sí por el énfasis dado al objeto de investigación, pero sus implicancias recíprocas y sus diálogos son ineludibles². Asimismo, tal como afirma Pierre Bourdieu en sus reflexiones sobre la vida intelectual (2002), las

1 Siguiendo a Denis Merken, “para explicar o comprender comparamos” (2006, 8). La autora identifica tres tipos de comparación que trazan estrategias de investigación: la comparación basada en la oposición entre tradición y modernidad; la comparación de la Argentina con la experiencia de ciertos “espejos privilegiados” (Europa, Estados Unidos y, en menor medida, otros países latinoamericanos); la comparación de la Argentina consigo misma en relación con su pasado.

2 Si bien las reflexiones de Coutinho (como las de otros estudios señalados más adelante) se enmarcan en el dominio de la literatura, resultan fructíferas para pensar el campo del cine, ya que aquí no interesan las disciplinas de proveniencia sino los argumentos que se plantean en relación con perspectivas críticas del mundo artístico, literario, cultural, que, por lo general, han sido poco tenidos en cuenta por los estudios filmicos, cuyos enfoques comparatistas privilegian los lineamientos marcados por los abordajes historiográficos y, en menor medida, por estudios sociológicos y culturales. En efecto, los estudios comparativos y los estudios transnacionales de cine se consolidan como guías de investigación a comienzos del nuevo milenio en el contexto del mundo globalizado. Según María Ligia Coelho Prado (2005), en el campo historiográfico se produjo una disputa entre los análisis transnacionales y los comparativos. Si bien ambos enfoques presentan diferencias, siguiendo a Cecilia Gil Mariño (2019) interesa recuperar sus interconexiones para comprender paralelos y divergencias entre procesos históricos y culturales. En esta dirección, se destacan los trabajos de Ana Laura Lusnich (2011) y de Clara Kriger (2014), que ofrecen panoramas de los estudios comparados de las historias del cine en América Latina, junto a los aportes de Paulo Antonio Paranaguá (2003), Alberto Elena (2003) y Ana María López (2003).

condiciones sociales de la circulación de ideas están atravesadas por nacionalismos, imperialismos, prejuicios, estereotipos y malentendidos. En ese sentido, si la internacionalización del pensamiento crítico y reflexivo es imprescindible para el universalismo del arte, los estudios comparativos tienen que explicitar los alcances y las limitaciones de las operaciones de comparación de los textos y de sus contextos. ¿Cuáles son los criterios que determinan las notas fundamentales o los centros de gravedad que regulan las comparaciones? Es preciso tomar distancia tanto del localismo autárquico como del elogio desmedido de la internacionalización, pues los territorios simbólicos no conforman universos cerrados ni campos de afinidades sin disputas, justamente porque las culturas no son lugares puros, indivisibles o replegados sobre sí mismos³.

A partir de las consideraciones preliminares, este artículo propone enfocar el cruce entre estudios literarios, culturales y fílmicos desde perspectivas de género, a la luz de la pregunta por el valor heurístico del comparatismo cuando se orienta a la pesquisa de escenarios dinámicos, como los del cine latinoamericano, con sus acontecimientos prodigiosos, sus intercambios recíprocos y sus incommensurabilidades (para retomar metafóricamente los tres semblantes urbanos que Victoria Ocampo destaca en la crónica de su viaje).

Según Ana Amado y María Dora Genis Mourão:

“América Latina” implica em muitas coisas, incluindo um imaginário continental. É um conceito, um pensamento que une políticas, culturas, linguagens e literaturas para construir uma comunidade imaginada e estabelecer um presente baseado em fundações comuns. Entretanto, não é fácil pensar em imagens e experiências que consigam sintetizar este continente. A tentativa de juntar a América Latina sob um único rótulo tinha uma *raison d'être* nas décadas de 1960 e 1970, quando havia uma base comum, uma busca comum de utopias. Hoje, essa base comum ainda existe, mas com modos heterogêneos de construção simbólica de uma comunidade e de conceber –ou nomear– tal integração (2013, 39).

Hoy por hoy, cuando la reivindicación del proyecto de una “base común” para la cultura cinematográfica latinoamericana resulta discutible, las variables que se privilegian a la hora de analizar expresiones artísticas desde perspectivas comparativas pueden ser diacrónicas, sincrónicas, lingüísticas, estéticas, temáticas, sociológicas, historiográficas. ¿Cuáles son las consecuencias epistemológicas y críticas implicadas en los protocolos académicos de selección y legitimación de corpus teóricos y empíricos que fundamentan las pautas metodológicas adoptadas por las pesquisas? En pocas palabras, volver sobre determinadas premisas del comparatismo habilita percibir los

3 Desde el campo de la literatura comparada, Claudio Guillén (1995) considera el vaivén entre lo nacional y lo supranacional desde una óptica triple: en primer lugar, un perspectivismo de orden hermenéutico y pragmático, que afirma que el comparatista percibe la supranacionalidad desde el interior de unas especialidades que sirven para la contemplación de panoramas complejos; en segundo lugar, desde la crítica, la historia y la teoría se focalizan los problemas que corresponden a diferentes clases de estudios, en función de aquellos que mejor se perfilan desde las coordenadas de los estudios comparativos; en tercer lugar, la historia cultural posiciona su mirada en las relaciones entre la repetición y el devenir, entre la continuidad y el cambio, entre la permanencia y la innovación, entre la unidad y la diversidad.

encuentros posibles entre paradigmas y producciones nacionales, latinoamericanas, internacionales, pero también los quiebres y las diferencias inasimilables. Para eso, postulamos que ciertas lecturas feministas señalan vías para desacomodar e incomodar métodos y cánones establecidos.

Annette Kuhn advierte la insistencia, por parte de la historia del cine, en separar las instituciones y las estructuras sociales de las representaciones, con la concomitante subordinación de los aspectos relativos a la forma. “Ello produce una dicotomía que articula por completo el campo de los estudios filmicos: el dualismo entre texto y contexto. El dualismo texto-contexto constituye los textos filmicos y los contextos sociales, históricos e institucionales en los que los films son producidos, distribuidos y consumidos como si fueran objetos de investigación diferentes, cercenando las posibilidades de explorar sus interacciones sin recurrir al determinismo”, señala Kuhn (1988, 4-5, traducción propia)⁴. Este planteo resulta clave para nuestro trabajo, pues la división entre textos y contextos conlleva implicancias conceptuales que es preciso revisar: los sistemas de pensamiento que se despliegan en la teorización de cada uno involucran también distinciones metodológicas que han ido cristalizando en el reparto académico de los temas que se investigan.

Es habitual que los textos se indaguen desde aproximaciones semióticas como procesos de significación que, muchas veces, se piensan en su inmanencia, al margen de las condiciones (y de los condicionamientos) sociales; es en el terreno de los contextos, en cambio, donde suelen localizarse las instancias de producción, distribución y exhibición de los films. De modo que, según Kuhn, se tiende a creer que “los contextos son determinantes y los textos determinados” (1988, 5, traducción propia)⁵. Más aún: cada uno de estos sistemas se diferencia del otro trazando una línea de demarcación entre las representaciones y el mundo “real” de las prácticas sociales, imponiendo una vigilancia estricta de las fronteras entre las disciplinas y entre los modos de conducir las pesquisas, como si las instituciones y los films fueran elementos estáticos o inertes en vez de procesos inscriptos en dinámicas de poder y negociación.

El trabajo significativo de los textos y los horizontes de referencialidad histórica se extienden en una constelación inestable configurada por las poéticas y los materiales sensibles y artísticos, por las ideologías y las cosmovisiones, por las relaciones sociales y las prácticas culturales, por las persistentes asimetrías económicas y geopolíticas. Las investigaciones académicas sobre cine, precisamente, podrían tomar el impulso de la teoría y de la crítica feminista para examinar sus propios dispositivos representacionales. Así, en vistas de abrir algunos interrogantes respecto de la circulación de paradigmas ligados a los estudios comparativos, este artículo retoma aportes de Nora Catelli, de Nelly Richard y de Ana Amado, cuyas perspectivas –no necesariamente convergentes, sino más bien

4 “This in turn produces a dichotomy which structures the entire field of film studies: the dualism of text and context. The text-context dualism constitutes film texts and the social, historical and institutional objects of inquiry, so rendering virtually insurmountable the task of exploring, without recourse to determinism, their interaction.”

5 “Thinking in these areas tends to hold contexts as determining and texts as determined.”

dialécticas- iluminan el problema de la forma, el de la crítica cultural y el de la figuración: tres aspectos centrales para pensar el cine de o desde América Latina⁶.

2. Rascacielos: evidencias y ventajas

Un fantasma recorre la Academia: el sintagma de “el cine latinoamericano”. Con sus variadas ramificaciones, se ha convertido en objeto de análisis privilegiado por los estudios fílmicos de América y de Europa. De este hecho resulta una doble enseñanza: que “el cine latinoamericano” ha sido reconocido como una fuerza creativa por todas (o casi todas) las potencias universitarias del Norte, y que es hora de que los críticos, los cineastas y los teóricos latinoamericanos expongan a la faz del mundo entero sus conceptos, sus fines y sus tendencias; que opongan a las leyendas y a los mitos del sintagma entrecomillado sus propios, tal vez insondables, matices.

En las universidades europeas y norteamericanas los estudios sobre cine han venido aproximando miradas comparativas de diversas producciones latinoamericanas, en paralelo a la multiplicación de asociaciones y departamentos destinados a *Hispanic Studies* y *Latin American Studies*. Esta apertura a la comprensión de otros lenguajes y entornos audiovisuales, junto con el aprendizaje de otras lenguas, como el castellano y el portugués, garantizado por las instituciones educativas, favorece la circulación de ideas gracias a la disponibilidad de recursos apropiados, bibliotecas, archivos, viajes de intercambio y exploración. Sin duda, cualquiera sea el rumbo que tomen, las investigaciones están atravesadas por asimetrías económicas, culturales, geopolíticas y sociales. ¿Con qué criterios se delinear las comparaciones entre los cines latinoamericanos? Desde la visión de los países centrales, muchas veces “lo latinoamericano” corre el riesgo de aparecer como una etiqueta generalizadora para abarcar una rapsodia heterogénea de periodizaciones, géneros, estilos, poéticas, autores y públicos.

⁶ Nora Catelli (Rosario, Argentina, 1946) reside en Barcelona desde 1976, año del golpe de Estado cívico-militar. Se licenció en Letras en la Universidad Nacional de Rosario y se doctoró en Filología Hispánica en la Universitat de Barcelona, donde enseñó Teoría de la Literatura y Literatura Comparada hasta 2016. Trabajó en el medio editorial barcelonés durante casi veinte años. Nelly Richard (Caen, Francia, 1948) estudió Literatura Moderna en la Université de la Sorbonne (Paris IV). Se mudó a Chile en 1970, el mismo año en que la Unidad Popular, bajo el liderazgo de Salvador Allende, llega a la presidencia del país. Dirigió del Magister en Estudios Culturales en la Universidad ARCIS en Santiago de Chile. Fundó y dirigió la *Revista de Crítica Cultural* entre 1990 y 2008. Ana Amado (Santiago del Estero, Argentina, 1946) estudió Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad Católica de Santiago del Estero y se doctoró en Letras en la Universidad de Leiden (Holanda). Vivió en Buenos Aires entre 1972 y 1974 y se exilió en México D. F. entre 1976 y 1983 tras pasar por Caracas. De regreso a la Argentina en vísperas de la recuperación de la democracia, dio clases de Análisis y Crítica Cinematográfica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Buenos Aires. Integró el comité editor de las revistas *Pensamiento de los confines* y *Mora*. Con este brevísimo *racconto* me interesa señalar que las tres autoras se posicionan de maneras muy diferentes en relación con el feminismo, el pensamiento latinoamericano, la literatura, la política, el arte y el cine. Y justamente esas diferencias, a la par de sus trayectos académicos, pero también geográficos, aportan claves de lectura renovadoras y desafiantes para los abordajes críticos de los fenómenos culturales. En este sentido, el ensayo busca señalar algunas pistas, siguiendo solo algunas entradas abiertas por Catelli, Richard y Amado, para pensar el cine latinoamericano desde perspectivas de género.

Cuando los estudios comparativos jerarquizan las manifestaciones que se levantan como monumentos o emblemas prototípicos, resistentes a las corrosiones, llamativos por sus dimensiones, pintorescos inclusive, suelen clasificar *academic papers* según rubros técnicos y artísticos, etapas, tópicos, modos de producción, circuitos de distribución: son abundantes las comparaciones que seleccionan alguna de estas entradas como si fueran incontrovertibles. Sin embargo, “lo sorprendente de los rascacielos es que no sorprenden”, como escribe Roland Barthes, para quien los edificios representan el “gran lugar común neoyorquino” (2009a, 20). En medio de la selva de edificaciones, ante el riesgo de atomización que presenta este tipo de acercamientos panorámicos, dirigir la mirada a la forma resulta insoslayable para sortear moldes preestablecidos.

Una de las pruebas más fehacientes de la condición periférica que caracteriza a América Latina con respecto a los lugares de producción de teoría y los centros de pensamiento de Occidente es que las bibliografías y los sistemas de citas, salvo en contadas excepciones, no acostumbran incluir a autores –menos aún, a autoras– por fuera de esos polos. En “Asymmetry: Specters of Comparativism in the Circulation of Theory”, Nora Catelli observa estas brutales disparidades prestando atención a la historia y a la teoría de la traducción, para concluir que es preciso tener en cuenta las múltiples localizaciones y citas de la crítica y de la teoría en las mismas traducciones:

No hay lectura que no sea simultáneamente una localización y, sobre todo, una cita. (...) Son varias las formas de escapar de esta multiplicidad invisible que al parecer es nuestro destino. Entre nuestras comunidades latinoamericanas, tendemos a insistir en la naturaleza paródica o caótica de nuestros asaltos a las tradiciones teóricas del centro. Quizás esta insistencia en la naturaleza dislocada o deformada de los usos de la teoría y de la crítica sea una simplificación, porque indirectamente presupone *una sola* cronología dominante que se adapta a todo discurso crítico o teórico: una especie de clasicismo tácito de los *tempi* del pensamiento. (2017, 17-18, traducción propia)⁷.

En “La crítica feminista y el problema de la forma”, Catelli (2003) afirma que desde finales de los ochenta se puede vislumbrar una inclinación a la confección de repertorios temáticos (abundantes, también, en los estudios culturales sobre la instancia de recepción) en desmedro de aquello que, para los lectores modernos, constituye el mayor desafío de la crítica: buscar el sentido de las formas en los procesos de elaboración de las poéticas y en sus rupturas. En efecto, este punto de vista orienta su agudo trabajo sobre ciertas corrientes del feminismo que paulatinamente se han convertido en parte sustancial de la cultura de masas: “La guerra de los sexos y la retórica de la sentimentalidad se apoyan cada vez con más frecuencia en la vindicación femenina y feminista de una subjetividad sin fisuras y autocentrada, de la cual la teoría sería un eco, más que una crítica”, sostiene Catelli (2010, s/n), problematizando la incorporación y la celebración del relato popular y masivo de lo femenino como

7 “There is no reading that is not simultaneously a localization, and above all else, a date. (...) There is more than one way to escape this invisible multiplicity which seems to be our fate. Among our Latin American communities, we tend to insist on the parodic or chaotic nature of our assaults on the theoretical traditions of the center. Perhaps this insistence on the dislocated or deformed nature of the uses of theory and criticism is a simplification, because it indirectly presupposes *a single* dominant chronology that is adaptable to every critical or theoretical discourse: a sort of unspoken classicism of the *tempi* of thought.”



Imagen: Sergio Moscona

sede de identificaciones (para lo cual atraviesa tres experiencias de lectura: Virginia Woolf, Roland Barthes y Beatriz Sarlo).

Catelli pone de relieve la importancia de la percepción histórica, puesto que “el juicio estético exige el canon”. No se puede formular una crítica en la plenitud del presente, en el puro presente dictado por el reino de las mercancías. Seleccionar, jerarquizar y someter a una mirada rigurosa un conjunto de obras artísticas o manifestaciones culturales requiere distanciarse del presente caótico de la cultura de masas en el que las cosas coexisten y los ejemplos se acumulan volviéndose inmediatamente perecederos o intercambiables. La perspectiva crítica se mantiene en el linde soportando la hostilidad recíproca entre la cultura alta y la cultura de masas como modo de conocimiento:

Ante esa irrefrenable mecánica proliferante, el feminismo, en la cultura de masas, puede ser propuesto no como serie de figuras sino sólo como una línea, un trazo que opere sobre los productos –imágenes, siluetas, relatos– y los abandone, para posarse sobre otros que inmediatamente surgen en la simultaneidad multiplicada y potencialmente inacabable de esa esfera. De alguna manera Woolf, Barthes y Sarlo actúan sobre esa línea: son puro equilibrio en la linde entre el presente pleno de la cultura de masas y la severidad discriminatoria de la alta. ¿Por qué no se detiene la línea? Porque el feminismo históricamente ha operado por restricciones y sustracciones –en ese aspecto, está más cerca de la cultura alta que de la de masas– y, por ello, obliga a una constante corrección de la perspectiva crítica, no a su abandono (2010, s/n).

Al preservar la distancia analítica, el pensamiento crítico se niega a fundirse con su objeto. Situando esta posición en el campo de los estudios feministas sobre cine, entendidos como una fuerza que pretende cuestionar el orden establecido, es preciso interrogar si acaso se refuerza o desestabiliza la retórica posmoderna que prescinde del juicio estético. El giro hacia la indagación de asuntos, temas o argumentos tiende a eclipsar el problema –enigmático, abierto, siempre inquietante– de la forma, que se resiste a la velocidad de las lecturas panorámicas y al frenético archivo de manifestaciones en tiempo presente.

3. Puentes: orillas y adversidades

Pese al impulso que los enfoques comparados y transnacionales adquirieron hacia finales de la década de 1980 en el campo de los estudios filmicos, las investigaciones sobre cine hechas desde América Latina suelen atenerse a delimitaciones nacionales⁸. ¿Cómo evitar el solipsismo aislacionista

8 A este respecto, se destaca la obra impulsada por Mariano Mestman (2016) sobre el cine de América Latina en cuanto a la experimentación, la política y la contracultura que convergen hacia 1968, cuyos ensayos ofrecen miradas comparativas localizadas en las especificidades y en las rupturas cinematográficas latinoamericanas, a distancia de enfoques eurocéntricos y de simplificaciones generalizadoras que pasan por alto las características nacionales. Además de la investigación emprendida por Gil Mariño (2019), para el caso del cine o de la cultura brasileña corresponde señalar las de Arthur Autran (2013), Peter Schulze (2015), Antonio Carlos Amancio (2014) y Florencia Garramuño (2007). En relación con análisis comparativos del cine argentino y brasileño contemporáneo, se pueden mencionar los trabajos de Marina Moguillansky (2016) y el reciente *dossier* sobre “Circulações e transferências culturais entre o cinema argentino e brasileiro” publicado en *Contemporânea, Revista de Comunicação e Cultura* de la Universidade Federal da Bahia (vol. 17, n. 3, 2019).

o la autolegitimación provinciana? Si la capacidad de establecer relaciones, detectar procesos de hibridación y trazar zonas de contacto entre culturas es uno de los desafíos más estimulantes para el pensamiento, el método comparatista constituye un encuadre fructífero que desenvuelve múltiples interrogantes: ¿de qué forma pueden explorarse las características singulares, las intertextualidades y los cruces que se traman en los cines de los países latinoamericanos, tanto entre sí como en relación con el cine contemporáneo realizado en otros contextos geográficos, económicos, políticos, socioculturales, históricos? Situadas y provisorias, las respuestas a estas cuestiones implican revisar las visiones homogeneizadoras que se posan sobre los estudios cinematográficos.

Si los rascacielos, delgados y angulosos, se erigen como edificaciones distintivas de las metrópolis “soberbiamente *asentadas*”, como dice Barthes, los puentes brindan intentos de ensanchamiento a partir de una idea de tránsito y comunicación: “el Puente es el símbolo mismo del vínculo, es decir, de lo humano en cuanto es plural” (2009b, 71). Los estudios comparativos tienden puentes que desnaturalizan las fronteras geopolíticas y los límites entre disciplinas (tanto para examinar redes nacionales, regionales e internacionales como para comprender lo peculiar de cualquier cinematografía)⁹.

No hay dudas de que investigar “el cine latinoamericano” envuelve una serie de problemas que traspasan los mismos conceptos de comparatismo, de cine y de América Latina: en esta línea, no sólo se cuestiona el discurso de la dependencia cultural, sino también las indagaciones arraigadas en la búsqueda de orígenes, fuentes e influencias, como si las filmografías, los auditorios, las instituciones o los movimientos conformasen una “familia cinematográfica” con filiaciones y herencias que siguen una línea del tiempo encadenado. Es sabido que un texto no está compuesto por una hilera de palabras apiladas sino por “un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de la cuales es original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”, según sostiene Barthes (2013, 80).

Despejadas de la voluntad cerrada de dar explicaciones anclando los textos a un sentido último, las comparaciones implican una concepción de la traducción que comprenda que no existe un texto primario, impregnado de un aura de superioridad, que funcionaría como referencia edificante para iluminar o proyectar su sombra implacable sobre un texto deudor, secundario, relegado. Siguiendo a Jonathan Culler, el comparatismo basado en el estudio de fuentes e influencias, que se dirige a poner en relación obras que exhiben un vínculo de transmisión directa, ha sido en gran medida reemplazado por estudios sobre intertextualidades, que resultan más amplios aunque menos definidos: en principio, cualquier cosa podría compararse con cualquier otra. “¿Cómo se justificaría, en el nuevo

⁹ Según Ángel Rama, “en la originalidad de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, su movedizo y novelero afán internacionalista, el cual enmascara otra más vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos” (2008: 17). La observación relativa a la literatura resulta iluminadora, también aquí, para pensar el cine.

mundo globalizado, la puesta en relación de los textos?” (Culler, 1995, 242, traducción propia)¹⁰. Descentrados, heteróclitos, periféricos, cosmopolitas, los cines de América Latina están atravesados por los flujos globales del capitalismo. ¿Corresponde seguir hablando del cine como un símbolo de pertenencia y de integración nacional o continental? Aunque se pueda notar que “lo latinoamericano” arrastra efectos de la colonización cultural y la opresión neocolonial, no conforma una presencia dada como una identidad pura, ni presupone una esencia subterránea con antelación al saber que recorta y organiza los problemas teóricos, históricos y críticos de las investigaciones.

En esta dirección, para Nelly Richard (2003), la estrategia descolonizadora de los estudios culturales tiene la capacidad de realizar operaciones burlescas, paródicas, de saqueo y de impugnación. Aunque los estudios culturales, como ya ha sido mencionado, conlleven el riesgo de soslayar el juicio estético –acercando su pluralismo indiscriminado de corpus y disciplinas al relativismo del mercado–, hay que reconocerles su potencial para democratizar las fronteras volviendo permeables algunos tránsitos y pliegues que las visiones estrictamente formalistas tienden a clausurar.

La institución universitaria es un sitio de pugnas, activismos, indisciplinamientos creativos e intervenciones estratégicas de saberes, sujetos y cuerpos en tensión con las tecnologías de hiper-visibility celebradas por las sociedades de la imagen en la era del capitalismo mediático globalizado. A este respecto, Richard sostiene:

El feminismo contemporáneo ha sabido asumir la complejidad de los desafíos que implica, por un lado, saber –negativamente– que ya no se puede descansar en una identidad-mujer en tanto sustrato biológico o fundamento ontológico del sujeto (por mucho que un referente homogéneo le sirva al movimiento feminista como vector de unificación) y, por otro lado, crear –afirmativamente– diseños de acción política que movilicen a una comunidad de sujetos en contra de las subordinaciones de género que tienen a las mujeres como principales (aunque no únicas) víctimas (2011, 174).

En “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”, siguiendo a Giulia Colaizzi, Richard defiende el giro del feminismo hacia cuestiones ligadas al discurso y al lenguaje, hacia las figuraciones imaginarias y simbólicas de las economías subjetivas, como una orientación vital “para incidir en las luchas por la significación que acompañan las transformaciones de la sociedad” (2009, 75). Desde esta óptica, el feminismo supone una toma de conciencia acerca del carácter discursivo de los debates epistemológicos y de los juegos políticos.

Como una apuesta vibrante de la imaginación orientada a desobedecer la circunspección y la neutralidad desafectada de la globalización académica, la energía crítica de los estudios comparativos puede desordenar las formas de ver y de escuchar el cine a partir de un compromiso con las teorías que se gestan en la dialéctica entre Norte y Sur (aunque los rumbos que se tomen resulten impredecibles, puesto que ya de entrada los orígenes vienen dislocados). Dicho sucintamente: ni elogio del nativismo, ni extravío en el desarraigo, ni declinación del universalismo; más bien, “la unificación de todas las

¹⁰ “What, in this newly globalized space, justifies bringing texts together?”

revueltas eficaces”, para retomar el “derecho sonámbulo” al “desmembramiento nuclear” de la idea de nacionalidad, que Oswald de Andrade reivindica en el *Manifiesto antropófago*: “La Nación es una resultante de agentes históricos. El indio, el negro, el espadachín, el jesuita, el tropero, el poeta, el hacendado, el político, el holandés, el portugués, el indio, el francés, los ríos, las montañas, la minería, la ganadería, la agricultura, el sol, las leguas inmensas, la Cruz del Sur, el café, la literatura francesa, las políticas inglesa y americana, los ocho millones de kilómetros cuadrados...” (2002, 183).

4. Ruidos: contrapuntos y silencios

Escuchar el cine buscando percibir la claridad o la precisión que sólo da el matiz proporciona una fuente de sensaciones y reflexiones que no pueden reducirse al hallazgo de fórmulas o protocolos metodológicos. La escucha desborda estructuras prediseñadas y guarda una relación de intimidad con quien investiga, como esas manifestaciones que despiertan los sentidos de Victoria Ocampo cuando describe los estruendos de la calle neoyorkina que entran por la ventana y encienden su atención. Por cierto, en una carta que le envía a Roger Caillois en 1975, dice que tiene ganas de volver a su casa aunque supiera que una vez allí extrañaría “la calma (para mí) del ruidoso N.Y., donde no me despierto sobresaltada porque un perro ladra incesantemente en el jardín” (1997, 302). Como una abertura que pone en movimiento la separación entre el adentro y el afuera “en la posibilidad de salirse a cada instante de esta delimitación hacia la libertad”, para usar una expresión de George Simmel (2001, 5), la escucha hace las veces de ventana que permitiría contemplar de modo diferente lo que está cerca y, simultáneamente, abrirse a lo desconocido.

El cine latinoamericano es una construcción múltiple, cambiante y plural; por lo tanto, sus identidades y problemáticas ponen constantemente en tensión lo general y lo específico. Los estudios comparativos precisan escuchar las resonancias de América Latina con respecto al contexto internacional, de los cines nacionales en el interior de América Latina, de la heterogeneidad de los cines regionales en el ámbito nacional y continental, donde las fronteras territoriales y temporales apenas consiguen contener diversos registros y lenguajes que interpelan culturas eruditas y populares. Tanto en el nivel contextual de los estudios cinematográficos como en el de los textos filmicos, adoptar una actitud de escucha favorecería el ejercicio de comparar diferencias en lugar de semejanzas: investigar lo que no se alza como una estructura evidente, lo que las conexiones vuelven impredecible, lo que circula, como el sonido, en múltiples direcciones.

Entre la reflexión especulativa, la estética y la política, el camino abierto por Ana Amado logra abarcar las complejidades, antes señaladas, respecto del problema de la forma y de la perspectiva feminista entendida como crítica cultural. Al explorar los regímenes cinematográficos de producción y de representación, lleva su atención a las relaciones de poder y a la circulación de los cuerpos, de las palabras, de los gestos en la imagen, al tiempo que traza una crítica de la sociedad desde la cultura: “Suelo detenerme y dejarme encantar por algún fragmento, o una luz, un contracampo, una forma de inscribir el tiempo, o marcar el espacio” (2014, s/n).

En sus trabajos sobre cine y política, que enlazan ética y estética, Amado despliega especial interés por las relaciones entre la violencia perpetrada por la dictadura genocida y la visualización de los hechos atroces. Así es como considera el estudio de films que refieren a la experiencia del horror en tanto enclaves a descifrar dentro de la grilla general de relatos del presente, donde la palabra testimonial entra en tensión con su registro visual y sonoro:

No se trata aquí de considerar estas prácticas poético-testimoniales, volcadas decididamente a lo simbólico, bajo el prisma seductor de la autoridad redentora del arte. Es decir, de una noción del arte utilizada como principio de relación entre pérdida afectiva y trabajo de duelo, por medio de lenguajes e imágenes que se ofrecen a ser leídos desde una estrategia de (auto)consolación. Tal idea equivaldría a considerar estas representaciones –y todo discurso testimonial de los sobrevivientes o deudos afectados por la desaparición, cuya circulación es tan persistente en el tiempo como consecuente en su intención de denuncia y reclamo de justicia– como una suerte de recurso compasivo o ejercicio de “sanación” personal y a la vez social. En tal caso su efecto consolador se tornaría irrisorio frente a la actual sobreoferta cotidiana de imágenes mediáticas con su exhibición contundente de violencia desmedida, muertes, privaciones y quebrantos de toda índole (2004, 46-47).

Este modo de ver el cine está regido por una doble premisa: la atención al problema de la forma y el análisis de los fenómenos estéticos como una instancia de inteligibilidad de la realidad y de la cultura en sentido amplio. El hecho artístico es pensado como una forma crítica, ya que “la imagen es, después de todo, inscripción de la memoria y simultáneamente su confiscación” (2004, 71). Amado apunta sus reflexiones al lenguaje audiovisual, principalmente, pero también a otros lenguajes artísticos en diversos formatos y soportes (ficción y crónica literaria, fotografía y plástica, teatro y experiencias intermediales), gestados en diferentes etapas y contextos, sin soslayar su impacto político, social e ideológico.

En *La imagen justa*, analiza films argentinos y latinoamericanos cuyas poéticas y políticas abren dimensiones reflexivas y críticas a partir del encuentro de “figuras”, puesto que los films no ilustran pedagógicamente ni explican sociológicamente sino que interrogan el presente desde claves representativas, cuyas imágenes y sonidos trascienden el mero registro o la duplicación de la realidad: “dicho de otra manera y con términos particularmente válidos para el cine, toda representación hace presente, pero no necesariamente restituye o repite” (2009, 43). La figuración alude al proceso por el cual la representación adquiere forma visible y audible, mediante el acto de producción de la figura y la permanencia de su huella en la obra. “Recuperando la figura del ‘telescopio’ con la que Benjamin sugería ver la historia para acercarla” (2009, 126), tal como señalamos con Marcela Visconti (2017), Amado interroga el pasado a través del cine y del trabajo sobre el archivo para acercar la historia al presente.

5. Márgenes: marginaciones y marginalidades

En “Cocteau en Nueva York”, Victoria Ocampo narra una anécdota desopilante junto al poeta, cuando en 1948 visitaron el suntuoso departamento de Lily Pons, que vale la pena transcribir:

Al fondo del comedor muy amplio, a cada lado de la mesa, dos grandes jaulas doradas nos llamaron la atención. Lily se dirigió a la de la izquierda y se puso a hacer trinos y gorgoritos en un *pianissimo* que hubiera desencadenado una catarata de aplausos en el Metropolitan. Los pájaros sorprendidos en su sueño (las jaulas estaban medio cubiertas) aletearon. “Vienen de su país”, aseguró Lily, dirigiéndose a mí, y confundiendo, seguramente, la Argentina con Brasil o Guatemala. “¿Realmente?”, pregunté, sin saber a ciencia cierta si me tocaba admirar a mis compatriotas enjaulados, o murmurar, con modestia, que no los encontraba tan maravillosos. Después de haber saludado con una serie de gorjeos a los habitantes de la jaula de la izquierda, Lily, seguida por Cocteau y por mí, se dirigió a la jaula derecha. En ella vimos, solitario, a un magnífico papagayo. Lily parecía estar en muy buenos términos con el deslumbrante trepador de pico encorvado y temible. Empezó de nuevo a gorjear con brío y persuasiva suavidad. El pájaro respondió inmediatamente. Se esponjó, irguió su copete amarillo y ladeó la cabeza como prestando atención. “Qué humanos son los animales ¿verdad?”, dijo Cocteau. El papagayo pareció querer dar un desmentido rotundo a esta observación, pues lanzó un ronco e inhumano: “*All right*” (2010c, 188).

La preocupación por la identidad se encuentra en la base de la búsqueda incesante por explicar su propia experiencia en calidad de mujer y de argentina, tal como escribe a Gabriela Mistral en uno de los intercambios epistolares de 1951: “¿Te acuerdas cuando me repetías que yo no tenía que irme de América? Pues en América me he quedado. No sé si para bien o para mal” (2007, 193). En otra carta, fechada dos años después, Victoria Ocampo vuelve sobre el asunto: “¿Te parece que el eucalipto ese, australiano, es menos *nuestro* que el aguaribay peruano o el timbó y la tipa argentinos? A mí no” (2007, 228). Los pájaros sudamericanos trasplantados a la jaula de la grácil soprano, con sus coloraturas francesas que relumbraron en la *Metropolitan Opera*, el hilo que conduce del lenguaje humano al abyecto ruido animal, los vaivenes en torno a la aclimatación, la fuerza del instinto, los anhelos del intelecto: el viaje, la escritura, la lectura, con sus traslados físicos o imaginarios que también están en la esencia del cine (en las condiciones de producción, en los films, en los modos de circulación) arrojan toda clase de comparaciones posibles al desafío de enfrentarse con la alteridad de lo imprevisto.

La mirada puesta en la forma, en la críticacultural y en los procesos de figuración pueden otorgar a los estudios comparativos una perspectiva renovadora que evita recortes atomizados, sea para tomar en consideración un repertorio de elementos que tienden a quedar marginados por la hegemonía de lo visual, como la dimensión material y acústica del cine, sea para inspirarse en la escucha como una actitud renovada ante los fenómenos que se imponen a las pesquisas. En lugar de referir a fronteras y periodizaciones prefijadas, en los climas sensoriales, incluso en las inclemencias temporales, en las geografías que trazan paisajes afectivos reverberan situaciones históricas, sociales, políticas, culturales. Los sonidos, los matices, las percepciones que los films amplifican estimulan a indagar capas de sentidos, espacios y temporalidades que pueden resultar insospechados.

Entre la diferencia y la estabilidad, entre la interdisciplinariedad y la atención a la forma, entre la permeabilidad de las fronteras y la localización de territorios en conflicto, el comparatismo se sumerge en las tensiones que implica, o bien poner el énfasis en los elementos de cohesión y de unidad (relegando a un segundo plano las disonancias entre las obras), o bien iluminar el dinamismo inquieto de los estudios que se sumergen en cada manifestación fílmica, en cada circunstancia artística, en

cada movimiento audiovisual, con sus obras cumbres, sus puentes y su tejido de conexiones. Los estudios comparativos, al igual que las películas, viajan literal y literariamente. La crítica feminista se esfuerza por percibir las diferencias, respetar los silencios, *interpretar* sus resonancias (quizá no tanto en un sentido hermenéutico sino más bien musical) para volver conscientes las estrategias de legitimación de los objetos de análisis que se recortan sobre el fondo de las contradicciones sociales y de las desigualdades que atraviesan el campo académico.

La escucha pondera una cercanía con respecto a las cinematografías, que puede ser intelectual, sensible, no necesariamente territorial, ya que vivir en América Latina no supone una espontánea conciencia latinoamericana o latinoamericanista. Las ambivalencias, los matices, los detalles significativos conllevan, incluso, ritmos de investigación, intercambio y comunicación que se apartan de las cadencias heterónomas impuestas por el mercado especulativo de la meritocracia. En ámbitos académicos dominados por las burocracias de lo predecible, donde muchas veces se investiga lo que se presupone siguiendo los pasos de lo que otros han hecho, la atención a la forma, a la crítica feminista y a la figuración puede descomprimir los *corpus* y los cánones del cine latinoamericano multiplicando las voces individuales y colectivas en una textura de relevos, contrastes y fugas.

Referencias bibliográficas:

- Amado, A. (2004). Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción. En Ana Amado y Nora Domínguez (Comp.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (45-84). Buenos Aires: Paidós.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Amado, A. y Mourão, M. D. (2013). Imagens do Sul: o documentário contemporâneo na Argentina e Brasil. *Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 4, 38-59.
- Amado, A. (2014). Mesa inaugural del VI Congreso de la Asociación de Estudios sobre Cine y Audiovisual. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Amancio, A. C. (2014). *Argentina-Brasil no cinema: diálogos*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Autran, A. (2013). Contatos imediatos Brasil e Argentina: Adhemar Gonzaga em Buenos Aires. *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*, 40 (40), 13-28.
- Barthes, R. (2009a). Nueva York, Buffet y la altura. *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen* (19-22). Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (2009b). La Torre Eiffel. *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen* (55-79). Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (2013). La muerte del autor. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (75-83). Buenos Aires: Paidós.
- Bourdieu, P. (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. Actes de la Recherche en Sciences sociales.
- Catelli, N. (2003). La crítica feminista y el problema de la forma. *Lectora, Revista de Dones i Textualitat*, 9, 1-6.
- Catelli, N. (2010). Tres cruces entre feminismo y cultura popular: Woolf, Barthes, Sarlo. En Isabel Clúa (ed.). *Máxima audiencia-cultura popular y género* (201-206). Barcelona: Icaria.
- Catelli, N. (2017). Asymmetry: Specters of Comparativism in the Circulation of Theory. *Journal in World Literature*, 2, 11-26.
- Coutinho, E. (2004). La literatura comparada en América Latina: Sentido y función. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 14, enero-diciembre, 237-258.
- Culler, J. (2005). Comparative Literature: At Last!. En *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (237-248). Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- Andrade, O. de (2002). Manifiesto antropófago. En Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (183). México: Fondo de Cultura Económica.
- Elena, A. y Díaz López, M. (2003). *The Cinema of Latin America*. London: Wallflowers Press.
- Gil Mariño, C. (2019). *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del cine sonoro en Argentina y Brasil*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Guillén, C. (1995). Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad. Ponencia inicial del seminario "Reto y oportunidad de la Literatura Comparada", 7 al 11 de agosto. Santander: Universidad Menéndez y Pelayo, 51-66.
- Kruger, C. (2014). Estudios sobre el cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada. *AdVersus*, XI, 26, 136-150.
- Kuhn, A. (1988). *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1925*. London and New York: Routledge.
- López, A. M. (2003). Train of Shadows. Early Cinema and Modernity in Latin America. *Cinema Journal*, 40, 48-78.
- Lusnich, A. L. (2011). Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano. *Comunicación y Medios*, 24, 25-42.
- Merken, D. (2006). Prefacio. En Pablo Semán, *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva* (7-19). Buenos Aires: Gorla.

- Mestman, M. (2016). *Las rupturas del 68 en América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- Mistral, G. y Ocampo, V. (2007). *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*, En Elizabeth Horan y Doris Meyer (Comp.). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Moguillansky, M. (2016). *Cines del Sur. La integración cinematográfica entre los países del MERCOSUR*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Ocampo, V. (2010a). Testimonio. En *La viajera y sus sombras. Crónica de un aprendizaje* (85-90). Selección y prólogo de Sylvia Molloy. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ocampo, V. (2010b). Autobiografía VI (fragmento). En *La viajera y sus sombras. Crónica de un aprendizaje* (91-106). Selección y prólogo de Sylvia Molloy. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ocampo, V. (2010c). Cocteau en Nueva York. *La viajera y sus sombras. Crónica de un aprendizaje* (181-192). Selección y prólogo de Sylvia Molloy. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ocampo, V. y Caillois, R. (1997). *Correspondencia (1939-1978)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prado, M. L. (2005). América Latina: Historia Comparada, Historias Conectadas, Historia Transnacional. *Anuario*, Universidad Nacional de Rosario, 24, 9-22.
- Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Richard, N. (2003). Introducción. En Julio Ramos, *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (9-16). Puerto Rico: Cuarto Propio, Callejón.
- Richard, N. (2009). La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate feminista*, 40, 75-85.
- Richard, N. (2011). ¿Qué es un territorio de intervención política?. *Por un Feminismo sin Mujeres* (159-178). Santiago de Chile: CUDS.
- Schulze, P. (2015). Mexicanidad meets Americanism: The Circulation of National Imaginaries and Generic Regimes between the Western and the Comedia Ranchera. *Rebeca, Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 7, enero-junio.
- Simmel, G. (2001). Puente y puerta. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- Visconti, Marcela y Kratje, Julia (2017). Ana y los mundos. Experiencias, generaciones, legados. Exposición presentada en el marco de un panel-homenaje a Ana Amado, II Simposio de la sección Cono sur de LASA (Latin American Studies Association): Modernidades, (In)dependencias, (Neo)colonialismos. Montevideo.

Reseña curricular:

Julia Kratje es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y magister en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Su investigación sobre cine latinoamericano, financiada por el CONICET, está radicada en el Instituto de Investigaciones en Estudios de Género (IIEGE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Se desempeña como profesora en el grado y en el posgrado en diferentes universidades del país. Es autora de *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino* (2019), compiladora de *Especios oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo* (2020), de *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* (2020, junto a Marcela Visconti) y de *ReFocus: The Films of Lucrecia Martel* (2021, junto a Natalia Christofolletti Barrenha y Paul Merchant).



Imagen: Sergio Moscona



Imagen: Sergio Moscona

Críticas sobre los márgenes en el cine argentino de ficción (2001-2019)

Criticism about the margins of Argentine fiction cinema (2001-2019)

Resumen:

Este artículo exhibe un panorama de las escrituras críticas que el sistema académico argentino elaboró sobre las relaciones entre las concepciones de los márgenes sociales y el cine argentino de ficción. El impacto de la crisis económica, social e institucional que eclosionó en el 2001 generó la necesidad de preguntarse por los modos en los que el cine establecía un diálogo con la crisis. Esta pregunta inicial perduró en el campo académico hasta la actualidad. Por lo tanto, este artículo delimita una serie de ideas y percepciones que la relación entre las miradas y escrituras críticas construyeron con algunas obras a lo largo del tiempo. El artículo da lugar a los vínculos entre la estética y la precariedad, la representación de los espacios sociales urbanos signados por la pobreza material y simbólica y el surgimiento de los autores cinematográficos provenientes de los márgenes sociales.

Palabras clave:

Crítica; escrituras; estética; precariedad.

Sumario.

1. Introducción. 2. Contexto histórico. 3. Figuras de los márgenes. 3.1. Las caídas y las salidas. 3.2. Las metáforas entre los lados. 3.3. Lo intrincado de la villa. 4. Conclusiones.

Como citar: Martinelli, L.S. (2021). Críticas sobre los márgenes en el cine argentino de ficción (2001-2019). *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 173-187.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/925>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a10](https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a10)

Abstract:

This article presents an overview of the critical writings that the Argentine academic system elaborated on the relationships between the conceptions of social margins and Argentine fiction cinema. The impact of the economic, social and institutional crisis that erupted in 2001 generated the need to ask ourselves about the ways in which the cinema established a dialogue with the crisis. This initial question persisted in the academic field until today. Therefore, this article delimits a series of ideas and perceptions that the relationship between looks and critical writings built with some works over time. The article gives rise to the links between aesthetics and precariousness, the representation of urban social spaces marked by material and symbolic poverty and the emergence of cinematographic authors from the social margins.

Key words:

Review; writings; aesthetic; precariousness.

Lucas Sebastián Martinelli

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Buenos Aires, Argentina

lmartinelli@untref.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0933-9580>

Enviado: 10/04/2021

Aceptado: 28/04/2021

Publicado: 9/07/2021



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Introducción

El cine se compone no solo de lo que presentan las películas, sino también de lo que, al verlas y escucharlas, la crítica puede escribir sobre ellas. Este proceso da lugar a una mirada compartida respecto a los aspectos de lo real que exponen las películas. Es así, que este artículo tiene por objetivo hacer una revisión panorámica de la crítica cinematográfica académica argentina y, al mismo tiempo, dar lugar a una reflexión sobre los modos en los que la cuestión de los márgenes –expresada como una construcción imaginaria sobre ciertos sujetos sociales– apareció desde el año 2001 hasta la actualidad. Por lo tanto, la metodología de trabajo consistió en la relectura de las críticas (principalmente académicas, pero con atención también a la crítica de los medios masivos o periodística) y su hilvanación en la búsqueda de las relaciones y diferencias que comparten en su preocupación reflexiva sobre la marginalidad urbana y la precariedad en el cine argentino. Los lugares donde han aparecido estas críticas son las revistas académicas citadas y, particularmente, en debates que se dieron lugar en los Congresos de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. De este modo, lo que se halló en ese proceso y resultó pertinente por su reiteración o contraste se expone a lo largo del artículo.

Estas escrituras críticas sobre cine retomaron problemas vinculados con los modos en los que los sujetos provenientes de los márgenes sociales han sido representados en la pantalla y pudieron observar los momentos en los que estos sujetos llegaron a elaborar sus propias figuraciones. En este sentido, es posible reflexionar sobre la relación política y cine, fecunda en los campos de estudios semióticos, literarios y culturales de argentina, pero específicamente para vincularla con una “justicia” de la representación (Amado, 2009, 10). Este asunto, enunciado y problematizado por Gayatri Spivak (2011) como la posibilidad de hablar del subalterno, es el acto de delegación de la voz que constituiría un eje central cuando esta clase de sujetos son representados por otros en la pantalla. Entonces, las preguntas que se han hecho las escrituras de las críticas tienen que ver con si las puestas en escena de las películas, desde su presentación de los cuerpos y los espacios, otorgan una claridad y conveniencia a la manifestación de la demanda social que implicaría la iluminación o puesta en foco, por medio del cine, de los márgenes urbanos.

En su rasgo central, estas escrituras han considerado la elaboración de metáforas y metonimias que dieron lugar los espacios y los cuerpos¹ de la abyección donde, a pesar del margen, la relación

1 Algunas de las metáforas sobre los “márgenes” se constituyen cuando el medio cinematográfico intenta captar o representar aquello que constituye la villa de emergencia o villa miseria. Estos términos son particulares del caso argentino, ya que refieren a un fenómeno urbano ligado a los márgenes de las grandes ciudades y al interior de las mismas en espacios delimitados. Las historias que se muestran sobre las villas están insertas generalmente en espacialidades laberínticas que parecieran no tener vínculos con el resto de la ciudad y el entramado urbano. Los pasillos de las villas aparecen como calles sin salida y determinan atmósferas claustrofóbicas que implican la imposibilidad de escape a esos espacios.

Las villas han construido cierta imaginería cultural de larga data en argentina. Uno de los trabajos más interesantes desde el campo social lo elaboró Verónica Gago (2014), con el análisis en profundidad del caso de la feria textil “La

centro y periferia puede desaparecer a favor de una forma de la equidad, de una manera digna. Como ha señalado Judith Butler (2006), las vidas son precarias en tanto que el cuerpo es vulnerable y limitado por la muerte, susceptible de perder la vida. Lo que implica el ser social del cuerpo es que hay vidas que están más cerca de la violencia arbitraria que otros (cerca de las fronteras de lo social) y estos grados de precariedad diferencial están dados por marcos de inteligibilidad contruidos socialmente. A la vez, en términos de Michael Foucault (2006), las construcciones de la precariedad se dan bajo las lógicas gubernamentales que organizan esas diferencias entre los cuerpos.

En este sentido, las películas podrían establecer una relación espacial entre una periferia con un centro y replicar ese marco de inteligibilidad desde una jerarquía, o por el contrario -lo que generalmente buscaron señalar estas escrituras-, permitir la circulación de un espacio de diferencialidad y proponer así una nueva legibilidad de lo vinculado a la miseria desde un signo diferente en esa representación. En definitiva, la representación digna de un entramado urbano marginal es un reparto diferencial que constituiría un acto de lo político. Ya que, según Jacques Rancière (2014, 20), la política es una actividad cuyo principio es la igualdad con la posibilidad de ser visible en el espacio de lo común, dotado de palabra común y estar en común. Se trata de un recorte en la experiencia sobre el tiempo y el espacio que da dimensión a lo visible y lo invisible. Desde lo concerniente a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir.

2. Contexto histórico

Si bien las producciones sobre la marginalidad existían anteriormente, porque el país estaba inmerso en una situación de precariedad que llevaba décadas de ocultamiento, el año 2001 en Argentina resultó un punto de inflexión porque conformó un caso muy especial en el que cierta acumulación de la precariedad en los márgenes se tornó visible de manera contundente e innegable en el centro de las ciudades. Replicándose en todo el país el margen logró una visibilidad plena. La crisis que se manifestó en diciembre -con un estallido social que dejó por saldo muertos, heridos, saqueos, un estado de sitio y la renuncia de un presidente- evidenció, desde una ebullición social sin precedentes, que eran posibles otras maneras de pensar la realidad política e institucional.

Como bien lo desarrolla el compendio de entrevistas a distintas personalidades de la cultura que realizó la escritora y crítica María Moreno (2011), las asambleas que se dieron en los barrios de la Ciudad de Buenos Aires frente a la crisis institucional con el conocido lema “que se vayan todos” (en referencia al aparato gubernamental representativo) no dejó a ningún sector social indiferente y fue un encuentro especial entre las clases medias y bajas. Como apunta Ezequiel Adamovsky (2020, 298), se trató de “una rebelión popular plural y múltiple en su composición social”. Toda persona que

salada”, que le permitió cuestionar diversas nociones, en principio, dicotómicas: centro y periferia, comunidad y explotación, empresarialidad y política. En esta feria varios sentidos construyen una frontera que se encuentra en un límite territorial entre el conurbano y la Capital de Buenos Aires, entre la rivera y la cornisa, la tierra y el agua. La construcción espacial e imaginaria de la villa tensiona todos los preconceptos que la cultura elabora sobre ellas, básicamente la oposición legalidad e ilegalidad.

viviese dentro del territorio se vio afectada por las circunstancias que atravesó el país y las escrituras críticas fueron sensibles a esta cuestión. De igual modo, el cine no se mostró impasible con lo que ocurría en la realidad y, a pesar de que, fue el cine documental el que registró con mayor fuerza los acontecimientos, el cine de ficción también hizo lo suyo como demuestran las películas analizadas en este trabajo.

El período de dos décadas que continuó hasta el presente, tuvo alternancias, expansiones económicas y nuevas caídas en diferentes crisis que, desde diferentes intensidades, podrían plantear un nuevo cierre en la actualidad con este momento de crisis agravado por la pandemia, entre otros factores mundiales. El crecimiento económico en Argentina, que comenzó a los pocos años de la salida a la crisis, se vio detenido en el año 2008 en sintonía con una crisis mundial. Con diferentes estrategias, los cambios no fueron tan pronunciados, hasta el año 2015 en el que empezó otro ciclo en el que la economía del país no logró sostenerse y volvió a caer. El politólogo Diego Sztulwark (2020) analiza estas transiciones entre las dos décadas como modalidades que se vinculan con la crisis que, marcadas como una bisagra, mantuvo a los gobiernos en una continuidad con el capitalismo bajo las figuras de las “subjetividades de la crisis”, un período de “voluntad de inclusión” (como una inclusión por medio del consumo y la confirmación de un pasaje del ciudadano al consumidor) y un “deseo micropolítico de integración al mercado”. Entre esas dos décadas los filmes se presentan desde la intensión de anudar las problemáticas sociales a una perspectiva estética.

Algunas reflexiones y análisis de la problemática en el cine argentino trazan líneas de pensamiento por un corpus de filmes que merecen ser mencionados en estos términos y ese contexto histórico.

3. Figuras de los márgenes

3.1. Las caídas y las salidas

En un momento donde todo el país parecía estar sumergido en los márgenes, Ana Amado (2002) consideró que el cine argentino, desde su lugar marginal dentro del panorama internacional, atravesaba un “boom” de reconocimiento. La crítica dividía dos corrientes pensadas como dicotómicas entre los autores de un lado u otro de la ecuación “realismo” contra “artificio”. Básicamente, la referencia a los nuevos autores como Adrián Caetano (*Bolivia*, 2001), Bruno Stagnaro y Pablo Trapero (*Pizza, Birra, faso*, 1998) pertenecían al “realismo” y Martín Rejtman (*Silvia Prieto*, 1999), Diego Lerman (*Tan de repente*, 2002) o Juan Villegas (*Sábado*, 2001) correspondían al “artificio”. La posición crítica que planteó la dicotomía puede leerse en Silvia Schwarzböck (2001). A pesar de las diferentes perspectivas que se establecían con el mundo representado, temas y estilos de mayor o menor cercanía al referente del mundo, para Amado (2002) los filmes dialogaban entre ellos y con la época desde una apelación a distintas formas de lo real desde el motor de las ficciones que dejaba huellas y lazos críticos ligados con la sociedad. Es decir, que más allá de su posición frente al realismo o el artificio, los filmes hablaban de declinaciones, pérdidas y fracasos. En este sentido, lo que interpretó fueron las “variaciones de la figura de la precipitación” que encontraban en la institución familiar un fondo temático inagotable.

Los asuntos personales que presentaban los filmes serían atravesados por un magma que no se identificaba puntualmente con datos de la realidad política o institucional, aunque ésta se veía en ellos como lo que los excedía de manera ostensible.

En este panorama aparece *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) que muestra los vínculos entre Tali (Mercedes Morán) y su prima Mecha (Graciela Borges). Entre estas dos mujeres, una en la ciudad y la otra en la finca “La Mandrágora”, se trazan una serie de relaciones familiares cuyos conflictos – subterráneos y profundos- desarrollan una compleja trama que incluye a sus hijos y las empleadas domésticas, no como trasfondo sino como parte relevante del conjunto. En particular, el filme despliega un relato que Ana Amado (2002) observa entre dos caídas: una madre que se derrumba por el alcohol y un niño que se mata al caer de una escalera. Este efecto es analizado como un cambio de las coordenadas de la ley de gravedad –la detención, el vacío y la precipitación- que somete el tiempo a una suspensión². Es decir, la repetición de situaciones sin alternativa. También Gonzalo Aguilar observa en este filme “una fuerza oscura e indefinida que tira a los personajes permanentemente hacia los pozos.” (2010: 49). Al comparar la muerte infantil que aparece en este filme con la que aparece en *El secuestrador* (Leopoldo Torre Nilson, 1958) Aguilar observa que como indicador de época la muerte no se da como producto del antagonismo de clase sino que resulta producto del azar.

Por otro lado, una película que retrata explícitamente el mundo del margen es *Un oso rojo* (Adrián Israel Caetano, 2002) que cuenta la odisea de un ex convicto para reencontrarse con su familia. El oso (Julio Chávez) es un ladrón que sale de la cárcel y va a la búsqueda de su hija y su exesposa (Soledad Villamil) que ha constituido una nueva pareja. Al salir de la cárcel se entromete en lo que será su golpe final. Para Ana Amado (2002) Adrián Caetano extrae de la geografía de la miseria y del idioma de sus habitantes los materiales que pueden describir el mundo dando lugar a un falso *western* suburbano enmarcado en el trayecto de sangre, fuego y afectos filiales con una reunión de elementos que los “precipita” –en el sentido de extremar la mezcla- desde distintos materiales, mundos y géneros. *Un oso rojo* comienza y termina con una foto de familia, la primera vez en la cárcel –como documento de una pérdida-, la segunda como garantía del afecto de la hija que el ex convicto buscó recomponer.

En uno de los paseos que el Oso realiza con su hija por una calesita del barrio, un policía lo detiene para una “averiguación de antecedentes” y todo lo que sigue (su la detención contra una reja y, por lo tanto, una escena de humillación) se filtra por la perspectiva de su hija. En este sentido David Oubiña (2013) retoma la escena y señala que –a pesar de haber sido celebrada por la crítica- se trataría de una perspectiva infame. Argumenta que en el filme en ningún momento se tomó el punto de vista de la niña. Sin embargo, si se atiende al análisis de Silvia Schwarzböck (2009) se observa el modo en que la película se inserta en una matriz genérica (el *western*), y la perspectiva de la niña puede verse sugerida desde la lectura del cuento “Las medias de los flamencos” de Horacio Quiroga o “El oso rojo”

2 Rocío Gordon (2017) vuelve sobre la noción de suspensión, para trabajar ciertos directores y autores literarios del período que pueden observarse bajo ese parámetro ligado con la duración, la inercia y la inacción, entre los que se destacan Lisandro Alonso, Lucrecia Martel y Martín Rejtman.

que da título al filme que es un juguete que le regala su padre. Pero David Oubiña, va más allá en la defenestración del cine de Caetano desde una defensa de la “pureza” del cine:

El cine clásico siempre fue justo. Si fue bello es porque era justo. Caetano defiende la precisión del relato clásico frente a la retórica decorativa de las vanguardias, pero explota en sus films una espectacularidad vacía y efectista, meramente pirotécnica. Cuando un realizador mide todo con la vara del espectáculo, lo primero que abandona es la responsabilidad sobre qué mostrar y de ese modo el cine se despoja de todo impulso cuestionador (2013, 33).

El desarrollo posterior de Caetano puede ser pensado bajo una narrativa espectacularizante, pero quizás aún en este filme junto con su anterior *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001) se constituye aún un objeto estético previo a ese “pasaje” en que el director se mide por la cantidad de dinero y espectadores que pueda suscitar. La escena policial expone y se acerca a una vivencia testimonial de aquellos que, por su apariencia, son víctimas constantes del abuso. En *Bolivia* también aparece y es todavía distanciada; en *Un oso rojo* es un “efecto pirotécnico”. Esa distancia constituye un señalamiento político: un estar ahí de la violencia que emerge sobre la representación como una realidad cotidiana y establece un llamado. Muchas de estas imágenes aparecen en sí en los registros televisivos de *Bolivia* y dan lugar a la pregunta por cómo se arma un espectáculo y cómo un asunto es considerado legible.

Sin duda el filme *Un oso rojo* es emblemático para el cine que retrata la marginalidad luego del 2001, pero desde una profesionalización de los modos en los que el cine constituyó un modo de representación sobre esos márgenes. David Oubiña también señala que este filme

funciona como clausura para el momento rupturista del nuevo cine, aun cuando sería posible verificar aquí y allá la persistencia de algunos rasgos que habían definido la línea oficial de esa transformación. Lo cierto es que, en esa película, un director de los 90 utiliza los temas, los personajes y los ambientes lúmpenes que se habían convertido en la marca de fábrica del nuevo cine, pero ahora aplicados a un producto de alto presupuesto, con conocidos actores de televisión y un objetivo más abiertamente comercial. Ya no hay aquí una sintonía entre propuesta estética y modo de producción sino, al contrario, una disociación entre ambos: mientras que, en un primer momento, para algunos cineastas esa mutua determinación había permitido adentrarse en territorios poco transitados, a partir de *Un oso rojo* esos márgenes parecen reducirse a una simple elección temática (2018, 26).

Con esta lectura, de mayor distancia histórica con el fenómeno, es posible comprender que aquello que parecía manifestarse como sintomático de un momento tenía que ver también con una estandarización de ciertos procedimientos audiovisuales ligados a una construcción de mundo que se dio también en el lenguaje televisivo.

Ante el incremento de producción y circulación de figuraciones de la marginalidad social, cabe preguntarse si el funcionamiento negativo sobre lo representado termina siendo ineludible. Lo que puede considerarse es que habría contrastes en cada uno de los casos que –observados como totalidad– construyen un carácter homogéneo de espectacularización a partir de esta “segunda vuelta de lo marginal” dada desde *Un oso rojo*, que se habría condensado de manera singular en *Pizza, birra, faso* y su movilidad urbana que –como señala Malena Verardi (2009)– viene a desgarrar las posiciones sobre



Imagen: Sergio Moscona

lo que está “adentro” y “afuera”. Bastaría observar ficciones televisivas como *Okupas* o *Tumberos*, más adelante, *El marginal* para comprobar cómo esas serialidades audiovisuales tienden a la construcción de un mundo precodificado y estanco.

3.2. Las metáforas entre lados

Además de esas películas que plantean el tema del margen por medio de la convivencia doméstica entre las clases sociales y/o la focalización en un personaje salido de la cárcel, aparecen algunas películas que trazan una perspectiva sobre la precariedad pero lo hacen desde una elaboración de las diferencias entre las clases con estereotipos que remiten a bandos opuestos. *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004), *Buena vida delivery* (Leonardo Di Cesare, 2004) y *El hombre de al lado* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2010) son algunos de los filmes que vienen a proponer los contrastes y las similitudes que habría entre los sujetos que pertenecen a diferentes clases sociales desde un cine de rasgo comerciales y actores reconocidos por un público amplio.

Sobre *Cama adentro*, Nicolás Prividera (2014) observa que se trata de una película interpretada por una actriz profesional como Norma Aleandro, con una trayectoria de gran reconocimiento en el cine nacional, y una actriz como Norma Argentina, una empleada doméstica hasta ese entonces desconocida, para volver a la cuestión de la pobreza y el actor encarnando a un personaje de esa condición. Para él todo resulta previsible y redundante, Norma Aleandro recurriría a su oficio para dotar de vida interior a un personaje que no la tendría, frente a Norma Argentina que no interpretaría más que el rol de sí misma. Se pregunta si la segunda podría conformar una trayectoria actoral o todos los personajes que interpretaría deberían ser de la “misma clase (...) ella se roba la película y la película le roba su condición: como si para hacer suya esa autenticidad pagara el precio de acabar con ella” (Prividera, 2014). El tema de la frontera entre las clases sociales en la película es un asunto que va más allá de lo profílmico y que conforma la materialidad misma de la producción encarnada en el cuerpo de quienes actúan: esa “mezcla” o mixtura del cuerpo actoral que señalaba Ana Amado (2002). Problema que apareció como preocupación de esta investigadora que planteó de manera contundente la cuestión de la presencia real de la carnadura del otro –particularmente como una modalidad de la figuración o emergencia del pueblo– en varios de sus escritos (véase en particular Ana Amado, 2010). Este tema esbozado en el filme, la división social y sexual del trabajo que implican las tareas domésticas y su consecuente representación cinematográfica, fue también descrito por Julia Kratje (2017) en una evocación de esta figura de “la empleada doméstica” que se ha modificado en el cine.

En *Cama adentro*, la situación de empobrecimiento de una representante de la clase media desencadena en un conflicto que permite mostrar un posible encuentro entre esta clase y sus otros, para Ximena Triquell y Sandra Savoini (2013, 16) –que vuelven a esta misma película en un contraste con *Buena vida delivery* y *El hombre de al lado*– se pueden observar las fronteras simbólicas que separan a patrones y empleados visualizadas a través de metáforas espaciales y de posición; y por otro lado, las fronteras menos permeables que separan a cierto “nosotros” civilizado de unos “otros”

peligrosos, imaginados a través de la metáfora racial con alusiones al encierro que a su vez despiertan asociaciones sobre los estigmas de la delincuencia. Para estas autoras, la construcción de los conflictos entre las diferentes visiones del mundo que encarnan los personajes se elaboran distintas estrategias vinculadas al tema de la "invasión" (que se vuelve extremo en *Buena vida delivery* donde una familia se va colando literalmente en la casa de un personaje de clase media). En los últimos dos casos aparece una resolución que implica decisiones extremas vinculadas a la ilegalidad y el uso de la violencia. En ese sentido, respecto a cómo estos filmes construyen la mirada sobre los personajes de clase baja en tanto otros afirman las autoras:

Por esto, si bien a través del humor se expone una crítica a ciertos valores fijados en los *habitus* de la clase dominante, esta aparece retratada –por los mecanismos representacionales y enunciativos a los que nos hemos referido– desde una mirada que llamaríamos "risueña", afectiva, que observa con complicidad algo que reconoce en sí misma. Por el contrario, en la caracterización de los personajes "otros" esta mirada más que risueña se torna burlesca. Ya no se trata de una parodia que exagera algunos de los rasgos característicos sino que la burla, los descubre ridículos, al punto de provocar ya no simpatía sino risa. Ante esto, cabría pensar qué dice la mirada propuesta y la risa que provoca sobre la forma en que nosotros espectadores nos relacionamos con los otros (Triquell y Savoini, 2013, 16).

Es decir, se vuelve a sostener que estos filmes proponen una mirada sobre la marginalidad y toman partido de manera tendenciosa para estereotipar a las clases bajas. A su vez Marina Moguillansky (2014) acuerda con estas autoras en que *El hombre de al lado* presenta un conflicto entre mundos socioculturales que sostienen la discriminación hacia los sectores populares. Pero, a su vez, también reconoce la toma de distancia irónica respecto al *habitus* de la clase media-alta en *El hombre de al lado* que también se representa con estereotipos.

En varias escenas, vemos a la pareja "festejar" con superioridad su triunfo sobre el vecino, a quien según el caso creen haber atemorizado o convencido de abandonar el proyecto de la ventana. Pero cada una de estas situaciones será luego desmentida por los diversos reveses que sufre la pareja en la pulseada con el vecino. Más aún, en el propio transcurso de las escenas hay cierta toma de distancia que funciona como indicio para el espectador. Como ejemplo, podemos señalar la primera de estas escenas de supuesto triunfo, en la cual el encuadre y la composición del plano tienen el efecto deliberado de ridiculizar a Leonardo al colocarlo en una situación visualmente equivalente a la del pavo que está por cocinar, pues la toma oculta la cabeza del diseñador durante varios minutos (Moguillansky, 2014, 160)

Esto permite observar cierta construcción de una perspectiva irónica sobre todos los personajes, que marca una distancia entre lo que el personaje cree o dice ser y lo que realmente es. Si Joanna Page (2009) había observado la proliferación de películas sobre la pobreza y la marginalidad de una clase media en declive con una ausencia llamativa de films que se ocupen del conflicto de clases, para Marina Moguillansky, este film resulta sintomático de un nuevo clima de época signado por un retorno a la preocupación respecto a la desigualdad social y se sobrepone a décadas durante las cuales la urgencia de la pobreza extrema no aparecía en el discurso audiovisual de manera directa.

3.3. Lo intrincado de la villa

Respecto a la representación de la Villa miseria habría dos películas que de maneras contrapuestas sintetizan modos diversos de mostrar ese espacio que alude directamente a la noción de marginalidad. *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012) que muestra con fuerza y todas las luces del espectáculo la incursión de dos curas y una trabajadora social en Lugano³, un barrio de monoblocks, y *Diagnóstico esperanza* (César González, 2012) que elabora historias en el interior de la villa Carlos Gardel y Fuerte Apache desde una posición menos espectacular y ligada a un posicionamiento interno a la misma.

Elefante blanco (2013) fue analizado por Clara Kriger (2019) como un filme que espectaculariza a la pobreza desde los estereotipos del “realismo sucio”, más conocidos como los niños marginalizados que consumen y venden drogas, donde hay cocinas de estupefacientes en el corazón de las barriadas, bandas antagónicas custodiadas por jóvenes armados, vecinos impotentes o sufridos, y policías infiltrados. No faltan las imágenes de la indigencia ominosa. La película no lograría una representación audaz de las villas miserias aunque presenta al villero como un ser social que resuelve sus problemas de modo colectivo.

Las historias que presenta *Elefante blanco* atraviesan locaciones laberínticas, caóticas y miserables que no parecen tener lazos ciertos con el resto de la ciudad. Los pasillos se diseñan como calles sin salida, donde una calle desemboca en otra y así sucesivamente, determinando una atmósfera claustrofóbica que intenta narrar la imposibilidad de escapar de esa realidad. La construcción topográfica presenta una concepción espacial laberíntica identificada por Gonzalo Aguilar como uno de los tópicos más recurrentes en el cine sobre las villas miseria, dado en este filme como “un representante del cine global de la miseria” (2015, 197). En este sentido, quien propondría una mirada diferente (no específicamente sobre la villa sino sobre los barrios pobres del Gran Buenos Aires) es el cine de José Celestino Campusano⁴, que con *Fango* (2009) o *Vikingo* (2012), entre otros filmes, da lugar a:

una observación de la descomposición social y de la espiral de violencia que provoca el abandono del Estado y el fortalecimiento de las redes criminales. (...) relatos del margen y la subalternidad que no invocan el advenimiento de un pueblo en sentido político sino la desesperación por instituir una comunidad con valores compartidos (Aguilar, 2015, 208).

3 Un documental que retrata este espacio creado por el gobierno militar de Lanusse destinado a las viviendas sociales puede verse en *Implantación* (Fermín Acosta, Sol Bolloqui y Lucía Salas, 2016), donde aparece un gran trabajo de compromiso y dedicación sobre los habitantes de ese espacio.

4 En relación con el ingreso de directores como César González y José Campusano al circuito cinematográfico, no solo debe considerarse el abaratamiento de los costos de producción que se benefician con la digitalización y la expansión del campo cinematográfico argentino que alcanza niveles de mayor expansión cada año (alentado por un sistema de enseñanza que produce muchos más realizadores que los que puede sostener en actividad), sino además ciertos dispositivos que permitieron en los últimos años una mayor disponibilidad para dar lugar a una apertura de los canales de exhibición.

Las villas se presentaron en el cine comercial como espacialidades que no parecen tener continuidad con el resto de la ciudad. Los pasillos desembocan en otros pasillos sin salida, dando lugar a atmósferas claustrofóbicas. La identificación del tópico del laberinto en *Elefante blanco* es descrita por Mariano Veliz (2019, 161) como una imposibilidad para encontrar una salida de los personajes a un territorio confuso sin orden ni centro, que es simultánea a la apelación de una vista aérea. En este sentido, un desafío de la concepción a ese espacio intrincado lo realiza César Gonzáles (con un cine de carácter no comercial y espíritu independiente).

Se trata, por el contrario, de un espacio experimentado por sus habitantes y observado a través del deambular de los jóvenes que pueblan los relatos de González. Estos no están atrapados en un laberinto, pero tampoco tienen salida. El deseo de huida no se manifiesta. No surge tampoco como especulación o alternativa. En clara concordancia con el derrumbe del mito del ascenso social, la villa no es transitoria ni es una condena; se constituye como la experiencia de aquellos posicionados como descartes del capitalismo, sujetos arrojados como ruinas del sistema (Veliz, 2019, 162).

Sin embargo, afirma Mariano Veliz (2019, 163) que González tampoco presenta una figuración de habitantes de la villa que escapen a la criminalización o victimización. Estos estereotipos son desmantelados y desmontados por los tiempos del deambular improductivo y una puesta en crisis que marcan esos cuerpos jóvenes que han sido expulsados del sistema productivo:

En esa explosión de cuerpos y actitudes, gestos y tiempos, se difumina la anterior conservación de los estereotipos vigentes del habitante de la villa. El destino de los cuerpos también se vincula con la temporalidad: el cuerpo muerto de uno de los delincuentes, cubierto con una bolsa plástica, el cuerpo encarcelado de otro, el cuerpo libre, dispuesto a seguir siendo desgastado hasta la extenuación, del cartonero. (...) La emergencia de otros cuerpos inscriptos en otras configuraciones espaciales y temporales conduce a la puesta en crisis de las representaciones convencionalizadas que conciben a los sujetos marginales como objetos de estudio, motivo de terror o de conmiseración. La apertura de la potencia de construir imágenes y discursos, así como la ampliación de la capacidad de mirar y escuchar, no remiten a una esencia identitaria fija y estable, sino a una producción estética y política en tránsito (Veliz, 2019, 166-167).

En este sentido, *Diagnóstico esperanza* tiende más a mostrar una configuración del conflicto respecto a los estereotipos que presenta, antes que una repetición de las maneras de mostrar los márgenes que tiene el cine comercial.

4. Conclusiones

La cuestión de los “márgenes” en la crítica sobre el cine argentino ha sido y sigue siendo muy fecunda porque responde a tradiciones y preocupaciones que se van reformulando y transformando con los años. En este artículo, se han trazado algunas comparaciones de las miradas críticas en un corpus acotado de filmes para generar una muestra de lo que las indagaciones han elaborado.

Tres apartados centrales –las caídas y salidas, las metáforas entre lados y lo intrincado de la villa– configuraron en este artículo modos de apreciar un corpus de filmes que no por ello resulta completamente agotado. Al mismo tiempo, se tratan de figuras espaciales que ponen en relación

cuerpos, subjetividades e imaginarios. Estas películas ofrecen un panorama que clarifica el terreno en el cual el cine trabajó sobre estas cuestiones, presentando diversas indagaciones que repercutieron en las escrituras críticas como modos de acercamiento a problemáticas sociales, económicas, urbanas y políticas.

Un tema que continúa en vigencia y desarrollo, con las nuevas formulaciones que proponen los filmes y los modos en los que pueden volverse a las películas para encontrar en ellas visualidades y voces que emergen para generar mundos con otros regímenes. Las escrituras dan cuenta de esto y permiten trazar nuevas ideas para ampliar los modos de ver y oír el cine y aprender a convivir con los márgenes sociales.

Referencias bibliográficas:

- Adamovsky, E. (2020). *Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Crítica.
- Aguilar, G. (2015). Imágenes de la villa miseria en el cine argentino: un elefante oculto tras el vidrio. En *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Amado, A. (2002). Cine argentino. Cuando todo es margen. *Pensamiento de los confines*, 11, 87-94.
- (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- (2010). Actores secundarios. Representación y autorrepresentaciones de la pobreza. En Maya Aguiluz Ibargüen y Pablo Lazo Briones (Coord.) *Corporalidades*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 132-148.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Contreras, S. (2018). Relato y comunidad. Sobre el primer cine de José Celestino Campusano. En *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gordon, R. (2017). *Narrativas de la suspensión. Una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Librería.
- Kratje, J. (2015). Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo. *Imagofagia*, 15.
- Kruger, C. (2019). Tensiones en la construcción de imágenes sobre la violencia en la megaurbe argentina. *Coloquio Internacional Cine Urbano. Estrategias para comprender la megaurbe, Universitat Tubingen (Alemania)*, 11 y 12 de julio.
- Moguillansky, M. (2014). Metáforas visuales de la desigualdad social. Una lectura de “El hombre de al lado”. A *Contracorriente. Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 11, (2), 145-165.
- Moreno, M. (2011). *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Morguen, P. (2014). Representación de la pobreza, señales de cambio. En Diana Paladino (Ed.). *Documental/ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de Tres de Febrero. 69-84.
- Oubiña, D. (2003). El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino. *Punto de Vista*, 76, 28-34.
- Page, J. (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham and London: Duke University Press.
- Prividera, N. (2014). *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba: Los Ríos Editorial.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Schwarzböck, S. (2001). Los no realistas. *El Amante*, 115.
- (2009). *Estudio crítico sobre Un oso rojo. Entrevista a Israel Adrián Caetano*. Buenos Aires: Picnic.
- Spivak, G. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Triquell, X. & Ruiz, S. (Comp.). (2019). *Imágenes en conflicto. Construcciones audiovisuales de la conflictividad social en Argentina*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Triquell, X. & Savoini, S. (2013). ¿Miradas de qué clase? Construcciones cinematográficas de los conflictos de clase. *Imagofagia*, 7.

Veliz, M. (2019). Dispositivos de percepción de las villas miseria en el cine de César González. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 28, 157-170.

Verardi, M. (2009). Pizza, birra, faso: la ciudad y el margen. *Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 9.

Reseña curricular

Lucas Martinelli es doctor en Estudios de Género y licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigador postdoctoral de CONICET (2019-21) con el trabajo *Traslados forzados. Identidades sexuales y precariedad en el cine contemporáneo* (2013-8) radicado en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Coordinador de la comisión de Géneros y Sexualidades de ASAECA. Docente de Análisis y crítica del cine en UBA y de Imágenes del Género en UNTREF. Compilador del libro *Fragmentos de lo queer: Arte en América Latina e Iberoamérica*.

Filmografía citada:

Bolivia (Adrián Israel Caetano, 2001, Argentina).

Buena vida delivery (Leonardo Di Cesare, 2004, Argentina).

Cama adentro (Jorge Gaggero, 2004, Argentina).

Diagnóstico esperanza (César González, 2012, Argentina)

El hombre de al lado (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2009, Argentina).

Elefante blanco (Pablo Trapero, 2012, Argentina).

Fango (José Celestino Campusano, 2009, Argentina).

Implantación (Fermín Acosta, Sol Bolloqui y Lucía Salas, 2016, Argentina).

La ciénaga (Lucrecia Martel, 2001, Argentina).

Un oso rojo (Adrián Israel Caetano, 2002, Argentina).

Vikingos (José Celestino Campusano, 2007, Argentina).



Imagen: Sergio Moscona



Imagen: Sergio Moscona

Sergio Moscona 9/11/2013

Retrato y archivo. Desplazamientos entre lo público y lo privado

Portrait and archive. Displacements between the public and the private

Resumen

Este trabajo propone analizar el cortometraje *Babás* (Consuelo Lins, 2010) a partir de dos cuestiones centrales: el uso particular del archivo y la noción de retrato (fotográfico, cinematográfico, pictórico) que se desplaza tanto de soportes como de significados. La directora parte de una fotografía encontrada en un archivo público y, desde allí, irá a buscar en el suyo propio el material necesario para hacer un homenaje a las niñeras. En esta búsqueda, la visita al pasado y su relación con la memoria se torna central, por eso el concepto de archivo, desde la redefinición que señalaron Michel Foucault y Jacques Derrida, servirá para abordar y reformular la escritura, la memoria, los cuerpos y sus representaciones. Lins somete las imágenes a prueba y especulación, las escruta para que digan lo que en principio no dijeron e intenta reconstruir a través de desplazamientos (de tiempo, espacio y soporte) una ausencia.

Palabras claves

Babás; cine; memoria; archivo; imágenes.

Abstract

This work suggests analyzing the short film *Babás* (Consuelo Lins, 2010) based on two central questions: the particular use of the archive and the notion of portraiture (photographic, cinematographic, pictorial) that moves about supports and meanings. The director starts from a photograph found in a public archive and from there she will search within hers for the necessary material to pay homage to the nannies. In this search, the visit to the past and its relationship with memory becomes central, that is why the concept of the archive, from the redefinition indicated by Michel Foucault and Jacques Derrida, will serve to address and reformulate writing, memory, bodies and their representations. Lins puts the images to the test and speculation, scrutinizes them so that they say what they did not say at first, and tries to reconstruct an absence through displacements (of time, space and support).

Keywords

Babás; movie; memory; archive; images.

Sumario. 1. Introducción. Memorias públicas y privadas. 2. Dispositivos y materialidades: la foto como origen del relato. 2.1 El archivo 2.2. Mirar de cerca y mirar de lejos: el problema de la distancia 2.3. El centro, la periferia y los límites de la representación 2.4. Rostros y cuerpos: el lugar del retrato 2.5 Foto y pintura 2.6 Retratos de grupo 2.7 Otras voces 2.8 Álbum familiar. 3. Conclusiones

Como citar: Staude, M. (2021). Retrato y archivo. Desplazamientos entre lo público y lo privado. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 189-203.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/916>

www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a11



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Mariela Staude

Universidad Nacional de las Artes/
Universidad Museo Social Argentino/
Universidad de Buenos Aires.
Buenos Aires, Argentina
marielastaude@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-0711-9034>

Enviado: 18/03/2021

Aceptado: 12/04/2021

Publicado: 9/07/2021

1. Introducción. Memorias públicas y privadas

Babás propone una reflexión sobre el modo particular en el que se teje la memoria personal y la historia social desde diversos registros (fotográficos, publicaciones diarias y periódicos, películas caseras, pinturas), todos los cuales conforman un archivo heterogéneo y desplegado en el tiempo. El documental indaga acerca de la esclavitud, el trabajo, los conflictos interraciales y la pobreza, sin dejar de poner en evidencia desde dónde se mira y quién encarna el punto de vista que articula el relato¹.

El análisis se detendrá en las particularidades y en los usos del “género retrato” a través de diversos dispositivos visuales. El film rescata a las clases sociales bajas, señalando la responsabilidad que tuvo (y tiene) la clase dominante respecto a su condición y vulnerabilidad y expone sus condiciones de vida y de trabajo. Pero lo que resulta especialmente revelador es que todo eso lo piensa en relación a formas específicas de representación: cómo fueron expuestos ciertos sujetos, de qué manera circularon esas imágenes, qué lugar ocuparon esos cuerpos en el espacio plástico y cómo la imagen los constituye, o niega, como personas.

2. Dispositivos y materialidades: la foto como origen del relato

Empezar con lo material. *Babás* pone en relación dos dispositivos “hermanos”: la fotografía y el cine. La hermandad está constituida por su origen común como imágenes mecánicas icónico-indiciales, y lo que esto implica en cuanto a formas de uso y circulación específicas, pero también debido a su capacidad de “apropiarse” y reproducir otro tipo de imágenes (dibujos, grabados, pinturas) e integrarlas en un nuevo contexto interpretativo. Más allá de sus similitudes, estos dos dispositivos también tienen diferencias notables: la ausencia o presencia del movimiento, la noción de temporalidad, la incorporación del aspecto sonoro y la posibilidad de construir narratividad. El film parte de una fotografía, imagen fija que congela un instante particular del pasado, y la indaga a través de una mirada móvil; le agrega tiempo, espacio y voz. La saca de la oscuridad del archivo y la expone a interrogantes que la reactualizan. Y, sobre todo, la inserta en un relato.

¹ Si bien es el único filme documental que realizó (hasta donde sabemos), la directora Consuelo Lins trabajó durante más de diez años con el gran cineasta y documentalista brasileño Eduardo Coutinho, y además reflexionó profundamente sobre cuestiones vinculadas a la imagen de archivo en la creación artística contemporánea, sobre el valor de los films domésticos y, en general, sobre aquello que se denomina *found footage*. Algunos artículos en los que ha trabajado estos temas son: “Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo” (2012) y “O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos” (2010).



Figura 1. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

Pero aquello que identificamos como “lo fotográfico” no desaparece, una vez comenzado el relato. Todo el film está “enmarcado” por un borde negro, que a veces funciona a modo de *caché* al encerrar la imagen en movimiento, y otras veces solo la contiene desde los márgenes superiores e inferiores. En ningún momento la imagen fílmica aparece plena en la pantalla, ni se extiende totalmente hacia los bordes. El enmarcado, entiendo, también sirve para unificar los diversos tipos de imágenes (fotográficas, fílmicas, pictóricas, y aquellas tomadas de diarios o publicaciones gráficas) y pone en evidencia que miramos siempre desde algún recorte; nunca estamos frente a una totalidad.



Figura 2. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

Lo fotográfico también resiste en el documental poniendo en evidencia el juego entre inmovilidad y devenir de la imagen. Por momentos, la directora “congela” la proyección, “detiene” unos pocos segundos el fluir de la película para señalar y marcar algo que el movimiento hace pasar desapercibido. Foto y cine estarán presentes tanto para señalarse en sus respectivas carencias, como para complementarse y enriquecerse.

El film inicia con la cámara posada sobre el retrato fotográfico de una niñera negra. Inmediatamente, el cuadro se va abriendo y la imagen se va develando de a poco. La cámara de Lins se detiene en los detalles, funda una mirada nueva e íntima sobre ese documento, pone en evidencia que esa imagen no se ha observado lo suficiente, que no ha recibido la debida atención, mira, comenta, pregunta.



Figura 3. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

El trabajo con el archivo siempre implica selección y descarte. En este caso, la directora intenta salvar lo que otros han ignorado y desde allí inaugurar una nueva historia, que relea la versión “oficial” desde una perspectiva propia. El film es, a la vez, la historia de un descubrimiento, la posibilidad de una nueva mirada y la construcción de un nuevo relato acerca de las clases vulnerables y olvidadas del Brasil.

2.1. El archivo

Consuelo Lins encuentra lo que promete todo archivo: un tesoro. El repertorio de documentos e imágenes al que acude no se concibe como una especie de “templo sagrado” e incuestionable, como una verdad inmutable y eterna, sino más bien como un conjunto de materiales que invitan a ser repensados, como un repositorio desde el cual escribir las historias no-escritas, de los sujetos no vistos y de las voces históricamente marginadas. Ana María Guasch (2011: 46) señalaba la relevancia que adquiere en las prácticas artísticas actuales la investigación de la representación histórica y las distintas estrategias en el uso del material de archivo para reflexionar sobre las formas en las que el pasado se proyecta y representa en la cultura contemporánea.

La directora usó imágenes tanto propias como ajenas, y será ese vaivén lo que le permitió tejer un vínculo entre la historia de Brasil y la suya. Lins hace el trabajo de cualquier investigador: busca, reconoce, separa, jerarquiza e interpreta. Le da prioridad a ese rostro sobre otros que también habitan los archivos fotográficos históricos. El acento en la mirada sobre el objeto es una manera de darle el lugar que se merece. La película es una reflexión sobre el archivo y sobre el poder que tienen las imágenes, por eso estas aparecen desde las materialidades más diversas, como tiras de contacto, enmarcadas en portarretratos, como cuadros o incluidas en los periódicos de la época.

Jacques Derrida (1997, 18) señaló con precisión el vínculo indisoluble que existe entre el ejercicio archivístico y la destrucción, entre la memoria y el olvido: dirá que lo que permite la archivación es a la vez lo que la expone a la destrucción. En *Babás* indagar el archivo significa usarlo para dilucidar modos de presentación alternativos a los hegemónicos y para pensar cuestiones centrales en torno al tema del poder. Recordamos la clásica definición de archivo que nos da Michel Foucault (2005, 218-219):

El archivo es el "sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados" es todo lo que compone las relaciones enunciativas. Es un juego dinámico de reglas en una cultura, que proporciona la aparición, la manutención y la desaparición de los enunciados, garantizando la aparición de estos últimos como cosas y acontecimientos singulares. Estas reglas del sistema archivístico (puestas en acción en un momento dado por una práctica discursiva) posibilita la forma, la definición, la ruptura de la linealidad, el agrupamiento, la preservación y dispersión de los elementos que constituyen la totalidad de los enunciados. Entre la perspectiva de la tradición del pasado y de la ausencia de la función mnemónica, el archivo garantiza la subsistencia y la continua transformación de un campo discursivo. Hace que las cosas que fueron dichas (...) no retrocedan al mismo paso que el tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extrema palidez.

La fragmentación, la heterogeneidad y la ruptura de la linealidad cronológica, centrales en el concepto de archivo de Foucault, son constitutivas de *Babás*. El film "salta" del pasado al presente, se conforma mediante imágenes de distintos orígenes que a su vez se funden en diversos soportes, la memoria personal y la crítica social aparecen fusionadas, las imágenes de archivo públicos conviven con las realizadas por la directora sin establecer mayores diferencias entre ellas. Intentaremos señalar cómo y por qué algunos enunciados, (en torno a lo femenino, la negritud, la esclavitud y el poder) "*brillan con intensidad*" en este nuevo relato y otros en cambio se presentan desde su "*extrema palidez*".

2.2. *Mirar de cerca y mirar de lejos: el problema de la distancia*

Las distancias. Un aspecto central en cualquier documental es establecer la distancia adecuada para abordar el mundo representado. Cuán lejos o cuán cerca debe estar la cámara de su objetivo. Cuán involucrada la instancia de enunciación frente a lo que cuenta. Reconocemos en *Babás* una distancia temporal, la fotografía del comienzo tiene más de un siglo y el relato cinematográfico que de ella se desprende nos es contemporáneo. Ese siglo de distancia habilita nuevas relaciones con la imagen, la aparición de diferentes voces y nuevas posibilidades de interpretación.

También están las distancias espaciales. Lins mira a la foto de cerca, utiliza planos detalles y cerrados, el movimiento de la cámara es lento y exhaustivo, el recorrido sobre ella no deja de registrar el más mínimo detalle. A este mirar de cerca se opone la lejanía. En el presente que impone la filmación las tomas que muestran a las niñas en la playa, acompañando a su empleadora, llevando los cochecitos, o aquellas en las que se las observa en la plaza cuidando y jugando con los niños comienzan, muchas veces, siendo planos generales para, de a poco, ir acercándose al objetivo.

¿Cuán de cerca puede mirar Lins a sus niñeras? ¿Las mira o las espía? ¿Qué derecho tiene a “invadir” su privacidad? ¿Es lo mismo observar fotografías que personas? El uso del archivo permite eso. Generar una distancia, construir un objeto de estudio que pueda ser diseccionado, analizado e interpelado sin invadir la intimidad de los sujetos.

La distancia frente al objetivo también evidencia el lugar que toma la directora: una mujer blanca, perteneciente a la clase media e intelectual de Brasil. Esa particularidad del narrador impone marcas en el enunciado. La instancia enunciativa se reconoce como parcial y deja establecido desde dónde habla, señalando en ese gesto también sus limitaciones. Lins mira a las niñeras de lejos².



Figura 4. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

2.3. El centro, la periferia y los límites de la representación

El análisis del espacio implica pensar en distancias, pero también en lugares. En su estudio sobre la representación pictórica de judíos, musulmanes, negros y gitanos Victor Stoichita (2016, 15-16) señalaba la importancia del borde, del límite de la representación como el lugar compositivo adecuado para ubicar a esas figuras de la otredad. Si el centro de la imagen suele estar destinado al sujeto principal (el que llevará adelante la acción, con el que solemos establecer un vínculo de empatía, el que detenta el poder y al que consideramos “normal” y digno de ser representado) o a los objetos que no debemos olvidar, las niñeras (antes las esclavas) aparecen marginadas del centro compositivo de las imágenes en las que aparecen. Consuelo Lins compara los films y las fotografías de archivo que encuentra en su investigación y las películas caseras de la familia. En ambos registros, los foráneos y los propios, los antiguos y los modernos, los que están en blanco y negro y los que están en color, la empleada doméstica se encuentra casi en el límite de lo visible, es “empujada” hacia el borde, siempre está amenazada por el recorte del marco. El centro de la composición sigue ocupado por las gracias

2 Consuelo Lins plantea el mismo dilema que presenta Salles en *Santiago* (João Moreira Salles, 2007). Ambos expresan en sus films la dificultad de hablar y encarar a sus propios empleados. Ellos y ellas están tan cerca (de la vida de los directores, de su historia y de sus afectos) que nunca se podrá romper la relación empleado-empedor, que es fundante entre ambas partes. Esta limitación se hace evidente y es motivo de reflexión en ambos documentales.

de algún niño blanco y rico, y el margen por la mirada atenta de la niñera, que lo cuida desde el borde del cuadro. Siempre en medio de escenarios familiares y al servicio de otros. Es así como la directora establece analogías que le permiten demostrar que las cosas no han cambiado tanto a pesar del tiempo y las distancias.

Sobre el límite del marco, fuera de foco, en segundo plano, esos parecen ser los espacios posibles que la fotografía y el lenguaje cinematográfico construyeron para albergar y poner en escena a las clases bajas y a las minorías raciales. Alcanzaría, en principio, identificar el lugar que ocupan esos cuerpos en la composición del encuadre para saber cuál es la clase social a la que pertenecen y qué peso tienen en la estructura social.



Figura 5. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

2.4. *Rostros y cuerpos: el lugar del retrato*

Volvamos al inicio. La fotografía encontrada en el archivo no es solo una imagen que pone en relación a blancos y negros (o cómo miran los blancos a los negros o como sirven los negros a los blancos), es también un retrato muy particular que permite observar cuán ambiguas pueden ser las representaciones visuales de las clases bajas y marginales. Recordemos algunas de las funciones del retrato tradicional:

Los retratos cumplen una aspiración doméstica y también social. Representan la familia, pero también la construyen. Aportan imágenes que confirman la estabilidad, la solicitud y el arraigo que desea la gente, y transmiten respetabilidad y dignidad a las visitas. Presentando familias ideales, alimentan el modelo y en muchos casos ocultan la realidad. Dan raíces a los hijos (...). Al mismo tiempo los retratos son una declaración de estatus: honor militar, virtud femenina, autoridad masculina y sobre todo clase (Gordon, 2017, 86).

Según las formas clásicas de composición de este género, la visión de tres cuartos de perfil del modelo se aplicaba a los clientes de estatus elevados, mientras que la vista frontal se destinaba a los de estratos inferiores. Esta afirmación, difícil de tomar como norma total y absoluta, se aplica con precisión en este caso. La mujer negra (la niñera y esclava, suponemos) mira de frente al objetivo, mientras el niño presenta el rostro levemente inclinado hacia el lado derecho. Pareciera que en

esta imagen se condensan las dos funciones antagónicas que involucran al retrato fotográfico: la que implica distinción social y la que sirve como instrumento de señalización. El retrato fotográfico impuso desde su origen un sistema doble capaz de funcionar tanto honorífica como represivamente (Sekula:1997: 140- 142).

Por su parte, la directora sugiere que esa mirada frontal de la niñera a la cámara se debe a la seguridad que la mujer siente al ser la que mejor conoce al niño y al mismo tiempo al hecho de saber que él también la quiere. Más allá de las posibles lecturas lo que aparece como evidente es que la complejidad de esta toma excede las convenciones compositivas.

Si en su origen los retratos estaban destinados a la población de altos recursos, a personas que se arrogaban algún tipo de jerarquía social, de a poco la práctica se va popularizando y democratizando hasta involucrar también a los estratos más bajos: esclavos, empleados domésticos, simples peones o vendedores ambulantes. No tenemos información adicional que nos permita saber por qué fue sacada esta fotografía, y eso desde luego limita nuestra comprensión de este objeto. ¿Era una persona estimada en la casa? ¿Era un regalo que le hacía la familia para la que trabajaba? ¿Formaba parte de una colección de postales? Lo que sí aparece como evidente es la tensión latente entre las formas jerarquizadas del retrato (pose, decorado, ropa) y la clase subordinada a la que pertenece el sujeto.

Podemos establecer acá un vínculo con lo que Jacques Rancière denomina “imagen pensativa”. Según este autor, una imagen de tal tipo daría cuenta de una indeterminación entre la noción común de la imagen como doble y la imagen concebida como operación de un arte. La imagen pensativa se sitúa en el medio de ambas, en una zona de indeterminación “entre pensado y no pensado entre la actividad y la pasividad entre arte y no arte” (Rancière, 2010, 105).

¿La mujer que posa es libre de hacerlo? ¿Podemos pensar en este retrato como el típico retrato ocupacional?³ ¿Es trabajadora o esclava? ¿Está ahí por su propia voluntad o posar para el fotógrafo formaba parte de las obligaciones que tenía para con sus patrones? ¿Ser fotografiada la hace sentir querida o señalada? Por otro lado, la cercanía afectiva con el niño también la ubica en un límite impreciso ¿Pertenece o no la familia? ¿Esta imagen formó parte de un álbum familiar? Es significativo que sea el niño (blanco y varón) el que termina de definirla; ella está en esa foto por ser la niñera *de...* la mujer se define a través de su opuesto, por su rol y por su ocupación más que como un sujeto en sí mismo.

Un comentario aparte merece la ropa. ¿Por qué la esclava posa usando la ropa de su ama? ¿La niñera ocupa el rol de la madre y por eso luce como ella? ¿Era una persona querida en la familia y eso

3 Este tipo de retrato es particular, porque se distingue del resto al brindar información concreta y relevante sobre la profesión de la persona retratada; fue un género que estuvo ligado al orgullo que el trabajador libre sentía por su profesión al sentirse, de alguna manera, participe necesario del crecimiento de las naciones. En el retrato ocupacional el modelo suele estar presentado con los objetos, poses y entornos característicos de su oficio (véase Miguel Ángel Cuarterolo, “El retrato ocupacional”, Memorias del VI Congreso de Historia de la Fotografía, Salta).

la habilitaba a usar la ropa de su señora? Si, para Rancière, la pensatividad de la imagen es esa relación entre dos operaciones que pone “a la forma demasiado pura o al acontecimiento demasiado cargado de realidad fuera de ellos mismos” (2010, 124), la imagen de la niñera y el niño condensa en sí misma toda una serie de marcas y operaciones que nos resultan, a primera vista, contradictorias y desafiantes.

La toma de un retrato era una práctica cultural y social prestigiosa. Hacerse retratar implicaba participar de una serie de procesos y convenciones, de rituales y preceptos entre los que se contaba vestir de “manera adecuada” para la ocasión. Pareciera que esa red de convenciones vinculada a la práctica y constitutivas del “género retrato”, pesaron más que el hecho de exponer a una esclava vestida como señora.

Todo retrato presenta un rostro. El rostro es la única parte del cuerpo que se considera con derecho a representar a un sujeto en su totalidad. El género del retrato ubica a la cara en el centro compositivo de su atención, y en ella se concentran los esfuerzos de alcanzar la mayor similitud y precisión posible. Si la fotografía muestra a la niñera de cuerpo entero la cámara cinematográfica empieza su recorrido deteniéndose sobre el rostro. Este cambio de plano no es menor, transforma un cuerpo en un sujeto. Stoichita (2016, 72) sostiene que el negro fue siempre un cuerpo antes que un rostro, negando de esa manera su carácter de persona. La cámara de Lins hace el recorrido contrario. Al empezar con un plano cerrado sobre la cara y desde allí iniciar el movimiento propone “empezar por el sujeto” y solo después llegar al cuerpo.

Parte del diálogo que se establece entre “lo fotográfico” y “lo fílmico” se juega en las posibilidades expresivas del movimiento de la cámara. Éste redefine y resignifica las imágenes. La lente se para en el rostro de la niñera para después abrir el plano, rodeándola e incorporando al niño de a poco. Ahora ya no es éste el que le da sentido a la mujer, (señalándola como *la niñera de...*) sino ella la que aparece en el centro de interés y reflexión de la directora.

2.5. Foto y pintura

Parte del archivo de imágenes que se presenta es una pintura de época. El realismo y ciertas escuelas pictóricas de perfil social ya habían ampliado la posibilidad de temas, situaciones y personajes dignos de ser tratados en el arte. La aparición de las clases bajas como motivo central de la representación existía en el arte antes que las fotos y las películas las multiplicaran enfáticamente.

El cuadro de Pedro II, emperador del Brasil, pone en escena el mismo tema de la foto: un ama de leche negra sostiene en brazos a un niño blanco ¿Qué puede mostrar el cuadro de ese vínculo que no aparece en la foto? Lins dice: el erotismo, el hombre desnudo, el vínculo amoroso entre la niñera y el niño no está exento de sensualidad. Quizás demasiado para la foto, siempre atada a su referente, siempre del lado de contar la “verdad”, de presentar una realidad existente por sí misma. El vínculo amoroso-erótico entre un niño y su esclava solo puede aparecer como interpretación (¿desliz?) subjetiva del artista, como licencia poética y no como un hecho concreto de la realidad a la que alude.



Figura 6. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010). Cuadro del emperador.

2.6. Retratos de grupo

En el film hay otros retratos que interactúan y resignifican al primero. Muchos de ellos podemos enmarcarlos en una subcategoría, como es la de “retrato grupal”. El retrato de grupo es el que pone en escena a una serie de personas donde lo individual queda subordinado, al menos en algún aspecto, a un grupo de pertenencia. Un conjunto en donde los sujetos forman parte fundamental de una unidad más compleja y que pueden tener como denominador común su profesión, su condición social, su origen étnico o su nacionalidad, entre otros.

En *Babás*, son las propias empleadas que la directora tuvo a lo largo del tiempo las que aparecen conformando un retrato de grupo. Lins las filma paradas una al lado de la otra formando una línea, estáticas y mirando a la cámara, como si tratara de reproducir el acto y la pose típica del retrato fotográfico: frontalidad y quietud frente al lente.



Figura 7. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

Hacen falta dos “fotos”, no una, para poner en escena con precisión a estas mujeres. En la primera todas ellas se presentan vestidas con su propia ropa: remeras de distintos colores, pantalones, zapatillas. En una segunda “foto” todas visten la típica remera blanca que suelen usar las niñeras en

Brasil. Esa sencilla prenda de vestir se transforma en un “uniforme”, las consolida y distingue como trabajadoras, las expone como grupo antes que como sujetos particulares. Es mediante el uso de esa prenda (que relacionamos inmediatamente con las imágenes anteriores donde vimos a las niñeras vestidas de blanco) que se construye la idea de similitud, se niegan las diferencias y habilita pensarlas como un colectivo homogéneo, frente a la mirada de la cámara y como un grupo de empleadas, “las niñeras”, respecto a la directora.



Figura 8. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

Solo después de haberlas presentado en forma colectiva, mediante un plano general y de cuerpo entero, la directora les dedica un primer plano a cada una, y la voz over de la narradora nos dice sus nombres y cuantos años trabajaron al servicio de la familia. De esa manera, el anonimato parcial de pertenencia al grupo se disuelve por la identificación individual a través de sus rostros, nombres e historia.

2.7. Otras voces

El sonido, decíamos, es otro de los lugares donde foto y cine se separan y otro de los recursos utilizados para complejizar la representación de las niñeras. En el plano sonoro lo que se impone en primer lugar es la voz de la narradora que estructura el film del comienzo al final. Las imágenes, en principio, sirven de ilustración y apoyo a lo que esta voz narradora expone. Pero esta voz omnipresente va a ser complementada por otras. La directora no solo muestra a sus empleadas y nos cuenta sobre ellas, sino que también las escucha. No es casual que parte de lo que oímos en boca de las niñeras sean cuestiones referentes a derechos laborales, condiciones de empleo, condiciones de vida precaria o paga insuficiente. Estas voces que complementan a la primera evidencian que, más allá del amor, cuidar niños es un trabajo y las que hablan son trabajadoras que exigen derechos.

El espectador tendrá acceso a la historia y al pasado de las niñeras por ellas mismas, lo que implica, además, exhibir su propio “archivo”. Vemos a varias mostrar a cámara fotos y retratos de sus familiares o seres queridos y abrimos las puertas de sus casas. Si los retratos fotográficos, pictóricos y filmicos que la directora recupera de los distintos archivos eran mudos, con el film adquieren cuerpo y

voz. Las niñeras dejan de ser solo personajes “mirados”, “hablados” e “interpretados” por otros; ahora participan de manera activa en la construcción de su propia imagen.

2.8. Álbum familiar

La película construye una narración que toma cuerpo y se hace materia a través del álbum familiar, que aparece evocado al final. Pocos objetos encarnan la relación amorosa que tenemos con algunas imágenes y todo lo que en ellas se juega en el plano de lo afectivo y de la memoria personal, como este dispositivo. El álbum fotográfico es un “mini archivo” de la vida doméstica; en él se conserva lo que importa, lo que merece ser recordado, los acontecimientos fundantes de la familia (nacimientos, bautismos, casamientos, vacaciones, muertes). En él habitan los que pertenecen, aquello que vale la pena ser guardado, mirado y atesorado. Nada produce tanto placer como las fotos de nuestros niños ni tanta melancolía como la imagen de aquellos que ya no están. El álbum familiar “construye” la familia ideal.

Podemos pensar al álbum como un relato, porque muchos de ellos solían respetar un orden cronológico, estructurarse en épocas o “capítulos”, proponer una historia con escenarios, acciones y actores (principales y secundarios). Además, tiene forma de libro, tapas, hojas, carátulas y título. Como un diario íntimo o una bitácora de viaje, el álbum fotográfico se ubica en el límite difuso entre lo público y lo privado, guarda secretos que esperan ser encontrados, tarde o temprano, por otros.

Este objeto articula, de manera sutil pero decisiva, el ámbito del film con el de la fotografía y con él se clausura el documental.



Figura 9. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

3. Conclusión

Resulta difícil acceder, discutir e interpelar la historia (tanto personal como colectiva) sin recurrir de alguna manera a las representaciones en las que esta se conserva. La directora intenta relacionar el tiempo pasado con el presente, y lo hace mediante distintos tipos de imágenes, sonidos, palabras y documentos en los cuales se inscriben, de alguna manera, los recuerdos. Los recursos visuales y sonoros, la materia constitutiva de las fotos y el cine, son depositarios de la memoria social, y es a través de ellos que se articula la dicotomía ausencia/presencia, uno de los ejes centrales del documental.

El film pone en evidencia, entre otras cosas, que estamos frente a un mundo fundamentalmente femenino. El ámbito de lo doméstico, el cuidado de los niños y la atención del hogar, fue y sigue perteneciendo a las mujeres. Son ellas, de un lado y otro de la cámara, de un lado y otro de la historia, las que interpelan y aparecen interpeladas.

La condena y la marginalidad de las que son víctimas las clases vulnerables y las minorías raciales no solo se advierte desde el lugar social que ocupan. La falta de imágenes, o de reflexión sobre las mismas, es otra manera de opresión sobre ellas, otra forma de ignorarlas y hacerlas desaparecer. Consuelo Lins hace dos cosas a la vez: reflexiona sobre las niñeras (antes esclavas, ahora trabajadoras) y sus condiciones de vida y también sobre las formas de representación a las que fueron sometidas, y la influencia que esto tuvo en nuestra percepción sobre ellas.

De una foto única, inmóvil y anónima de archivo, se pasa al relato dinámico y actual del film, de la unión de ambos emerge el álbum familiar. La construcción de ese álbum lleva toda la película, idas y vueltas entre las historias personales y sociales, lecturas e interpretaciones sobre registros y soportes, voces nuevas que aparecen para completar un relato inconcluso. Solo después de ese trabajo de reflexión y contemplación, la fotografía anónima pasa a formar parte de una estructura superior que la cobija.

El documental de Lins puede entenderse como un acto de justicia y como un gesto político, y ello por varios motivos: porque piensa a los que no fueron pensados, porque le da voz a los que no la tuvieron, porque convierte en protagonistas a los actores secundarios de la historia, porque pone en el centro de atención y ordena su representación desde lo históricamente marginado, lo que durante siglos solo mereció ocupar la periferia.

Consuelo Lins hace propia una imagen foránea, íntima una imagen pública y la ubica en el centro de su álbum familiar. Con esa acción incorpora, por fin, a las niñeras como parte de la familia.

Referencias bibliográficas

- Cursino, A. & Lins, C. (2010). O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. *Conexão. Comunicação e Cultura*, 17, 87-99.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Foucault, M. (2005). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Gordon, L. (2017). *Dorothea Lange. Una vida más allá de los límites*. Barcelona: Circe.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Alianza.
- Lins, C. & Blank, T. (2012). Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*, 37, 52-74.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sekula, A. (1997). El cuerpo y el archivo. En G. Picazo y J. Ribalta (Eds.). *Indiferencia y singularidad la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 133-200). Barcelona: Gustavo Gili.
- Stoichita, V. (2016). *La imagen del otro*. Madrid: Cátedra.

Reseña curricular:

Es Licenciada y Profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Análisis del Discurso por la misma universidad. Obtuvo el Diploma en Gestión Cultural, Patrimonio y Turismo Sustentable por la Fundación Ortega y Gasset Argentina. (Adscripta a la Universidad Complutense de Madrid). Se desempeña como profesora, desde el año 1998, en universidades públicas y privadas en materias relacionadas con el cine, la fotografía y las artes audiovisuales. Sus trabajos recientes de investigación se centran en el análisis de las configuraciones de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo (específicamente en el estudio de las representaciones de los trabajadores) y en la reapropiación de la fotografía como material de archivo desde diversas prácticas artísticas.

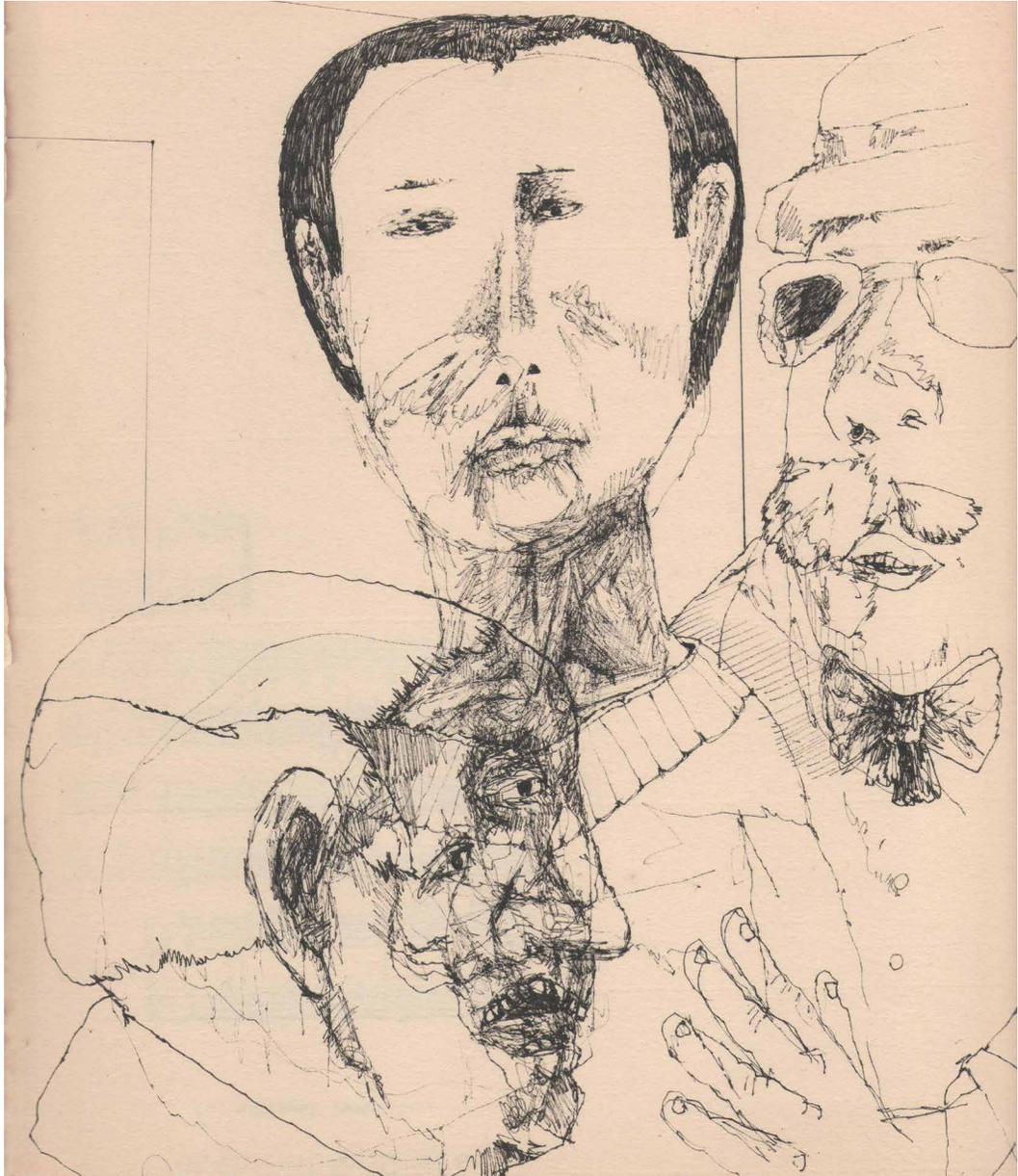


Imagen: Sergio Moscona

Imagen: Sergio Moscona



Inscripciones precarias: Israel, la Patagonia y el presente extendido en *La parte automática* de Ivo Aichenbaum

Precarious inscriptions: Israel, Patagonia and the extended present in Ivo Aichenbaum's *La parte automática*.

Resumen:

En el cine argentino de la última década, y específicamente dentro de las variantes del ensayo-documental, encontramos un corpus de películas que retratan, a través de formas y miradas críticas diversas, singulares encuentros entre sujeto, imagen y experiencia sobre el territorio israelí. ¿Qué me une con esa comunidad tan lejana y de la que me encuentro separado por el espacio y por el tiempo? La interrogante de León Rozitchner, que sintetizaba las inquietudes de otras generaciones, retorna y se abre nuevo camino y forma en cada film. La película que exploraremos en este artículo, *La parte automática* (2012) de Ivo Aichenbaum, fundante de esta serie todavía abierta, ensaya una respuesta en primera persona que, encarnando las contradicciones y avatares de su propia generación, retoma la cuestión y nos devuelve un abismo.

Palabras clave: Cine argentino; ensayo cinematográfico; Israel; Diáspora; Sujeto; Precariedad; Política; Melancolía de izquierda.

Abstract:

In the Argentine cinema of the last decade, and specifically in what we may consider variations of the film-essay, a noteworthy corpus of film, expressive of a variety of aesthetic forms and critical perspectives, has been devoted to the portrayal of Israel as a compelling territory, the territory of a particular encounter between subject, experience and "image". What binds me to this foreign and remote community? This, León Rozitchner's query, an interrogation that marked previous generations of Argentine Jews, returns in each film and opens up new aesthetic and political dimensions. The film that we will explore in this article, *La parte automática* (2012) by Ivo Aichenbaum, founder of this still open series, rehearses a first-person response that, embodying the contradictions and vicissitudes of his own generation, takes up the question and returns us a abyss.

Keywords: Argentine cinema; essay film; Israel; Diaspora; Subject; Precarity; Politics; Left-wing melancholia.

Débora Galia Kantor

Universidad Nacional de San Martín/
CONICET

Buenos Aires, Argentina
debora.kantor@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5913-5450>

Enviado: 2/04/2021

Aceptado: 14/04/2021

Publicado: 15/07/2021

Sumario. 11. Introducción 2. La parte automática. 3 Archivo y lugar. 4. Israel y la Patagonia 5. Salvar a un padre.

Como citar: Kantor, D. G. (2021). Inscripciones precarias: Israel, la Patagonia y el presente extendido en *La parte automática* de Ivo Aichenbaum. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 205-223.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/922>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a12](https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a12)



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

1. Introducción

En el cine argentino de la última década encontramos una variedad sorprendente de películas, como *La parte automática* (2012), de Ivo Aichenbaum; *Nosotros, ellos y yo* (2015), de Nicolás Avruj; *Shalom bombón* (2016), de Sofía Ungar; *Pervomaisk* (2018), de Florencia Reznik; y presentadas recientemente como *work in progress* en la edición de 2020 del Programa de Cine de la Universidad Torcuato Di Tella¹, lo que ratifica la vigencia de esta tendencia, también *Moshik* de Daniela Aginsky y *Apuntes para una educación sentimental*, de Mayan Feldman, en las que Israel, su territorio, sus signos, sus resonancias afectivas, políticas y religiosas, se configura como un espacio de encuentro particular entre “imagen” y “experiencia”.

Estos films (que se encuadran ampliamente en el género “ensayo”², es decir, en lo que Corrigan (2011) caracteriza como una composición de capas múltiples, con temporalidades, formas y materiales diversos que modulan el “hacerse público” de lo íntimo), pueden pensarse a su vez en relación con un corpus más amplio de películas emanadas del cine argentino “contemporáneo”, en las que los territorios de la “vida judía” –el “mapa judío”, podríamos decir con Aviv y Schneer (2004)– están siendo reconfigurados. Películas que, contemporáneamente a estas, que ponen en crisis la imagen del referente espacial y simbólico central del “imaginario judío” (Israel), ponderan, redescubren o dan visibilidad a espacios marginales, desconocidos u olvidados de la vida judía en la diáspora (piénsese, por ejemplo, en *La Jerusalem argentina* (2017), de Iván Cherjovsky y Malina Serber, o *La experiencia judía, de Basavilbaso a Nueva Ámsterdam* (2019) de Miguel Kohan).

Esta reconfiguración del “mapa”, como parte de un contexto más amplio en el que la jerarquía implícita que habita la dicotomía entre Israel y la diáspora está siendo revisada³, abre nuevas series de conexiones espaciales y expresa perspectivas y miradas novedosas, a propósito de un asunto de gran densidad histórica y fuerte complejidad simbólica: ¿qué es Israel, en la mirada de las jóvenes generaciones judías de la Argentina? ¿A qué podría atribuirse esta singularísima proliferación de films (que no conoce parecido en ningún territorio otro que Israel) en el cine argentino reciente?

Esto resulta particularmente significativo en un periodo (las últimas dos décadas) en el que las “estrategias” y las formas de vinculación y producción de identificaciones de Israel con respecto

1 Buena parte de estos realizadores y realizadoras (Ivo Aichenbaum y Sofía Ungar, además de las mencionadas) participaron del Programa de Cine de Di Tella durante el desarrollo de estas obras. Aunque excede el propósito de este artículo ofrecer alguna hipótesis sobre este interesante dato, resulta evidente que el hecho de que a lo largo de sus diez años de existencia se haya posicionado como un importante semillero de películas en “primera persona” es de enorme relevancia.

2 La proliferación de estos “ensayos” debe entenderse como parte de una tendencia, más general en el cine argentino contemporáneo, en la que la subjetividad y la “primera persona” han adquirido enorme protagonismo. Para un estudio profundo de este tema en la cinematografía argentina véase *El cine documental en primera persona*, de Pablo Piedras.

3 Para ampliar las perspectivas en torno a las formas actuales de la relación entre Israel y la diáspora judía, véase las obras citadas de Sander Gilman (2003), Caryn Aviv y David Schneer (2005) y Edward Cohen (2014).

a la diáspora se ha desplazado hacia modalidades *soft*, hiper-segmentadas (*individualizadas*) y específicas que combinan formas turísticas, educativas y de *networking* para todos los gustos, como veremos detenidamente más abajo, y que, por otra parte, en lo que refiere al “cine argentino”, como señala Emilio Bernini (2018), se caracteriza por el “desplazamiento, de una concepción del cine en términos nacionales hacia otra que tiende a des-diferenciarse, en términos precisamente mundiales” (Bernini, 2018, 13). Dice, continuando con esta idea, Bernini: “Aun cuando el idioma es una frontera infranqueable de reconocimiento de la identidad nacional de un film, una tendencia a la abstención de un juicio (moral, político, ideológico) respecto de las historias narradas, una narración de historias “mínimas”, es decir, no totalizadoras en su representación del mundo [...] no dejan de responder a una expectativa que si no excede la del público local es porque se atiende a espectadores, los críticos también, mundializados. Si el cine argentino se ha vuelto contemporáneo, ello se debe también a que se ha globalizado (2018, 13).

Es por eso que al aproximarnos a estas películas no parece forzado pensarlas en proximidad estético-política con una variedad de ensayos cinematográficos (forma o tradición que comparten) de autorxs –por cierto, notables– de diversas latitudes que, a lo largo de la breve historia de dicho Estado-Nación, se han interesado por retratarlo, como es el caso de Chris Marker (*Description of a struggle*, 1960), Claude Lanzmann (*Pourquoi Israel?*, 1973), David Perlov (*Diarios*, 1983) Ruth Beckermann (*Toward Jerusalem*, 1990), o Chantal Ackerman (*La-bas*, 2006). Como también en relación a obras recientes de artistas israelíes, como los films de Dan Geva (*What I saw in Hebron*, de 1999, y *Description of a memory*, de 2007) o Tamar Rachkovsky (*Home in E major*, de 2019 y su actual proyecto *Palanga*).

Esto, por supuesto, no “desancla” en términos territoriales a las películas a las que nos referimos, sino más bien, y como decíamos, da cuenta de su potencia, en tanto variaciones del ensayo en “primera persona”, para articular tiempos, dimensiones (lo personal, lo colectivo y lo intergeneracional) y lecturas múltiples, en las que los avatares de la historia argentina (el terrorismo de Estado y la violencia política durante la última dictadura cívico-militar, la crisis económica y política de 2001), la migración judía en el siglo XX, la memoria del Holocausto, las formas de relación entre Israel y la diáspora, la derrota de la utopía *kibutziana*, la política de confiscación de tierras en Cisjordania, al Este de Jerusalén y en las Alturas del Golán, y la consolidación de Israel como potencia militar, entra –todo ello– en series inagotables con historias de vida, experiencias personales y proyectos artísticos de diverso tipo y extensión.

En este artículo indagaremos en *La parte automática* de Ivo Aichenbaum, el primero en el corpus que presentamos. Este film, inaugural en esta lista todavía en expansión, recaptura un interrogante de otras generaciones, de las generaciones previas al declive del modelo *kibutziano* (primero como derrota política y simbólica del laborismo en los 80 y luego, como crisis, colapso y privatización de los *kibutz*) y que tal vez no haya encontrado mejor cristalización en el campo cultural judeo-argentino que el ensayo *Ser judío* de León Rozitchner, escrito entre agosto y octubre de 1967, en un momento tan signado por la llamada Guerra de los Seis Días que, como señala Deborah Dash-Moore (1999),

transformó la imagen de Israel de David en Goliat, y por la expansión de la revolución cubana en la izquierda latinoamericana (Sucksdorf y Sztulwark, 2015). Se pregunta Rozitchner: “¿Qué me une con esa comunidad tan lejana y de la que me encuentro separado por el espacio y por el tiempo?” (1967). Aichenbaum, encarnando todas las contradicciones y avatares de su propia generación, retoma la cuestión y nos devuelve un abismo.

2. La parte automática

La parte automática se estrenó en la XIV edición del BAFICI (Buenos Aires Festival de Cine Independiente), en abril de 2012. La película, ópera prima de Ivo Aichenbaum, participó allí de la competencia “Cine del futuro”, que en la edición siguiente del festival sería reemplazada (o renombrada) por la competencia “Vanguardia y Género”⁴. Simultáneamente, en la que fue una edición del festival particularmente poblada de películas de “temática judía”, *Papirosen* (Gastón Solnicki, 2012) participaba en la “Competencia oficial argentina”, *Policeman* del israelí Navid Lapid, en la “Competencia internacional”, *Le rapport Karski*, de Claude Lanzmann en la sección “Trayectorias”, y las israelíes *A place of her own* (Sigal Emanuel) y *The slut* (Hagar Ben Asher), en “La tierra tiembla” y “La ley del deseo”, respectivamente. A su vez, la extensa retrospectiva de la obra de Ruth Beckermann “Viajes de memoria” reforzó la presencia de la “temática” en esta edición del festival, a la que podemos agregar la singularísima pieza experimental *Pioneros* (1976) de Narcisa Hirsch en la retrospectiva dedicada la artista, titulada “Destino singular”.

Lxs únicos directorxs argentinos que compitieron en “Cine del futuro” ese año fueron Gustavo Fontán –que cerraba la trilogía dedicada a la casa de sus padres en Banfield con *La casa*– e Ivo Aichenbaum, con *La parte automática*. En una entrevista⁵ conjunta publicada el 18 de abril de 2012 (fecha de estreno de las dos), *Página12* proponía leer la zona de convergencia entre estas películas en torno a su interés por “la esfera de lo familiar”. “Lo familiar” y no “la familia”, porque en ambas encontramos no solo a la familia como conjunto de ascendientes y descendientes atados a una historia en común, sino también sus lugares y sus territorios (Banfield, Israel, Nicaragua) como motivo de indagación cinematográfica.

En una entrevista realizada en octubre de 2016⁶, Aichenbaum señalaba que el proceso que llevó a la realización de *La parte automática* estuvo precedido por su participación en un taller de teatro biográfico con la performer y dramaturgista Sofía Medici, donde trabajó con el archivo fotográfico del viaje de su padre (Sergio Aichenbaum) a Nicaragua y con el film *La mirada de Ulises* (1995), de Theo Angelopoulos: por un lado, el archivo personal y político de un padre, de su viaje como médico y militante de la Federación Juvenil Comunista de la Argentina (“La Fede”) a Nicaragua, donde colaboró

4 Véase Catálogo Bafici 15 (2013).

5 Consultado en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-24927-2012-04-18.html>

6 La entrevista se hizo en simultáneo con Ivo Aichenbaum y Sofía Ungar, directora de *Shalom bombón*, el 15 de octubre de 2016.

con la guerrilla sandinista en la década de los 80; por otro, un film-archivo, un film-documento que no solo ofrece el panorama de una región (los Balcanes) en ruinas y un sistema político (el socialismo real) también en ruinas, sino de una emoción, un afecto político (la melancolía) asociado a esa devastación y a sus efectos y resonancias en la imaginación política occidental.

La parte automática retoma esos archivos como “punto de partida para un viaje identitario de consolidación, reconocimiento o cuestionamiento”⁷ con el formato de un “diario de viaje”, un film-ensayo que retrata la experiencia de conocer el lugar donde Sergio Aichenbaum ha estado viviendo desde poco antes de la crisis de 2001, reencontrarse con él y revisar la “distancia” que define a esa relación entre padre e hijo. Pero, como veremos, ese viaje de “revisión” estará atravesado también por la incomodidad y las impresiones que surgen de diez días de excursión por Israel junto a otros cuarenta jóvenes con el programa Taglit-Birthright, que hizo posible viajar a ese reencuentro.

3. Archivo y lugar

En el comienzo de *La parte automática*, una pantalla negra junto al coro y primer verso del *Himno a la unidad sandinista*, instalan dos aspectos de la película que prevalecerán hasta la última secuencia: una forma opaca de trabajo con la imagen (una confianza, una desconfianza) y una permanente superposición de temporalidades y territorios:

*Adelante marchemos compañeros
avancemos a la revolución
nuestro pueblo es el dueño de su historia
arquitecto de su liberación.*

*Combatientes del Frente Sandinista
adelante que es nuestro el porvenir
rojinegra bandera nos cobija
¡Patria libre vencer o morir!*

*Los hijos de Sandino
ni se venden ni se rinden
luchamos contra el yankee
enemigo de la humanidad.*

Este comienzo interpone, entre Argentina e Israel (origen y destino del viaje en ciernes), un territorio, un tiempo y una historia (personal y colectiva) diferentes. A continuación, con fecha y ubicación precisas, interviene la *voice over* de Aichenbaum por primera vez: “24 de enero de 2011, estoy en la quinta de mi abuela en Ezeiza. A las 6 de la mañana sale el vuelo a Tel Aviv”. La imagen, imprecisa, nos muestra los exteriores de un complejo de viviendas. Luego, acompañado de planos detalle de una serie de objetos –a los que se acerca y aleja, enfoca y desenfoca– continúa: “*la caída de Mubarak desata*

⁷ Citado de entrevista.

una escalada de protestas en Medio Oriente que cambian radicalmente al mundo árabe. Israel es unos objetos en la casa de la bobo: comidas con papa y cebolla, ladrillos rojos, libros polvorientos y unas viejas simpáticas jugando al Rumminis o al Burako”.

La cámara se aleja de unas piezas de Burako, que van perdiendo foco mientras irrumpen el sonido de despegue de un avión y la imagen funde a negro. Vemos una ventanilla y después el ala, el narrador interviene otra vez: “Mi viejo se fue a vivir a Israel poco antes de la crisis de 2001 en Argentina. Vivíamos en la Patagonia, él estaba muy endeudado y deprimido. La Agencia Judía lo convenció de que esa era su oportunidad para hacer borrón y cuenta nueva”

La siguiente secuencia nos lleva de vuelta a Nicaragua: veinticinco fotografías (Figuras 1-3) de Sergio Aichenbaum en la montaña junto al FSLN lo inscriben como sujeto de una historia densa, que se contrapone a la idea de “hacer borrón y cuenta nueva”. Acompañando esas imágenes, el narrador continúa y se inscribe también a sí mismo allí:

Yo fui concebido en Nicaragua. Cuando él tenía 25 años, viajó en plena guerrilla sandinista como médico internacional. Cuando le preguntaron adónde quería ir, de acuerdo con sus ideales, respondió: “donde me necesiten”. Lo mandaron a la frontera con Honduras, Wiwili. Mi madre fue a su encuentro unos meses más tarde, viajaron escondidos en un camión con bolsas de arroz. El camión con provisiones que salió antes que ellos, fue emboscado por mercenarios Contras y todos sus ocupantes fueron asesinados.



Figuras 1-3. Stills de *La parte automática* (Ivo Aichenbaum, 2012),
archivo fotográfico de Sergio Aichenbaum en Nicaragua.

A propósito del uso de archivos fotográficos en el cine latinoamericano contemporáneo, Jens Andermann (2012) señala que películas como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004) o *M* (Nicolás Prividera, 2007) dan cuenta de una tendencia anti-monumentalista o iconoclasta, asociada al contrapunto que existe entre la inmovilidad del archivo familiar (fotográfico) y el movimiento propio del dispositivo cinematográfico (la imagen en movimiento). En estas películas (de la generación de “los hijos”, cabe aclarar), el movimiento de la imagen cinematográfica y la itinerancia de sus protagonistas, expresan formas de duelo que rehúyen la fijación espacial y componen un espacio-tiempo cinematográfico (y un cine) que contrasta con la idea de una “memoria monumental”.

En *La parte automática*, donde no hay un trabajo de duelo sino, como decíamos, “un viaje identitario de cuestionamiento” que toma al archivo como su punto de partida para interrogar al presente, tal contrapunto entre el archivo fotográfico y la itinerancia o la movilidad (propia de un diario de viaje), podríamos pensar, se intensifica: la posibilidad del reencuentro redimensiona el abismo entre quién su padre fue entonces y quién podría haber sido, interponiéndole la persona que es ahora. Porque si, como propone Natalia Taccetta (2019), recuperando a Carolyn Steedman, el archivo configura una trama que recolecta hechos del pasado y organiza un horizonte de futuridad, es decir, si su tiempo gramatical es el futuro perfecto (“esto hubiera sido”), la oposición, el contraste de lo que habría sido con el desencanto de lo que es, pone en crisis, con otro tiempo gramatical (el presente), a ese horizonte de futuridad.

Precisamente, a propósito del procedimiento –prácticamente idéntico al que encontramos en su segundo largometraje *Cabeza de ratón* (2013)⁸– que describíamos más arriba, en otro pasaje de la entrevista, Aichenbaum proponía:

El archivo del pasado es un detonador: en las dos películas hay un viaje en el que se muestra un archivo con el sonido del avión de fondo: esto genera una línea de pregunta. Es como si el viaje fuera la actualización de ese archivo. Está mi viejo en la guerrilla sandinista y el viaje es ir a mi viejo médico en Israel. [...] También están las fotografías de Pablo y el viaje a Río Gallegos. La relación entre el viaje y el archivo va por ese lado. Son archivos de ausencias los dos. La ausencia de mi viejo, que se fue en el 2001, y la ausencia de Pablo que se había suicidado un par de días atrás. El archivo viene a reparar esa ausencia y creo que inevitablemente todo lo que es archivo remite a un tiempo perdido o a un cuerpo perdido y por eso me parece que es tan útil para construir una historia y para elaborar una memoria.

El archivo entonces es “detonante”, actualiza y retoma una historia, la “pone en movimiento”, pero también es *detonador* (sic); es decir, interrumpe un curso de los acontecimientos, pone en crisis una distancia, *hace presente* un “cuerpo perdido” y un “tiempo perdido” que se darán cita en otro tiempo y otro espacio, para hacer posible una revisión, un “cuestionamiento”.

Tomemos un breve desvío para esclarecer el sentido y alcance que tiene el uso de los archivos o imágenes “del pasado” en el cine contemporáneo. No es a esta altura novedoso afirmar que en los últimos años –y como respuesta a un monumental corpus de películas recientes de las más variadas latitudes, en las que el trabajo de archivo tiene un lugar central– se han multiplicado las perspectivas sobre este tema. Diversxs autorxs (Anderson, 2012; Baron, 2014; Bernini, 2011; Danks, 2006) se han interesado por los cambios que atraviesan estos materiales (en todas sus variantes, llámese *found footage*, *archival footage* o *home movies*) en el cine en términos de estatus, estética y significación.

⁸ *Cabeza de ratón*, aunque cronológicamente posterior, puede pensarse como una “precuela” de *La parte automática*. La película transcurre en Río Gallegos, la ciudad donde Aichenbaum creció y es un retrato de ese territorio, a partir del suicidio de un amigo de su infancia justo antes de su regreso. Río Gallegos, a contrapelo de su construcción como lugar de origen de un mito político, es mostrado como un desierto hostil y abandonado a la instrumentalización política, donde la cultura juvenil solo puede crear en sociedad con la muerte.

En su modalidad más reciente, de acuerdo con estas perspectivas, el uso del archivo está signado por una forma escindida de relación entre las imágenes y los acontecimientos: al reponerlo a través de materiales ya existentes (sean propios o ajenos, de dominio público o privado), el acontecimiento se vuelve opaco y su mediación por el dispositivo (sus rasgos, sus atributos) toma una relevancia fundamental. Es en este sentido que Bernini (2011) propone, desde una perspectiva “epistemológica” con respecto al cine documental, que, en esta modalidad, “ya no se trata de utilizar las imágenes para reconstruir positivamente el acontecimiento [...] sino de indagarlas para revelar aquello que no muestran o no dicen en la superficie” (Bernini, 2011, 37). Y que Jamie Baron (2014), desde una perspectiva orientada a la cuestión de los “afectos”, señala que el uso de las “imágenes del pasado” en el cine contemporáneo pone en juego una estética y una práctica asociadas a la producción de *efectos*⁹ o, también, *afectos de archivo* (“*archive affects*”), en los que el *deseo de presencia* –y su contracara, el irremediable sentimiento de pérdida– se impone por sobre el deseo de comprender o dar un sentido acabado a esas imágenes.

El archivo, entonces –ahora retomando nuestro análisis– como forma de *presencia*, como testimonio de un tiempo irremediablemente “perdido” es el punto de partida, no para “reparar una ausencia”, sino para exponerla o “sentirla”; es decir, como operación de un “deseo de pasado”. Pero el desplazamiento, el viaje, el territorio al que se va en busca de ese pasado, no es Nicaragua¹⁰, sino otro, otro en una lista más larga de territorios que alojan “restos del gran proyecto político del siglo XX”, como indica Aichenbaum en su proyecto titulado *Diario internacional*¹¹, dedicado a la revisión del socialismo en el siglo pasado. Pero otro especialmente *personal*, en cuya “distancia” (o radical diferencia) con el lugar y el tiempo de ese archivo fotográfico –allí su “antimonumentalismo”, su “iconoclastia”– se cifra la caída de la figura de su padre.

4. Israel y la Patagonia

Taglit-Birthright, como lo hicieran –y lo hacen– diversos otros programas desde mediados de la década de los 50 del siglo pasado, busca promover las relaciones entre Israel y la diáspora. Fundado

9 El punto de partida de Baron es pensar el empleo contemporáneo de los archivos “históricos” en el cine como una *relación* o, en otras palabras, como un problema de *recepción*. Los archivos producen “efectos” en lxs espectadorxs (*archive effect*); un tipo específico de *efecto* es el “afecto” de archivo al que nos referimos.

10 Resulta interesante, en ese sentido que, en una obra posterior, que forma parte de *Diario internacional*, Aichenbaum efectivamente regresará, continuando ya la búsqueda que comienza con *La parte automática*, a ese lugar. En *Regreso a Wivili*, reemplazando al archivo por ese preciso lugar, dirá: “No sé muy bien qué esperaba encontrar en este pueblo perdido en medio de la montaña. Quizás busque una constatación de que este lugar, que siempre fue una historia romántica sobre mis orígenes, realmente existe. Me cuesta imaginar a mis padres, médicos, hijos de la pequeña burguesía porteña interactuando cotidiana y solidariamente con el pueblo nicaragüense que participaba de la guerrilla. O tal vez sea una proyección de mi propia distancia con ellos [...]. Tengo la secreta fantasía de que volver al punto de origen de mi existencia tenga un efecto mágico en mí; recuperar algo de ese espíritu entusiasmado y optimista de quienes tienen la certeza de poder tomar el futuro en sus propias manos”. Véase: https://issuu.com/ivoaichenbaum/docs/centroamerica_1

11 Véase: <https://cargocollective.com/ivoaichenbaum/DIARIO-INTERNACIONAL>.

en 1999, “Taglit” ha llevado en los últimos veinte años a más de medio millón de jóvenes de buena parte del planeta al país, contribuyendo con más de un billón de dólares a la economía israelí entre reservas de habitaciones de hotel y la contratación de otros servicios¹². La singularidad del programa (y podríamos también pensar que su éxito) radica en un enfoque amplio y desprejuiciado: alcanza con tener padre o madre “nacidos como judíos” o haberse convertido al judaísmo para poder participar de una excursión de diez días prácticamente gratuita. Otro de sus rasgos, compartido con planes que le son contemporáneos (muchos de ellos, como este, organizados por Lajavaia Israelit, una empresa subsidiaria de la Agencia Judía para Israel) es su oferta de experiencias diversas y combinadas (educativas, turísticas, religiosas, profesionales) que se adaptan a las inquietudes y los intereses específicos de sus participantes.

En el esquema que se desprende de estos planes, la relación entre Israel y lxs judíxs que viven en otros países se ha *individualizado* (Cohen, 2014), configurándose a partir de experiencias “personales” cuyos efectos –difíciles de medir en términos de resultados– contrastan fuertemente con las aspiraciones e ideas del sionismo clásico (como ideología política nacionalista que naturalmente busca poblar un territorio), pero que, de todos modos logran movilizar emociones y proyectar sentidos múltiples y conflictivos de pertenencia e identificación con el territorio israelí, su historia antigua y reciente y, por supuesto, su mística religiosa (Aviv y Schneer, 2012).

En *La parte automática*, las experiencias de ese viaje, que ocupa la primera mitad de la película, asoman como un mosaico de impresiones ambiguas en las que un registro por momentos observacional¹³ y siempre distante (pletórico en paisajes desenfocados; modesto en explicaciones o traducciones de lo que vemos), modula, como veremos, una incomodidad y un desajuste entre una idea heredada de Israel como realización de un proyecto utópico-político (el de los *kibutzim*, y su proyección internacional como parte de una cultura de izquierdas), y la evidencia de su agotamiento y radical transformación (lo que habitualmente se llama su “privatización”), sobre el fondo de un Estado crecientemente hostil y militarizado del que se tiene una experiencia breve, superficial, turística.

Esta tensión entre el pasado y presente de Israel, o entre la “utopía realizada” y la “utopía derrotada”, encuentra en la película una resolución introspectiva a través de las intervenciones reflexivas que Aichenbaum asume en primera persona a través de su *voice over*, que funciona como soporte y modo de inscripción de una subjetividad –la suya– arrojada a un mundo y a un tiempo signados por la *precariedad*¹⁴ como mediación constante de la experiencia, cosa que subraya, además,

¹² Véase: <https://esp.birthrightisrael.com/about-us>.

¹³ Entendemos aquí “observacional” en el sentido de la canónica clasificación de Bill Nichols (1991); es decir, como una modalidad de representación basada en la observación que permite al realizador registrar, sin inmiscuirse, lo que la gente hace cuando no se dirige a la cámara.

¹⁴ En *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia* (2017), Hal Foster incluye a “lo precario” como una de las estrategias o dilemas del arte contemporáneo. En su lectura de la obra de Thomas Hirschhorn, el “arte precario” no supone un arte de la “precariedad” o de “lo precario” exclusivamente, sino que mira también al artista como sujeto de la precariedad; en la obra de Hirschhorn esto se pone de manifiesto como una suerte de “estupefacción”

la propia forma de producción de la película¹⁵, financiada (por lo menos en lo que al viaje refiere), como el propio realizador explicita, “*gracias a filántropos e instituciones que quieren fortalecer la comunidad judía*”.

En la película, esta *precariedad* se pone de manifiesto como permanente desencuentro entre lo anhelado y lo efectivamente hallado en ese lugar; a punto tal que, aunque opte permanentemente por preservar la “fantasía” con respecto al lugar (una serie de objetos y recuerdos en la casa –y la propia casa, de “ladrillos rojos” y arquitectura socialista– de la *bobe*) transformándolo, como veremos, en territorio de evocación y rememoración, eventualmente termina por abandonarla, o más bien, dejarla ir, sin dificultad¹⁶.

En eso *La parte automática* se diferencia radicalmente de otras películas, como *Nosotros, ellos y yo* (Nicolás Avruj, 2015) y *Shalom bombón* (Sofía Ungar, 2016), con las que tiene gran proximidad¹⁷. Si en aquellas la mirada y la experiencia están atravesadas irremediabilmente por la violencia, el poder y la disputa territorial con las que sus protagonistas se encuentran en ese territorio y sobre las que se expresan sin ambigüedad en sus intervenciones en primera persona, en esta la forma introspectiva se radicaliza, tomando distancia en tiempo y espacio de la experiencia, y trazando, en lugar de una crónica de los acontecimientos, una forma extrema de lo que con Giuliana Bruno (2019) podríamos llamar una “geografía íntima”.

Así es que, en una de las primeras secuencias del viaje, apuntando su cámara desde un vehículo en movimiento hacia la autopista, Aichenbaum nos dice que el mito judío más importante de su familia se remonta a cuando los judíos *askenazim* peleaban en la frontera durante la Primera Guerra Mundial, y “en lugar de pedir comida, pedían libros”; a lo que agrega, entre otras cosas, que la extendida y temprana alfabetización del pueblo judío le dio una ventaja por sobre los pueblos en los que se alojaban.

ante los atroces acontecimientos del mundo. En el caso de Aichenbaum podríamos pensar que se trata más bien de una especie de desafección, en la que el sujeto expone su perplejidad ante un mundo que además de incómodo –desafiante de su fantasía– resulta inaccesible.

15 Para un interesante análisis de la cuestión de la *precariedad* en el cine argentino, véase: Suárez, N. (2018). “¿La estética es el modo de producción?”, en *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*.

16 Diferimos en este punto con lo que señala Tzvi Tal (2018) en su análisis de este film, cuando dice que “Aichenbaum es la tercera generación, intenta encontrar nexos entre los fragmentos y negocia su identidad confrontando discursos y mitos que la gira le depara y su memoria recupera” (Tal, 2018, 115); porque, precisamente, lo que proponemos es que no se trata de la “negociación” de una identidad, sino de formas de inscripción en el encuentro con ese territorio, su pasado y su presente, como utopía, como realización y como derrota, signadas por la *precariedad*, cosa que supone la frustración de toda empresa identitaria.

17 Estas películas se diferencian significativamente de *La parte automática* en su tratamiento del paisaje (israelí), aspecto crucial que sin dudas sería motivo de otro análisis. A los fines de esclarecer el sentido de esto, diremos brevemente que, a diferencia de lo que sucede aquí, donde el paisaje se nos presenta como un elemento predominantemente abstracto, borroso, inaccesible, en las películas mencionadas se caracteriza por asumir una forma más explícitamente atravesada por la violencia, el poder y la disputa política (y por lo tanto más directamente expresiva de esto), en línea con la perspectiva que encontramos en la clásica compilación de W. J. T. Mitchell *Landscape and power* (2002).

Luego reconstruye su arribo al kibutz (ahora convertido en hotel) donde pasará la noche: la arquitectura socialista del lugar le recuerda a la quinta de su abuela en Ezeiza y el comedor del kibutz –donde imagina a generaciones anteriores discutiendo y compartiendo– le provoca una sensación de “pertenencia”, que lo traslada a la colonia de vacaciones Zumderland, del club “Sholem Aleijem, de judíos laicos progresistas”. Más tarde, en un paseo por la ciudad mística de Tzfat (Safed), las ideas de un vendedor de comida acerca de la cábala y el “poder creador de la palabra”, le recuerdan a las palabras de Theodor Herzl (fundador del sionismo político) “si lo quieren, no será un sueño” (“si lo queréis no será una leyenda”). Y luego afirma, mientras toma imágenes al interior de una sinagoga (acompañado de una melodía extradiegética marcadamente melancólica), que “el poder de la palabra, lejos de toda magia, está en la política”

Más adelante, durante una visita al *moshav*¹⁸, Talmei Yosef (ahora también conocido como “The salad trail”), en el desierto del Negev, registra a una trabajadora tailandesa cosechando tomates cherry en un invernadero y reflexiona:

La planta de tomatitos cherry no puede crecer sola, por eso se la agarra de un hilo y se la ata en invernaderos. Una computadora calcula cuánta agua necesita cada planta [...] así, el tomate cherry crece en sus cinco variedades y es cosechado por una trabajadora tailandesa. Todo en Israel parece estar preparado y pensado para optimizar los recursos. ¿Somos los argentinos como plantas silvestres arrojadas a la suerte del viento y la polinización natural?

A continuación, una guía del lugar explica al grupo de visitantes que el caso de Israel es ejemplar, ya que, si en un desierto habitualmente se espera un promedio de 200ml de lluvia por año, allí llueve casi la mitad (120ml): Israel es la prueba de que, hasta en el peor de los desiertos, es posible desarrollar el cultivo. En la secuencia siguiente, acompañada de otra melodía, también melancólica, interviene su *voice over*, como continuando la misma idea, sobre un extenso travelling del paisaje:

El paisaje del desierto se me confunde con el desierto patagónico, pienso en cómo se fundaron las ciudades, en los proyectos que hicieron que este lugar creciera y se desarrollara y la Patagonia no. Pienso en la relación de todo esto y la distancia con mi padre.



Figura 4. Still de *La parte automática* (Ivo Aichenbaum, 2012),
el desierto israelí desde un vehículo en movimiento.

18 Los *moshavim* son cooperativas de agricultores similares a los *kibutzim*.

Aunque nos demandaría una larga digresión –por la centralidad del tema para toda reflexión acerca del territorio israelí– entrar plenamente en la cuestión del paisaje¹⁹, parece necesario al menos señalar que, dada la importancia y densidad del asunto (recordemos, por ejemplo, la vigencia del famoso póster con la leyenda “Visit Palestine” diseñado en 1905 por Franz Krausz), no resulta menor que este extenso travelling (de casi dos minutos) de paisaje desenfocado, gris y perfectamente llano (Figura 4) –en absoluto emparentable con las representaciones habituales del paisaje israelí– funcione menos como “imagen-recuerdo” (Deleuze, 2016), es decir, menos como una imagen habitada plenamente por pasado y presente, que como una imagen de sustitución, en la que un paisaje (el que vemos) se subordina al recuerdo de otro (el del desierto patagónico).

Esto se ratifica, en la secuencia a continuación, cuando un breve paso por la ciudad de Sderot le recuerda, ya no al desierto patagónico, sino directamente a Río Gallegos, la ciudad donde pasó su infancia y adolescencia (la relación entre la Patagonia e Israel no es solo de contrastes): ambas son ciudades de inmigrantes, *“de quienes no tuvieron la fortuna de acomodarse en las grandes ciudades [...] en la frontera sur, en Israel, al borde del mundo árabe; en la Patagonia, al borde de la nada”* A lo que agrega seguidamente, mientras continuamos viendo planos breves de viejos edificios de viviendas (también tomados desde un vehículo en movimiento) que, a su padre, que vivió cerca de esa ciudad al llegar a Israel, le pasó lo mismo que a los inmigrantes rusos que llegaron al país en los noventa: *“les prometieron Jerusalén y les dieron Sderot”*.

Esta distancia, falta de coincidencia plena o simultaneidad entre el sujeto y la experiencia, se intensifica y el territorio se vuelve más inaccesible también en otros pasajes, en los que el narrador está ausente o cuyas intervenciones son más ambiguas o menos “subjetivas”, las zonas más “observacionales” (en las que se multiplican los paisajes abstractos o borrosos) que hallamos en sus visitas al museo del Holocausto de Yad Vashem, al Muro de los Lamentos, o a las ruinas de Masada: es así, como se encamina a revisar la relación con su padre.

5. Salvar a un padre

El reencuentro sucede durante los últimos veinte minutos de la película. De vuelta en Tel Aviv, Aichenbaum construye, plano a plano, el retrato de un hombre derrotado: *“lo de mi padre es un misterio que va más allá de la guerra y el dinero. Mi viejo sigue viviendo tan mal como cuando se fue de la Patagonia: su heladera está siempre vacía, duermo en un sofá, no tiene un hogar”*, dice su voice over, mientras, camino a verlo, la cámara recorre la estación de colectivos de Jerusalén con planos cenitales. Un video-saludo de cumpleaños grabado para su hermano Lautaro, ilustra lo dicho entre planos de su padre tocando el contrabajo, como mostrándole a él –y a nosotrxs– indicios de lo que ya se sabe.

A continuación, comienzan un viaje compartido que primero los lleva de visita a un kibutz donde vive una tía abuela (Jaia) y luego a las ruinas de Petra en Jordania. En la visita al kibutz, que la película

¹⁹ Para una importante referencia en este tema, véase “Visions of landscape photography in Palestine and Israel”, de Edna Barromi-Perlman.

presenta como un espacio genérico, intercambiable por cualquier otro en su especie (no sabemos su nombre, ni qué produce, ni exactamente dónde está), un plano-secuencia en el que Jaia explica los espacios que la cámara registra desde un auto en movimiento, subraya, esclarece y detalla lo que, llegadxs a este punto, podemos fácilmente conjeturar: el modelo kibutziano se ha privatizado, los *kibutzniks* son ahora accionistas de una fábrica y el comedor (Figura 5) como espacio de la vida en comunidad (el espacio que en el primer *kibutz* que visitó le provocó una sensación de “pertenencia”), funciona en el presente como lugar de almuerzo para los empleados de la fábrica.

La marca definitiva de esa transformación aparece en los tramos finales del recorrido, cuando arribamos a un sector del kibutz en el que ya no se ven las construcciones de “arquitectura socialista” que el narrador asociaba a la casa de su abuela (o a la colonia Zummerland), sino una serie de casas particulares, recientemente construidas por quienes buscan alejarse de la vida en las grandes ciudades (Figura 6).



Figuras 5-6. Stills de *La parte automática* (Ivo Aichenbaum, 2012), a la izquierda el viejo comedor de un kibutz, a la derecha una vivienda construida recientemente en el predio.

La fuerza evocativa (la propia fuerza) del espacio va entrando así en crisis durante el “reencuentro”; a continuación de la visita al *kibutz*, una excursión a las ruinas de Petra y el turismo en Jordania le provocan un “efecto de distancia”. Regresando de allí (liberado ahora de toda ligadura con el territorio) interviene otra vez su *voice over*, mientras vemos planos largos del paisaje y de la ruta al atardecer, para comentar que en esos días le devolvió la tarjeta que usaba para extraer dinero a su padre (“*durante todos estos años la relación con mi viejo pasaba solo por el cajero automático*”) y reflexiona –con la tonalidad y la melodía melancólica que encontrábamos en otros pasajes (y sobre otros paisajes)– acerca de la revuelta de los jóvenes musulmanes (que entonces estaba sucediendo en Libia) identificándose con ellos: “*Pienso que soy como los jóvenes musulmanes, pienso que no sé qué hacer con un padre. Pienso que es mejor tenerlo lejos, que debería matarlo*”²⁰.

Inmediatamente después, en la misma secuencia, recuerda la sensación (una “conciencia súbita”) que tuvo al ver por primera vez *La mirada de Ulises*, en el sótano del negocio de su abuela en el barrio porteño de Once; o más bien, al ver el emblemático travelling de la película, en el que una barcaza

20 La expresión refiere, por supuesto, a una muerte simbólica.

cruza el Danubio trasladando la enorme estatua tendida de Vladimir Lenin con la mirada y el índice apuntando al cielo (Figura 8), que rota y caída, como propone Enzo Traverso (2018), “abandona la escena de la historia”.

El plano siguiente, como en espejo con el travelling de Angelopoulos (en el que la estatua rota de Lenin se desplaza de derecha a izquierda en el cuadro), nos muestra a su padre recostado y dormido (Figura 7), como abandonando también la “escena de la historia”, durante casi un minuto (es decir, nos hace mirarlo con detenimiento). Pero, si en el primer caso, como también propone Traverso, en el apartado titulado “El pasado de los futuros”, de su ensayo *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*, “mediante una asombrosa inversión de *Octubre* de Eisenstein, donde la destrucción de la estatua del zar simbolizaba la revolución [...] (se) presenta la rememoración del comunismo como un trabajo de duelo (Traverso, 2018, 147)”, junto con una melodía triste, que hace las veces de marcha fúnebre, en el segundo, como decíamos más arriba, no se trata de un duelo exacta o por lo menos exclusivamente: el cuerpo está aquí y está vivo- Sí, pero ¿cómo?



Figuras 7-8. Stills de *La parte automática* (Ivo Aichenbaum, 2012), Sergio Aichenbaum y el traslado de la estatua de Vladimir Lenin en *La mirada de Ulises*.

Aichenbaum responde a esa pregunta con un tríptico de planos fijos (Figuras 9 a 11), que ubica precisamente entre ese plano de su padre y el travelling de *La mirada de Ulises*. Y, sobre esas imágenes, dice:

Pertenece a una generación derrotada. En los últimos años de la dictadura él era secretario de agitación de masas de la juventud comunista, organizó recitales en la Facultad de Medicina y estaba orgulloso de no haberle permitido a los militares entrar a la Facultad. Su triunfo fue el regreso de la democracia y su derrota cultural, las deudas con la tarjeta de crédito. Aún no ha logrado sobreponerse a ese desencanto y resignación política, sigue suspendido, intentando asimilarse a un sistema que lo contiene y protege, un repliegue que tiene un costo que todavía no se puede medir.



Figuras 9-11. Stills de *La parte automática* (Ivo Aichenbaum, 2012). Tríptico de imágenes (del mar, de una luna llena, y nuevamente del mar, pero con una bandera de Israel plantada sobre una piedra)

En otro tríptico (aunque éste de fotografías), titulado *El Río de la Plata* de la serie *Buena memoria* (que curiosamente cierra el apartado en el que Traverso indaga en el “travelling” de Angelopoulos), el fotógrafo argentino Marcelo Brodsky presenta tres escenas (“El tío Salomón”, “Prohibido permanecer aquí” y “El Río de la Plata”)²¹ que inscriben lo biográfico en y sobre el río (ese río²²). Traverso lee allí al fluir del agua como “metáfora del tiempo” que “se ha tragado a tres generaciones” (los abuelos, los padres y los hijos desaparecidos), y encuentra aquí, como en *La mirada de Ulises* (y en otras obras que entran en serie con estas) un régimen de historicidad en el que la temporalidad, “retirada en el presente, privada de una estructura prognóstica”, se corresponde con un marxismo de tonalidad melancólica, que “amputado de su principio de esperanza [...] internaliza el revés histórico” (Traverso, 2018, 155).

El agua funciona como metáfora del tiempo en este sentido en otras películas argentinas de la última década, como en el cortometraje *Las aguas del olvido* de Jonathan Perel (2014) o en el largo *Tierra de los padres* (2012), de Nicolás Prividera, en las que, sobre el telón de fondo de la desaparición forzada y de la clausura de los proyectos revolucionarios de los setentas, el Río de la Plata deviene superficie de evocación de la memoria.

Pero en *La parte automática* no estamos ante el Río de la Plata y la tonalidad melancólica que modula las evocaciones a lo largo de la película (los recuerdos de lugares asociados al “utopismo kibutziano”, que, al confrontar con la existencia en el presente de los *kibutzim*, devienen “tiempos perdidos”, el paisaje del desierto sobre el que resuena un contraste con el desierto patagónico y, finalmente, el territorio escurridizo, plenamente subjetivo del agua) difiere de las de Brodsky, Perel y Prividera: porque la suya no es la mirada de la generación de *lxs hijxs*, (ni como Brodsky, de *lxs “hermanxs”*), porque la de su padre no es la generación de los setentas, sino la de los ochentas (“*su triunfo fue el regreso de la democracia*”) y porque su derrota no es solo el “repliegue individual-neoliberal”, sino también el fracaso en ese repliegue (“*sigue viviendo tan mal como cuando se fue de la Patagonia*”).

²¹ Véase: <https://marcelobrodsky.com/buena-memoria-5-el-rio-de-la-plata/>

²² Lo que está implicado en la aclaración es que el río por el que arribaron las generaciones de inmigrantes es el mismo que luego se “tragaría” a otra en los llamados “vuelos de la muerte”.

En su “tríptico”, que media o interrumpe el espejo entre su padre y Lenin, se cifra “*un repliegue que tiene un costo que todavía no se puede medir*”, porque su padre no está muerto, sino dormido (“*sigue suspendido*”): es por eso también –por ese estado de suspensión cuyos efectos son todavía insondables– que no sorprende que al traslado de la estatua de Lenin, (que veremos a continuación) se le haya sustraído su melodía triste, su marcha fúnebre y también su contraplano, en el que una multitud que se persigna, acompaña y despidе a Vladimir Lenin, como en una procesión.

Inmediatamente después de mostrarnos el fragmento de Angelopoulos, la película abandona vertiginosamente (como antes fue dejando atrás el archivo de Nicaragua y el anhelo de esplendor kibbutziano) su tono melancólico y con una serie de títulos –y no su *voice over*– nos informa que Sergio Aichenbaum finalmente pudo recibirse como especialista en neurología después de reprobado cuatro exámenes a causa de sus dificultades con el idioma en enero de 2012, que durante febrero compuso la música para de esta película y que en marzo fue contratado para formar parte del equipo de rehabilitación del hospital Tel-Hashomer, “el más importante de Israel”. Es así, de un plano para otro y fundamentalmente de un tono para otro el acompañamiento del alegre sonido y el simpático racconto de la historia del intervencionismo norteamericano de *Washington bullets*²³, del álbum *Sandinista!* (1980) de *The Clash*, es un elemento fundamental en este sentido, como Aichenbaum “salva” a su padre.

La música sigue sonando durante todo el plano final de la película (Figura 12) y continúa luego durante los títulos: una pantalla partida en la que vemos a la izquierda un registro documental del FSNL y, a la derecha, imágenes tomadas por un dron israelí durante un ataque, reemplaza los archivos “personales” de Nicaragua con los que empezaba el viaje por imágenes de entrenamiento indistintas, y la utopía de los *kibbutzim*, con la brutalidad y el anonimato de un registro de la guerra. El narrador, ahora retirado de la escena o de la búsqueda, nos abandona a esta superposición de imágenes y sonidos, que más que expresar la fatalidad de una irremediable pérdida (los “futuros perdidos” de los que habla Traverso), asume (o se resigna a) la precariedad, podríamos decir con Lauren Berlant (2020), de un presente sobredeterminado por el anacronismo, “un género temporal cuyas convenciones emergen de la infiltración de lo personal y lo público en las situaciones y acontecimientos que ocurren en un *ahora extendido*” (Berlant, 2020, 23).

23 *Washington bullets*, repasa la historia del intervencionismo norteamericano en el continente desde la Revolución Cubana y se corresponde, como el disco, con un momento experimental o post-punk en la historia de la banda. Sus apropiaciones del reggae, que como señala Simon Reynolds (2009), no son tanto influencias en términos de sonido como de contenido (el *Roots reggae* como música de protesta) pero que de todos modos le dan un tono alegre e irreverente, refuerza, desde el plano sonoro, la ambigüedad o indeterminación, la superposición, la “precariedad”, como decimos, de este final.



Figura 12. Último frame de *La parte automática* (Ivo Aichenbaum, 2012), a la izquierda de la pantalla partida el registro de un entrenamiento de la guerrilla sandinista, a la derecha, el registro del ataque de un dron israelí.

O, en palabras (algo crípticas) del propio Aichenbaum, a propósito de estos archivos:

Los archivos forman parte de nuestra vida cotidiana, estamos permanentemente manipulando archivos, esto no era tan claro hace diez años. Hay un presente continuo de acceso al archivo que hace que se homologue. Es algo muy propio de nuestra generación y va a hacer que la historia y la memoria se construyan de otra manera. Nuestras películas son una especie de ensayo de memoria en tiempo presente.

En cualquier caso, como toda película, esta también propone una lectura de su tiempo: ¿y cuál es este sino el del *realismo capitalista*? La popularidad del concepto acuñado por Mark Fisher (2016), que gravita sobre el latiguillo atribuido a Frederic Jameson de que “es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo”, es sintomática de su eficacia como diagnóstico pero también como interpelación: el concepto pone en crisis -porque pone de manifiesto-, con la idea de que “el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso *imaginarle* una alternativa (Fisher, 2016, 22), el hecho de que la nuestra es una cultura excesivamente nostálgica, proclive a la retrospectiva, incapaz de generar “novedades auténticas”. Aquí, como en *Cabeza de ratón*, Aichenbaum incorpora su propio pliegue en este diagnóstico, un pliegue que, cifrado por la irreversibilidad de la crisis de 2001 como índice generacional, nos desplaza de la melancolía (de izquierdas) hacia la *precariedad*; esa es su relación con el tiempo: esa es su historia y también su memoria.

Referencias bibliográficas:

- Andermann, J. (2012). Expanded Fields: Post-Dictatorship and the Landscape. *Journal of Latin American Cultural Studies* 21 (1), 165-187. DOI: <https://doi.org/10.1080/13569325.2012.694810>
- Anderson, S. (2011). *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricity of the Past*. Dartmouth: Dartmouth College Press.
- Aviv, C. & Schneer, D. (2005). *New Jews: The end of the Jewish Diaspora*. New York: NYU Press.
- Baron, J. (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London & New York: Routledge.
- Barromi-Perlman, E. (2020). Visions of landscape photography in Palestine and Israel. *Landscape Research*, 45 (5), 564-583. DOI: <https://doi.org/10.1080/01426397.2019.1704230>
- Bernini, E. (2010). Found footage: Lo experimental y lo documental. En Listorti, L. & Trerotola, D. (Comps.) *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?* (pp. 25-38). Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Bernini, E. (2018). (A manera de prólogo). Revisar el "cine de los noventa". En Emilio
- Bernini (Ed.) (2018). *Después del nuevo cine: Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EUFyL.
- Berlant, L. (2020). *El optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bruno, G. (2018). *Atlas of emotion*. Nueva York: Verso Books.
- Cohen, E. (2014). Global Jewish Youth Studies: Towards a Theory. En Ben-Rafael, E.
- Gorny, J. & Bokser Liewerant, J. (Eds.) *Jewish Identities in a Changing World* (pp.104-122). Boston: Brill.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montagne, After Marker*. Oxford: Oxford University Press.
- Danks, A (2006). The Global Art of Found Footage Cinema. En Barton Plamer, R. y Schneider, J. (Comps.). *Traditions in World Cinema* (pp. 241-253). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dash-Moore, D. (1999). From David to Goliath: American representations of Jews around the Six-Day War. En Eli Lederhendler (Ed.). *The Six-Day War and World Jewry* (pp. 69-80). Maryland: University Press of Maryland.
- Deleuze, G. (2018). *La imagen tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos: Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal.
- Gilman, S. (2003). *Jewish Frontiers. Essays on bodies, Histories and Identities*. Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Mitchell, W. J. T. (2002). *Landscape and power*. Chicago: Chicago University Press.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, USA: Indiana University Press.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Reynolds, S. (2009). *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*. London: Faber & Faber.
- Rozitchner, L. (1967). *Ser judío y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor.
- Rozitchner, L. (2015). *Ser judío y otros ensayos afines*. Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- Ranzani, O. (18 de abril de 2012). Cuando el cine trabaja la esfera de lo familiar. *Página12*. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-24927-2012-04-18.html>
- Sucksdorf, C. & Sztulwark, D. (2015). Palabras previas. En Rozitchner, L. *Ser judío y otros ensayos afines*. Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional.

- Suarez, N. (2018). ¿La estética es el modo de producción? En Emilio Bernini (Ed.). *Después del nuevo cine: Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo* (pp.35-44). Buenos Aires: EUFyL.
- Tal, T. (2018). Mi viaje a Israel: reconstruyendo la identidad argentina judía juvenil en documentales subjetivos. En Alcántara, M., García Montero, M. y Sánchez López, F. (Coords.). *Estudios culturales. Memoria del 56° Congreso Internacional de Americanistas* (pp. 111-119). DOI: http://dx.doi.org/10.14201/0AQ0251_8
- Traverso, E. (2018). *Melancolía de izquierda: marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Taccetta, N. (2019). Poéticas de archivo: acerca del melancólico operante. En Taccetta, N. y Depetris Chauvin, I. (Comps.). *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación interdisciplinaria* (pp. 215-238). Buenos Aires: Prometeo.

Reseña curricular:

Débora Kantor es politóloga por la Universidad Católica de Córdoba, doctoranda en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires y becaria doctoral del CONICET. Se desempeña como docente de grado en la Universidad Nacional de San Martín y forma parte del comité editorial de la revista *En la otra isla* de audiovisual latinoamericano. Es integrante del Núcleo de Estudios Judíos del IDES y del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE-UBA), en el marco del proyecto UBACyT "Retratos de la otredad en el cine contemporáneo de Argentina, Brasil y Chile", dirigido por Mariano Véliz.



Imagen: Sergio Moscona

La reflexividad en el cine de Albertina Carri: el uso del archivo, construcción de una nueva memoria

Reflexivity in the cinema of Albertina Carri: the use of archive and the construction of a new memory

Resumen:

Por una parte, este estudio propone como hipótesis que el cine de la realizadora argentina Albertina Carri se desarrolla en constante ida y vuelta con la crítica y el academicismo nacional, cuyo inicio se puede encontrar en la polémica alrededor de su película *Los rubios* (2003). Veremos entonces por otra parte cómo podemos comprender la obra y las pesquisas visuales de Carri como caracterizadas por la reflexividad y por un lugar muy particular dado al archivo: el cuestionamiento de la historia oficial establecida, la invención de nuevas formas de contar el presente pero también la creación de archivos *futuros*. Las imágenes que habitan el cine de Carri exploran y crean temporalidades superpuestas, inscribiéndose de esta forma en un tiempo cinematográfico deleuziano (la imagen-tiempo).

Palabras claves: Argentina; Cuatros; historia; Los rubios; política

Abstract:

Firstly, this study suggests the hypothesis that the argentinian director Albertina Carri's cinema grows in permanent connection with the critics and national academism, which beginning can be found in the debate around her film *Los rubios* (2003). Then we will see how the work and visuals quests of Carri can be understood as characterised by reflexivity and a very particular place given to archive: the questioning of official history, the invention of new forms of telling present but also the creation of *future* archives. The images that dwell the cinema of Carri explore and create overlaid temporalities, coming within the scope of a deleuzian cinematographic time (the image-time).

Keywords: Argentina; Cuatros; history; Los rubios; politics

Sumario. 1. Introducción. 2. El cine de Albertina Carri: un terreno de investigación reflexivo frente a la crítica y a su obra. 3. El archivo como intersticio en la Historia. 4. La creación de un archivo futuro. 5. Conclusiones.

Como citar: Dodier, A. (2021). La reflexividad en el cine de Albertina Carri: el uso del archivo, construcción de una nueva memoria. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 225-241.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/920>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a13](https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a13)



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Anna Dodier

Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès
Toulouse, Francia

anna.dodier@univ-tlse2.com

<https://orcid.org/0000-0003-3071-2263>

Enviado: 25/03/2021

Aceptado: 14/04/2021

Publicado: 9/07/2021

1. Introducción

En abril de 2003, *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) se estrena en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI). Se trata del segundo largometraje dirigido por Albertina Carri, después de *No quiero volver a casa* (2000), y del primer documental de la realizadora. La película gana el premio del público a mejor película, el premio del jurado paralelo a mejor película argentina y obtiene una mención especial por parte del jurado oficial y del jurado Signis. Su recepción en el marco del Festival, tanto por parte de los espectadores como de los jurados, parece concluyente. No obstante, marca el principio de una polémica exacerbada donde se enfrenta un sector de la crítica porteña.

Albertina Carri, hija de desaparecidos de la última dictadura militar argentina (1976-1983), con varias capas diegéticas y discursivas, expone y narra en *Los rubios* la dificultad de crecer sin padres, rodeada de su ausencia. Más allá de su caso propio, el film es un intento de demostración de la “ficción de la memoria”, expresión que ella usa de manera regular para definir su película. En una entrevista a María Moreno (2003), que constituye una de los primeros indicios de esta expresión, dice: “Y cuando tengo que definirla, digo que es una película sobre la ficción de la memoria y no sobre mi vida o mis padres. Sólo cuando clarifiqué de algún modo eso, pensé que podía hacerla”¹.

La ruptura que introduce la defensa de la existencia de una *ficción de la memoria* con un cine argentino hasta entonces mayormente dedicado a dar la palabra a los sobrevivientes de la dictadura militar sin ponerla en cuestión (Noriega, 2008), corta con cierta visión de la memoria y de la verdad histórica. Según Carolina Bartalini (2019, 33), la película va hasta cuestionar “los límites entre los grandes géneros que organizaron la percepción y los pactos de lectura en el siglo XX”, donde “el testimonio, la ficción y la autobiografía se hibridan en exploraciones performáticas que proponen, necesariamente, nuevos modos de ver y leer”. Esta subversión en el modo de percepción despierta los reproches de una parte de la crítica académico-artística argentina, que atribuye a Carri una lectura *apolítica* basada sobre la ira y el enojo (Amado, 2009; Bartalini, 2019, entre otros/as).

Nuestro propósito con este estudio es en primera instancia entender el peso de esta polémica originaria en el trabajo de Carri que se articula de manera reflexiva, acompañado y alimentado de aquellas críticas. Más allá de esta articulación, intentaremos demostrar cómo, al contrario de lo que pudo sostener un sector de la crítica argentina, el cine de Albertina Carri se basa, no sobre una dimensión despolitizada sino sobre una reflexividad constante, que se puede leer en particular en su uso del archivo.

2. El cine de Albertina Carri: un terreno de investigación reflexivo frente a la crítica y a su obra

Cabe resaltar que la crítica cinematográfica argentina, tal como la conocemos hoy, nació al mismo tiempo que el llamado Nuevo Cine Argentino (NCA), denominado de tal forma por esa misma crítica.

1 *Esa rubia debilidad*, entrevista a Albertina Carri por María Moreno. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-19.html>

No entraremos en los debates de su definición en este artículo, pero es importante subrayar que la validez de su existencia siempre fue puesta en cuestión y merecería un estudio atento y extendido de su construcción, de su evolución y de las críticas que genera. Dado que el NCA constituye un movimiento establecido por la crítica argentina y latinoamericana, asimilar varios cineastas bajo un mismo movimiento teniendo concepciones muy distintas del cine puede aparecer por lo tanto discutible². Sin embargo, decidiremos aquí aceptar bajo este común denominador un cine irrumpiendo (e interrumpiendo) con los códigos de cierto cine tradicional y comercial hasta los años 1990 exitoso y prevalente en Argentina (Verardi, 2011; Rangil, 2007, entre otros/as). Varios autores (Aguilar, 2006; Amatriain, 2009; Lusnich & Piedras, 2011) comulgan en establecer el principio de esta “nueva ola” en el año 1995, con el estreno de *Historias Breves y Rapado* de Martín Rejman. Llamaremos entonces *Nuevo Cine Argentino* a la obra realizada desde mediados de los años 1990, de varios cineastas formados en nuevas escuelas y carreras universitarias creadas post-dictadura como la Universidad del Cine o la ENERC, y que implementa nuevos temas de predilección poniendo en jaque la forma de narración. El cine, tanto como material de narración que como *estructura*, se refunda y se repiensa desde adentro (Oubiña, 2009).

Además de estos cineastas con métodos innovadores, se crea en la misma época una nueva crítica, formada académicamente junto a ellos. También se desarrolla un circuito de difusión (festivales y muestras) con el objetivo de mostrar este cine. Es el caso del BAFICI, cuya primera edición tiene lugar en 1999, bajo la dirección de Sergio Wolf, buen ejemplo de esta “endogamia” del cine que nace en ese contexto. Director, guionista, crítico de varias revistas de cine incluyendo la revista *El amante*, una de las más influyentes de esa época, es también académico y docente en la Universidad del Cine. *Los rubios* se estrena entonces en el BAFICI en este momento bisagra del cine argentino donde los agentes de la crítica y de la enseñanza universitaria empiezan a tener una clara co-presencia en todas las etapas de las películas: pueden estar comprometidos desde la producción de las películas, luego en su circuito de difusión y en su análisis teórico posterior (Oubiña, 2009, 15-23).

Una de las particularidades de la película de Albertina Carri es que propone una capa ficcional dentro de un régimen claramente documental. Una actriz (Analía Couceyro) ejerce el rol de Carri *en la realidad*, en un pacto con el espectador: es decir, que frente a los protagonistas que conocen durante la filmación ella es Albertina Carri. Se podría decir entonces que la *representa*, en su sentido más literal: es su *representante*, la reemplaza en el mundo exterior filmado. Martín Kohan -académico, escritor y crítico literario- llega a ver allí hasta una *duplicación* de Carri: “Analía Couceyro entonces no tanto aparece *en lugar* de Albertina Carri (lo que se ajustaría a la noción estricta de lo que es la representación) como *además* de ella: duplicándola” (2004, 26). Sigue: “Carri no incluye una actriz que la represente para dejar de estar en *Los rubios*, lo hace para estar dos veces (...) Vemos a Carri mirándose y viéndose (además le habla: la película entonces no está en primera o en tercera, está en

2 Resulta interesante saber que una cineasta reconocida y asimilada a este Nuevo Cine Argentino, Lucrecia Martel, está por ejemplo en desacuerdo con la denominación del NCA.

segunda persona)” (26). Según el autor, este recurso de Carri tendría entonces menos el objetivo de dar al espectador una representación de ella misma y de su relación con sus padres desaparecidos, que construir un espejo deformante para entenderse a ella misma, dentro de un movimiento circular (de ella hacia ella). La esencia del reproche sería entonces una sobre-reflexividad, impidiendo una apertura al mundo.

Esta interpretación del régimen reflexivo como hermetismo al mundo exterior lleva a Kohan a considerar la película como una *despolitización* del tema dictatorial (2004, 29-30). Este reproche será desarrollado también ampliamente por Beatriz Sarlo -periodista, ensayista, crítica literaria y cultural y directora de la revista *Puntos de Vista* de 1978 a 2008- en *Tiempo pasado* (2005). Según Sarlo, la mirada subjetiva de *Los rubios* invisibiliza la existencia de una verdad histórica. Le recrimina a Albertina Carri su ubicación en el centro de la escena, tapando los testimonios que quedan en la sombra (2005). Asimismo, afirma: “En un film sobre la identidad, donde la directora elige representarse doblemente, por sí misma y a través de una actriz que dice su nombre y dice que representará a la directora, los testigos permanecen en el anonimato (...) La operación de doble afirmación de la identidad de Albertina Carri contrasta con el severo despojamiento del nombre de otros. Identidad por sustracción” (2005, 149-150). Queda clara aquí la oposición que maneja Sarlo: Carri contra los testigos; Carri *encima* de los testigos.

La filósofa Cecilia Macón responde a esta interpretación de Kohan y Sarlo, poniendo en cuestión por un lado la concepción de política y por el otro la concepción de memoria manejadas por los autores: “Suponer que referir a la encarnación íntima de ese trauma involucra una despolitización del acto mismo de la desaparición, implica aceptar una división entre lo público y lo privado al menos esquemática. Redunda, no solo en someterse ante los axiomas de esta dicotomía, sino además en suponer, arriesgadamente, que la esfera privada resulta por definición despolitizada” (2004, 46). En efecto, la autora defiende una visión de lo político más amplia, abriendo las experiencias personales de la esfera íntima a expresiones políticas. Eso permite invalidar la crítica mediante la cual se acusa a la película de invisibilizar la dictadura.

Según la filósofa, *Los rubios* constituye una obra profundamente política dado que la experiencia personal de Carri de la desaparición de sus padres se inserta en un testimonio de la experiencia de la *segunda generación*, la de los hijos, cuya voz empieza a hacerse escuchar en esa época. De ahí surge entonces una concepción de la memoria que se distingue claramente de la que usa Kohan, que podríamos asimilar a un “deber” de memoria hacia el pasado y sobre todo hacia los *antepasados* (familiares pero también nacionales). Afirma Macón: “Mientras que los memoriales convencionales sellan la memoria –en una matriz asociada a las pretensiones de Kohan–, los contramonumentos expulsan la posibilidad misma de decir a su audiencia lo que debe pensar en relación con esos acontecimientos” (2004, 46). Contrariamente a una memoria “sellada”, se trataría entonces de una memoria *abierta*, sujeta a la interpretación y al cambio constante.

En la misma línea, Ana Amado confronta dos memorias: “Tensada entre el deber y la demanda, Carri vuelve al pasado familiar en nombre del nombre del padre, es decir, tras la garantía de una filiación y parece regresar del viaje con una incipiente respuesta” (2003, 2). El concepto de memoria nacional como *deber*, en el cual se inscriben tanto los razonamientos de Kohan como de Sarlo a la hora de reclamarle a Carri correrse del escenario, toma para Amado todo su sentido y está trasladado a la esfera familiar. Según ella, Carri empezaría la pesquisa del pasado por una demanda, un reclamo filial y se extrae a lo largo de la película de esta memoria *sellada* e impuesta (por los mandatos filial y estatal) para ir hacia una memoria abierta y nueva, inventada por ella y una nueva generación.

No obstante, el desplazamiento de la figura pública de los desaparecidos hacia la figura “privada” de la directora que pone en jaque un supuesto capricho “adolescente” construido por Kohan y Sarlo (Bartalini, 2019, 34) da lugar a toda una clase de interpretación y análisis de la obra de Carri (en *Los rubios* pero también en su obra posterior). Gustavo Noriega, crítico cultural y cinematográfico de larga trayectoria, director editorial de *El amante*, se inscribe asimismo en esta crítica: en 2007, escribe una vez más sobre la película para resaltar su dimensión de “ira”, comparándola al documental *M* (Nicolás Prividera, 2007) que se acaba de estrenar. Habla de ellas como “dos obras irritadas e irritantes, que interpelan abiertamente a la sociedad, que le hacen preguntas difíciles de responder (...) dos películas insolentes que entran a donde piensan que tienen que entrar sin tocar la puerta ni pedir permiso” (Noriega, 2007, 33-35)³. El espacio que Noriega da a *Los rubios* en su revista, todavía cuatro años después de su estreno, dimensiona el lugar que otorga la crítica a esta polémica.

Carri recibe este debate generado por su película con una actitud defensiva, pero reflexiva, en la continuación de lo que construye en *Los rubios*. En efecto, la película misma se puede leer como una *mise en abyme* constante. Por un lado, para Carri misma, que elige una actriz para hacer de ella, lo cual le permite crear un espejo durante la filmación pero después también, a la hora de mirar el film como espectadora. Por otro lado, para el espectador, a quien Carri elige mostrar los mecanismos de creación de la película en sí (las dudas del equipo sobre la incorporación de tal o tal escena; las discusiones alrededor de los testimonios; la lectura frente a la cámara de una carta del INCAA⁴ poniendo condiciones para financiar la película...).

Esta reflexividad presente dentro de la película, parece continuar luego en la relación que mantiene la realizadora con su película durante su difusión.

En primera instancia, las numerosas entrevistas de Carri que pudimos identificar a partir del año 2003 dan cuenta por su gran mayoría de una reflexión construida frente a los debates generados por la película y su recepción⁵. Una parte de la entrevista de María Moreno (2003) a Carri en el

3 En esta línea, no podemos dejar pasar desapercibido que Carri elige llamar a uno de sus siguientes largometrajes, una ficción esta vez, *La Rabia* (2008). Expresando este rasgo atribuido por la crítica a su trabajo.

4 Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

5 Estas entrevistas están en parte identificadas en la bibliografía.

suplemento *Radar de Página12* ya citada, es particularmente esclarecedora con respecto a la relación de la realizadora con la crítica y el mundo universitario. Asimismo, después de una explicación de Carri sobre la visión de la memoria que quiso transmitir en *Los rubios* (“una memoria fluctuante”, alejada de una memoria establecida que decide llamar una “memoria de supermercado”), la entrevistadora le pregunta si piensa que “se entendió”. Carri responde:

Ricardo Piglia –estábamos en el departamento de español de Princeton-, quizás para provocarme, me dijo que sin embargo había en la película dos puntos que rescataban las memorias absolutamente establecidas. Uno es cuando la actriz que hace de mí dice que odia apagar las velitas en los cumpleaños porque se acuerda del largo período en que los tres deseos se concentraban en pedir la aparición de los padres. Otro es cuando dice que su sobrino anuncia que cuando sea grande va matar a los asesinos de sus abuelos, pero que su hermana no la dejaba grabarlo. Entonces Piglia interpretaba que esos dos puntos podrían sintetizarse en “ni olvido ni perdón” y en “castigo a los culpables”. Yo contesté que no era casual que en ambos casos se tratara de recoger la mirada infantil, la de mi sobrino que es casi como un recuerdo propio y la de un recuerdo de mi infancia. Pero, de algún modo, esas memorias tan establecidas están instaladas en mí. La vuelta de tuerca no arrasa los tópicos anteriores” (2003).

Entendemos entonces que Ricardo Piglia, escritor de renombre argentino (en ese entonces profesor en Princeton) mencionó a Carri su propia experiencia de la película, ligeramente divergente del discurso de la cineasta sobre la noción de memoria que aquella intenta construir. Carri, después de un intento de justificación poniendo el foco sobre las miradas *infantiles* que no son las suyas, termina aceptando la consideración de Piglia que alimenta la reflexión sobre su propio trabajo. Vemos aquí cómo la palabra académica, de un escritor y pensador argentino de la talla de Piglia, impregna a Carri, quien repiensa su obra, y en particular su relación a la memoria desarrollada por la película, en función del comentario del universitario de Princeton. Además, contarle en entrevista viene a reforzar el valor que ella otorga a la palabra académica.

Más tarde, en 2007, Carri firma un libro *Los rubios, cartografía de una película* (2007), editado por el BAFICI, donde vuelve sobre la génesis de la película y su recepción. Esta acción paradigmática muestra la voluntad de la cineasta (poco común en la historia del cine argentino) del ida y vuelta entre su obra y su recepción. Carri vuelve en especial sobre los objetivos de la película, entre los cuales figura el arduo programa de diseccionar los mecanismos de la memoria y sus efectos cuando *solo hay recuerdos*, y concluye: “la película cumplió su objetivo: generó discordia, avivó el debate y se posicionó, generacionalmente, como una nueva voz” (Carri, 2007, 10).

Esta posición reflexiva omnipresente (primero *en* y luego *sobre* su primer documental) sigue en el cine de Albertina Carri y se puede leer notablemente en el manejo del archivo presente en sus posteriores películas.

Para pensar el archivo en la obra de Carri, nos basaremos sobre la concepción del mismo que desarrolla Foucault desde 1969 en *Arqueología del saber*, que lo comprende como una práctica, un “sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (1969, 221). Al igual que la

pesquisa omnipresente por la imagen y los testimonios en *Los rubios*, la directora usa el archivo para buscar, en el documento de archivo filmado *como material*, una versión propia de la historia que queda por construir y que se encuentra escondida por capas de discursos y memorias oficiales. El archivo, o en este caso las *imágenes* de archivo, no viene a ilustrar ni a apoyar el propósito de la autora, sino que esta se sirve de aquellas para poder desarrollar un discurso en constante proceso hermenéutico.

3. El archivo como intersticio en la Historia

Cuaterros (Albertina Carri, 2016), película con la cual Carri vuelve al documental, está constituida exclusivamente por *imágenes de archivo*: es decir, no son imágenes filmadas con el objetivo de esta película. El origen de las imágenes es variado: *found footage* anónimo, fragmentos de películas argentinas olvidadas o noticieros oficiales. Por otra parte, todo el material está tratado de la misma forma, es decir: en una pantalla en movimiento (dividida por momentos en tres, cuatro o hasta cinco partes iguales; ver Figura 1) las imágenes desfilan acompañadas de la voz en off de Carri, libre de relación *directa* con lo que estamos mirando. En efecto, a primera vista, el sonido y la imagen parecen cada uno hermético al otro, *a priori* sin punto de encuentro. En realidad, se trata de una elección consciente: imágenes y sonido conformando un discurso pensado. Luego de unos minutos, las imágenes revelan el poder metafórico de la voz en *off*, que parece interpretar el archivo de manera poética, en el sentido que lo entiende por ejemplo Patrick Brun (2003, 41), pensador de las imágenes: “Hacer manar, entre [la imagen] y nosotros, una dimensión sensible, incluso visible, que nos restituye al mundo”. Según él: “No se trata de producir una imagen del mundo, sino de crear una presencia del mundo más allá de la imagen” (2003, 41)⁶.



Figura 1. Carri usa en *Cuaterros* la técnica del *split screen*: la pantalla está dividida en varias partes iguales (*Cuaterros*, Albertina Carri, 2016)

⁶ “Faire sourdre, entre elle et nous, une dimension sensible, voire non visible, qui nous restitue au monde”, “Il ne s’agit pas de produire une image du monde, mais de créer une présence au monde au-delà de l’image”. La traducción es nuestra.

Asimismo cabe resaltar que Carri misma lee su dispositivo como *poético*. En una entrevista con el periodista y crítico cultural Horacio Bernades (2017), quien le pregunta si no tiene miedo que los espectadores se pierdan en la profusión de imágenes en pantalla, y entre las imágenes y el sonido, responde: “¡Todos se van a perder! (Risas) Es imposible registrar tantos datos dichos tan a la carrera. Eso está previsto, la idea es que ese *off* es como la memoria, hay cosas que quedan y otras que no. No hay que preocuparse si no se retiene algún nombre, alguna fecha o algún incidente. *Es una lectura poética*, en la que uno puede perderse”⁷.

El archivo fílmico en *Cuatreros*, que compone la totalidad de la película, es vertiginoso. Materialmente, pide una cantidad astronómica de horas de visionaje, de selección, de construcción narrativa (sobre todo respondiendo, aunque metafóricamente, a una voz en *off*) y de edición. Se puede hablar de una verdadera *experiencia* de archivo que a su vez pide una *reflexión* constante sobre su sentido y su uso. Sin dudas, se trata de una relación *material* con el archivo: por un lado, se *toca* figurativamente el material con el visionaje; y por otro lado, se lo *toca* concretamente en el caso del material fílmico analógico. Sin embargo, también se desarrolla una relación *intelectual* con el material ya que se busca darle sentido, dentro de un ejercicio de teorización sobre el archivo. En este sentido, el uso del archivo implica una reciprocidad de la mirada: el archivo mira al “usuario” (director o espectador) y el “usuario” mira al archivo. Maniobrar el archivo, preexistente a la película y a su discurso, hace entonces existir un *gesto de archivo*.

La película empieza por un engaño: la voz de Carri cuenta su acercamiento al personaje de Isidro Velázquez y cuenta así la *génesis* y la investigación a raíz de la película (o por lo menos es lo que pensamos). Parece establecerse de entrada una relación directa con el espectador. Sin embargo, después de unos minutos, la voz en *off* nos revela que esta primera parte era en realidad un fragmento del libro sobre Isidro Velázquez escrito por el padre de Carri, sociólogo y desaparecido. Este “prefacio” de la película suena entonces tanto como una advertencia que como una invitación: la imagen (y el sonido), que se hace conscientemente eco del proceso de producción del documental en sí, es cuestión de interpretación. Estamos de esta manera en un régimen doblemente reflexivo, ya que nos habla *lo que estamos viendo*. Además, tres tiempos presentes se entrelazan: el de la palabra dirigida al espectador, el del espectador que a su vez recibe esta palabra, y por último; el tiempo de los escritos del padre. Se podría agregar un cuarto tiempo presente: el de las imágenes de archivo, que abre otra realidad, *a priori* separada de la relación directora/espectador. Pero las imágenes constituyen también el receptáculo mismo de la relación entre el espectador y Carri, y entre la cineasta y su padre.

Esta concepción del archivo, “desviado” de su propósito inicial y *reutilizado*, se acerca a la que desarrolla Hal Foster (2004) en su reflexión en torno a lo que considera una submersión en el archivo por parte del arte visual contemporáneo: “In the first instance archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end they elaborate on the found image,

7 “Había decidido que esta película no era para mí”, entrevista de Horacio Bernades a Albertina Carri. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/17594-habia-decidió-que-esta-pelicula-no-era-para-mi> (el itálico es nuestro).

object, and text, and favor the installation format as they do so" (2004, 4). No obstante, el archivo como gesto lento, *conscientemente* pensado, se aleja del *impulso* del archivo (*archival impulse*) que propone Foster (2004, 3-22). Aunque el autor no explicita esta elección de término, su uso (de origen psicoanalítico, refiriéndose a la "pulsión") no es casual, y parece identificar un acto *incontrolado*. Es evidente que Foster se refiere a un impulso metafórico, una *tendencia* general hacia el archivo. Sin embargo, es posible afirmar que Carri hace un uso del archivo que no es inconsciente ni impulsivo sino más bien decidido y calculado.

Cuaterros se inscribe en el giro que observa Foster del arte contemporáneo frente al pasado: "This move to turn "excavation sites" into "construction sites" is welcome in another way too: it suggests a shift away from a melancholic culture that views the historical as little more than the traumatic" (2004, 22), dado que la película, por el uso del archivo, interroga y pone en peligro cierta concepción de la historia oficial, volviéndose gesto político. En esta puesta en cuestión de una versión histórica única, el documental de Carri se posiciona precisamente en lo que decidimos llamar los *intersticios de la Historia*. Tomamos la expresión en la continuidad de Foucault (1964), quien afirma en su *Postface a Flaubert*: "Lo imaginario no se constituye contra lo real para negarlo o compensarlo; se extiende entre los signos, de libro a libro, en el *intersticio* de los dichos y comentarios; nace y se forma en el entre-dos de los textos"⁸.

En este sentido, el archivo en el documental de Albertina Carri funciona como lo imaginario del cual habla Foucault: abre un espacio nuevo, *poético*, que sale de su función *representativa* que le prestan en el cine documental clásico, donde responde primero a un discurso previamente establecido y cumple una función puramente ilustrativa. De esta forma, el archivo en *Cuaterros* ya no es representación sino apertura a significados y sentidos infinitos, iniciados por una interpretación que ofrece la directora con su voz en *off*. Asimismo, la voz en *off* acompaña este movimiento y *abre* más allá de la imagen, en lugar de encerrarla a un solo sentido posible. A propósito, Isidro Velázquez, célebre "cuatrero" (especie de bandido del campo argentino, que se convirtió en una figura de la cultura popular) casi no aparece en las imágenes de archivo. Según la propia Carri (2017), esta elección surge de la idea de "estimular la asociación", ya que "las imágenes directas cierran"⁹.

Del dispositivo de *Operación fracaso y el sonido recobrado* (instalación audiovisual imaginada por Carri en el Parque de la Memoria entre septiembre y noviembre 2015), donde la artista yuxtapone imágenes de archivo tal como en *Cuaterros*, Natalia Taccetta (2017, 8) dice: "Esto permite rearmar la superficie para restituir "timbres de voz inaudibles", voces de desaparecidos, replegadas en los giros de los archivos canonizados. Esto conlleva una reaparición fantasmal, en la que las imágenes

8 "L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre- deux des textes". La traducción y el itálico son nuestros.

9 "Había decidido que esta película no era para mí", Entrevista de Horacio Bernades a Albertina Carri. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/17594-habia-decidi-do-que-esta-pelicula-no-era-para-mi>

sobreviven a una cristalización que las hizo devenir –si existentes– parciales, destruidas por cierta mirada sobre la historia”. En *Cuaterros* también, son estos pliegues, estos “giros” contenidos en los archivos institucionalizados los que permiten abrir la imagen y redescubrirla, develando un sentido tapado por una mirada histórica oficial e unívoca. El planteamiento de Carri con el archivo se parece entonces al de Harun Farocki. El cineasta alemán mostró a lo largo de su obra la polisemia de la imagen de archivo, en particular de manera brillante en *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges)*, Harun Farocki, 1989) donde pone a prueba la fotografía aérea de Auschwitz de 1944 para demostrar la pluralidad de sentidos que emergen de una misma imagen en función del contexto de *mirada*.

Es incluso posible formular la hipótesis de que Carri, con esta película hecha de archivos filmicos que pertenecen al patrimonio visual y cultural argentino, crea nuevas imágenes (nuevos archivos) de su padre desaparecido, quien firmó un libro sobre Isidro Velázquez. Carri, ya en *Los rubios*, usaba el prefacio de este libro y lo hacía leer a Analía Couceyro. Pero al contrario de *Los rubios*, *Cuaterros* se abre con un fragmento que, a diferencia del prefacio antedicho, está escrito por el padre y es leído por su hija, en una suerte de reencuentro. En este gesto, se puede ver una incorporación de las preguntas de una parte de la crítica argentina que generó *Los rubios*, sobre la distancia de Carri respecto de sus padres desaparecidos. *Cuaterros*, como una respuesta a su anterior documental, pero también a los debates que generó, parece esta vez filmar, no la ficción de la memoria como *distancia*, sino como intersticio que permite acercarse a una realidad (poética) gracias al archivo.

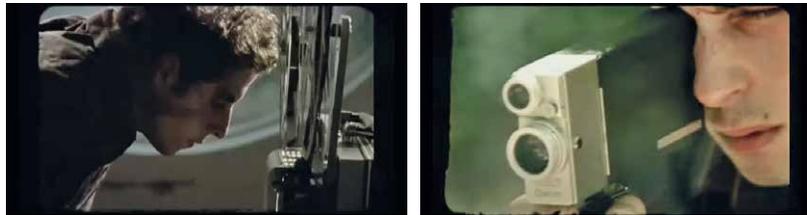
Para semejante tarea, Carri mezcla y juega con varias capas de tiempo que entrelaza en su proceso de creación: elabora en un presente claramente identificado, a partir de elementos producidos en el pasado, una memoria destinada al futuro.

4. La creación de un archivo futuro

Antes de *Cuaterros*, en *Restos* (Albertina Carri, 2010), cortometraje de nueve minutos encargado por el gobierno argentino en el marco del Bicentenario de la Nación, Carri recurre al archivo planteando una reflexión sobre la desaparición y la pérdida, a partir de una película militante de los años 1970 y destruida por la dictadura militar (1976-1983). El propósito de la Secretaría de Cultura de la Nación (que propuso la tarea a 25 cineastas dentro un proyecto llamado *25 miradas, 200 minutos*) contenía la voluntad de dar cuenta de un tiempo fragmentado y heterogéneo, objeto de interpretaciones y subjetividades (Rivera, 2014). Es a partir de la fragmentación del tiempo *por las imágenes* que Carri elige llevar a cabo esta propuesta, haciéndose eco de la fórmula -posterior- de Didi-Huberman (2018, 3): “Sabemos que cada memoria está siempre amenazada por el olvido, cada tesoro amenazado por el pillaje, cada tumba amenazada por la profanación. (...) Y, asimismo, cada vez que posamos nuestra mirada sobre una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición. Es tan fácil, ha sido siempre tan habitual el destruir imágenes”.

Frente a la ausencia de la película destruida, y en particular de la película bajo su forma *material* (entrando en resonancia con los cuerpos de los desaparecidos), Carri propone inventar a través del mismo cortometraje, en un movimiento sumamente reflexivo una vez más, un nuevo archivo. Este nuevo archivo toma en cuenta la ausencia que produce una pérdida (como en el arte *kintsugi* japonés, que marca la grieta, la fractura de objetos de cerámica cubriéndola de oro) y constituye a su vez un nuevo material. En este sentido, “Carri interroga la potencialidad creativa de los residuos y ausencias materiales de la generación paterna” (Forné, 2020, 754): vuelve fértil un terreno que los genocidas pretendieron dejar seco y estéril, sin posibilidad de creación. En la ausencia de lo que se destruyó (en este caso los archivos de una memoria militante de izquierda), Carri busca lo que se puede salvar: los desechos, los *restos* para poder crear algo en base a ellos. Más que desde la ausencia se trata en realidad de potenciar desde la *carencia* (Forné, 2020, 752).

Los rollos de película, vestigios de este cine militante, están filmados en el presente de la filmación: polvorientos, aparecen como ruinas olvidadas, como materia en descomposición. El cortometraje de Carri resalta esta materialidad del archivo. Por un lado, estos rollos se manipulan en escenas experimentales donde están puestos a prueba “del presente” (en el agua, en la tinta); y por otro, los manipula también un actor (Esteban Lamothe, Figuras 2 y 3), en una suerte de ficción en el documental, donde el actor/personaje analiza estos “restos” y protagoniza a la vez un realizador de los años 1970 filmando (lo deducimos por su estilo vestimentario y por la película Super 8 usada para filmar esas escenas, característica de esta época).

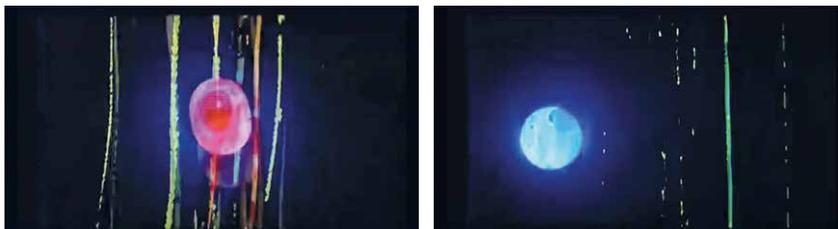


Figuras 2 y 3. El protagonista de la parte ficcional mira los “restos” de las películas militantes, y a la vez realiza él una película (*Restos*, Albertina Carri, 2010).

El realizador ficticio, manipulando el material “real” que queda de esta época *en la actualidad*, crea una confusión de tiempos dentro de una misma imagen. Se superponen el pasado y el presente de un mismo archivo, a través de un entrelazamiento complejo entre ficción y documental. Esta superposición de tiempos nos reenvía a la noción de tiempo cinematográfico desarrollada por Deleuze en *La imagen-tiempo* (1987) y en la coexistencia de “capas de pasado” en una misma imagen (1987, 135-170). El ida y vuelta, entre tiempos en constante tensión, se resume en esta frase del texto de Marta Dillon acompañada de imágenes movidas que parece haber sido filmadas en fílmico (Figuras 4 y 5):

Desde esta orfandad que solo puede decir yo, me dejo encandilar por las imágenes perdidas. Buscarlas es resistir a esta intemperie sin sueños. Enhebrar secuencias para empujar los flashes sueltos de la memoria.

¿Será posible recuperar su gesto desafiante, su potencia vital? ¿Su exquisito presente hinchado de futuro? ¿Podrán todavía mellar la trama que cubre el cielo de los rebeldes? El fervor de su ausencia quema. Ahora mismo" (Restos, 2010, 5'50"-6'27").



Figuras 4 y 5. Las imágenes sobre las cuales interviene el texto de Marta Dillon. Muestran un círculo luminoso, que se podría parecer a la luna (Restos, Albertina Carri, 2010).

El yo del texto se refiere a la "orfandad": no es una persona que habla sino una entidad. Se podría suponer que se trata de la orfandad del pueblo argentino, huérfano de los archivos de la militancia aniquilados por los dictadores, pero de cualquier manera, es un yo que queda difuso.

El presente de esta orfandad contenida en la película, se ve atravesada por una luz proveniente del pasado ("encandilar", "flashes de la memoria"). A su vez, contiene también el futuro ("exquisito presente hinchado de futuro"). Esta imagen contiene varios tiempos no cronológicos, haciéndose eco de la fórmula de Deleuze: "La pantalla misma es la membrana cerebral donde se enfrentan inmediatamente, directamente el pasado y el futuro, lo interior y lo exterior, sin distancia asignable, independientemente de cualquier punto fijo" (1987, 170). Por lo tanto, a la pregunta inicial de Restos "Acumular imágenes ¿es resistir?", Carri parece responder con su cortometraje que resistir, más que en la acumulación, permanece en la creación de ciertas imágenes de cine que convocan "capas del pasado" y a su vez se vuelven archivos para el futuro.

A la luz de estas reflexiones, podemos entonces comprender *Los rubios* y *Cuaterros*, pero sobre todo el último largometraje de Albertina Carri, *Las hijas del fuego* (2018), como intentos de crear nuevos archivos y, en un mismo movimiento, nuevos paradigmas fílmicos e imaginarios.

"¿Cómo hacer para liberar nuestros cuerpos de prejuicios desde el falso espejo de la televisión, la gráfica y la invasión de imágenes a la que estamos expuestos y expuestas a diario?", se pregunta Carri en 2012¹⁰. El cortometraje *Barbie puede estar triste* (Albertina Carri, 2001), subtítulo "melodrama pornográfico", pone en escena de manera exclusivamente animada (en *stop motion*) las célebres

10 En el marco de la conferencia *De cierta manera, Identités plurielles et normes de genre dans les cinémas latino-américains*, organizada en Toulouse los días 28, 29 y 30 de marzo de 2012 por el Institut de Recherche Intersite Études Culturelles (IRIEC) de la Universidad Toulouse II-Le Mirail en colaboración con AMERIBER de l'Université Bordeaux III y ARCALT (Association des Rencontres des Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse).

muñecas Barbie y Ken. La trama es la de un melodrama clásico, hecha de engaños y triángulos amorosos, pero con una relectura *queer* (Soriano, 2014): después de que su marido le echa de su casa, Barbie empieza una relación amorosa con otra mujer que se transforma en una relación que incluye también a Arbie, el carnicero. Según Michèle Soriano, estas relaciones “destruyen la verosimilitud del melodrama y desplazan sus pautas hacia nuevos modelos sexuales, fuera de la heteronormatividad y de la pareja” (2014, 222). Desplazando la muñeca Barbie de su sentido inicial, Carri efectúa el mismo mecanismo que con los archivos oficiales de la televisión en *Cuatreros*: aquí con un objeto popular cargado de simbolismo, propone repensar *por* la imagen la representación de la mujer, de la pareja, del amor y del sexo, en un mismo movimiento. La animación le permite entonces el filtro de la ficción y sobre todo la distancia que implican las muñecas-objetos. Juguetes y no cuerpos humanos, los objetos *representan* aquí a los cuerpos.

En *Las hijas del fuego*, que se podría definir como un *road movie* pornográfico, Carri pasa a otra etapa: ya no se trata de objetos, sino de cuerpos vivos. La película sigue a una joven cineasta lesbiana queriendo filmar una película pornográfica en el sur de Argentina. Después de un primer encuentro con su novia, se ponen en camino y van formando de a poco un grupo más y más consecuente de mujeres y de trans, conocidas a lo largo de la ruta, con quien organizan orgías, en un replanteamiento del placer y del sujeto (femenino y *queer*). El placer de los cuerpos y de los sujetos, se crea y existe frente a la cámara, obligando al espectador a una nueva mirada: miramos estos cuerpos pero más que una mirada *voyeur*, se trata de una mirada empática (que se efectúa con los personajes). Además, el deseo que emana de estos cuerpos/sujetos parece *desbordar*. Carri implementa asimismo una nueva corporalidad, total, absoluta.

La experiencia de esta “comunidad gozante” (Stracalli, 2020, 314) puede constituir una experiencia poética, ya que contiene “una temporalidad plegada, que corta el continuum del tiempo cronológico” (2020, 314). Se acerca de esta forma al carácter pluri-temporal de *Restos*. Stracalli agrega que la ruptura con el tiempo cronológico, implica también un corte con el tiempo “progresivo y burgués” (314) ya que se trata de un tiempo dedicado al goce, lejos de un tiempo capitalista con obligaciones calendarias, haciendo del gesto de la película un gesto profundamente político. Estamos entonces frente a (re)presentaciones filmicas inéditas implicando también nuevas temporalidades. De este modo, se construyen nuevos paradigmas de la imagen y *por* la imagen, conteniendo en ellos una tercera vía para el desarrollo de corporalidades y subjetividades distintas.

5. Conclusiones

Sobre la posición frente a la memoria que ensaya Albertina Carri en *Los rubios*, y que desató la polémica académico-crítica alrededor de su film, Ana Amado propone: “En esta disolución el gesto de Albertina Carri no es romper con el pasado sino romper con las formas de romper con el pasado” (2009, 194). Ahí permanece la fuerza de la obra de Carri, en esta *disolución* de las formas discursivas clásicas. Asimismo, en *Los rubios*, Carri no pone en cuestión la memoria y los testimonios (como se le puede haber reprochado) sino la forma por la cual los aprehendemos y experimentamos.

Además, pudimos demostrar que en un gesto reflexivo, Carri se sirve de este debate para pensar su obra y sobre todo la relación con el pasado y la memoria que esta última insta. Por un lado, lo hace por un discurso meta-fílmico constituido por entrevistas con periodistas, intercambios públicos con profesionales del cine y publicaciones como el libro que editó sobre la génesis de la película. Por otro lado, lo hace también en su obra misma, posterior a *Los rubios*.

Por ejemplo, no es casual que en *Restos* y más tarde en *Cuaterros*, la directora llegue al material de archivo para afrontar las “fuentes primarias” del pasado. Pero los archivos, como lo intentamos demostrar, toman en sus películas el lugar de materia tanto viva como metafórica: triturándolos y decorticándolos, Carri hace emerger una vez más nuevas formas de contar el pasado gracias a la creación de nuevos *imaginarios*. El archivo no es más prueba de una verdad histórica sino un terreno de juego e interpretaciones, en el cual se revela y asume la función ficcional, aún en el género documental. Retomando la fórmula de Macón, estas películas constituyen decididamente “contramonumentos” (2004, 46); lejos del carácter conmemorativo de los monumentos como lápidas, se hacen instrumentos de interpretación del pasado.

Emancipándose de una memoria institucionalizada el archivo se abre, se despliega y se vuelve instrumento para la elaboración del deseo (Appadurai, 2003, 24), al contrario de un archivo-monumento concebido como *receptáculo* de la memoria.

Carri produce de esta manera, además de una re-creación del pasado, una memoria viva del presente. “Archives are not only about memory (and the trace record) but about the work of the imagination, about some sort of social project”, afirma Appadurai (2003, 24), que recuerda la dimensión política (en su sentido más literal, el de la *polis* como consciencia colectiva) del archivo-instrumento como apertura a la sociedad y al otro. En el cine de Carri, esta reflexión sobre un nuevo *convivir juntos* pasa, además del archivo, por la producción de nuevas imágenes, culminando en *Las hijas del fuego* con la propuesta de una forma novedosa de relacionarse con su cuerpo y el cuerpo del otro. En este sentido, se trata de un cine profundamente político por su capacidad a reflexionar sobre su propio poder subversivo. Un cine anclado en el presente y consciente de estar creando un archivo para el futuro.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. M. (2006). *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Amado, A. (2003). Los infantes del terror. Nota sobre Los rubios, de Albertina Carri. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 3.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Amatriain, I. & Algranti, J. (Eds.) (2009). *Una década de nuevo cine argentino, 1995-2005. Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Appadurai, A. (2003). Archive and Aspiration. En Joke Brouwer y Arjen Molder (Eds.). *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data* (pp. 14-25). Rotterdam: NAI Publishers.
- Bartalini, C. (2019). La crítica a la edad. Los rubios de Albertina Carri y M de Nicolás Prividera en los debates de la memoria contemporáneos. *Nueva Revista del Pacífico*, 71, 30-49. <https://doi.org/10.4067/s0719-51762019000200030>
- Bernades, H. (2 de febrero, 2017). Había decidido que esta película no era para mí. Entrevista a Albertina Carri. *Página 12*. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/17594-habia-decidió-que-esta-película-no-era-para-mi>
- Brun, P. (2003). *Poétique(s) du cinéma*. Paris: L'Harmattan.
- Carri, A. (2007). *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Gráficas Especiales.
- Carri, A. (2013). Cuestión de imagen. *Cinemas d'Amérique latine*, 21, 30-41. <http://dx.doi.org/10.4000/cinelatino.123>
- Cinelli J. (1 de noviembre, 2018). Una forma de estar en el mundo más poética. Entrevista a Albertina Carri. *Página 12*. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/152342-una-forma-de-estar-en-el-mundo-mas-poetica>
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1998). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G.; Chéroux, C. & Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Ferreira, G. Z. (2017). Entretien avec Hal Foster. *Marges*, 25, 140-145. <https://doi.org/10.4000/marges.1329>
- Forné, A. (2020). El efecto de archivo en el cortometraje documental autoficcional contemporáneo argentino. Una lectura de *Restos* (2010) de Albertina Carri y *Grito* (2008) de Andrés Denegri. *Bulletin of Hispanic Studies*, 97 (7), 749-762. <http://dx.doi.org/10.3828/bhs.2020.43>
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22. <http://dx.doi.org/10.1162/0162287042379847>
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Foucault, M. (1964). Postface à Flaubert. En *Dits et écrits (Tome 1) 1954-1969* (pp. 325-326). Paris: Gallimard.
- García, L. (23 de abril, 2003). Albertina Carri: La ausencia es un agujero negro. *La Nación*. Rescatado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/albertina-carri-la-ausencia-es-un-agujero-negro-nid490828/>
- Kohan, M. (2004). La apariencia celebrada. *Punto de Vista*, 78, 24-30.
- Lerer, D. (23 de octubre, 2003). La fábula de la reconstrucción. *Clarín*. Rescatado de https://www.clarin.com/espectaculos/fabula-reconstruccion_0_SyVjyLOYL.html
- Lusnich, A. L. & Piedras, P. (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, 1969-2009*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Macon, C. (2004). Los rubios o del trauma como presencia. *Punto de Vista*, 80, 44-46.
- Manzi, J. (2009). La part de la fiction. A propos de quelques documentaires argentins. *Caravelle*, 92, 13-37.
- Maurycy, C. (2011). *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel*. Crisnée: Yellow Now.

- Moreno, M. (19 de octubre, 2003). Esa rubia debilidad. Entrevista a Albertina Carri. *Página12 Suplemento Radar*. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-19.html>
- Moreno, M. (23 de marzo, 2007). El libro de ésta. *Página12*. Rescatado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3254-2007-03-23.html>
- Mullaly, L. (2012). Albertina Carri, cineasta de la incomodidad. *Cinémas d'Amérique latine*, 20, 163-171. <http://dx.doi.org/10.4000/cinelatino.646>
- Noriega, G. (2009). Estética de la desaparición. En Jaime Pena (Ed.). *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino, 1999-2008* (pp. 81-90). Madrid: T&B Editores.
- Noriega, G. (2007). Lo que nos hacen. *El amante*, 183, 33-35.
- Ogilvie, D. (2017). Paradoxes de "l'archive". *Sociétés & Représentations*, 43 (1), 121-134. <http://dx.doi.org/10.3917/sr.043.0121>
- Oubiña, D. (2009). La vocación de alteridad (festivales, críticos y subsidios del Nuevo Cine Argentino). En Jaime Pena (Ed.). *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino, 1999-2008* (pp. 15-24). Madrid: T&B Editores.
- Rangil, V. (Ed.) (2007). *El cine argentino de hoy. Entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Rivera, M. (2014). Acumular imágenes, ¿es resistir? *laFuga*, 16. Rescatado de <https://www.lafuga.cl/acumular-imagenes-es-resistir/701>
- Stracalli, E. (2020). Las hijas del fuego. Cuando los cuerpos se vuelven paisaje. *Saga. Revista De Letras*, 11, 310-324. <https://doi.org/10.35305/sa.vi11.86>
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Scholz, P. (23 de octubre, 2003). Necesitaba contar esa ausencia. Entrevista con Albertina Carri. *Clarín*. Rescatado de https://www.clarin.com/espectaculos/necesitaba-contar-ausencia_0_BkukiyxRYg.html
- Soriano, M. (2014). Animación: distanciar, desnaturalizar, experimentar dispositivos híbridos de Albertina Carri. En Laurence Mullaly y Michèle Soriano (Eds.) (2014). *De cierta manera. Cine y género en América latina* (pp. 219-252). Paris: L'Harmattan.
- Taccetta, N. (2017). Archivo del tiempo recobrado. La forma de la imaginación. *Digithum. Memoria e imaginación*, 20, 1-11. <http://dx.doi.org/107238/d.v0i20.3092>
- Verardi, M. (2011). *Nuevo cine argentino (1998-2008): formas de una época. Procedimientos y representaciones de una estética política*. Buenos Aires: Editorial Académica Española.

Reseña curricular

Anna Dodier es actualmente doctorante en investigación cinematográfica en la Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès y está escribiendo su tesis *Paisajes palimpsestos. De la habitación hacia la exploración: lugares del/ de la desaparecido/a político/a en el documental argentino y chileno (1990-2020)*. También es programadora para el Festival Panorama du Cinéma Colombien de París, miembro del colectivo "El perro que ladra" en París y miembro del colectivo "Ciudades Reveladas" en Buenos Aires.



Imagen: Sergio Moscona

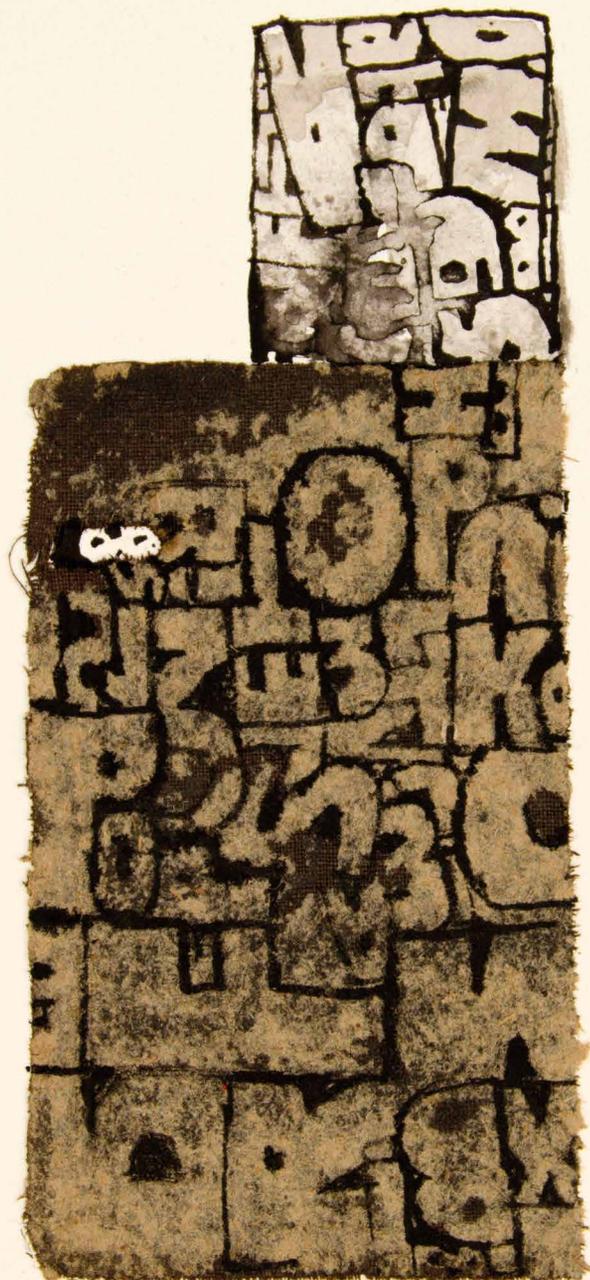


Imagen: Sergio Moscona

Torre en ruinas I. Sergio Moscona 2010. 21.4x.

La película no es del director¹

The film does not belong to its director

Resumen:

Se analizará la película *Llucshi Caimanta*, con el objetivo de discutir la problemática indígena en el cine y en los movimientos militantes históricos del subcontinente. Ejemplo contundente de cómo el pasado se imbrica en el presente, esta película nos hace sentir cómo el imperialismo extractivista interfiere de forma siniestra en nuestro destino. Estas imágenes producidas en el pasado, contemporáneas nuestras, nos hacen pensar sobre el porqué de que seamos aún vilipendiados y robados.

Palabras claves:

Cine, amerindios, política, militancia, Ukamau, Sanjinés, Bolivia, Ecuador

Abstract:

We will analyze the film *Llucshi Caimanta* with the aim of discussing indigenous problems, in the cinema and in the historical militant movements of the subcontinent. A striking example of how the past is embedded in the present, this film makes us feel how the extractive imperialism interferes in a sinister way in our destiny. These images produced in the past, contemporary with us, make us think about why we are still vilified and robbed.

Keywords:

Cinema, Amerindians, politics, militancy, Ukamau, Sanjinés, Bolivia, Ecuador

Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos

Universidad Federal de São Paulo
São Paulo, Brasil

keyichinita@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0801-5472>

Enviado: 18/03/2021

Aceptado: 9/04/2021

Publicado: 9/07/2021

¹ Este trabajo es una ampliación de una ponencia que expuse en el curso “A Arte Militante Contemporánea”, que se realizó a finales de 2020 y se extendió hasta febrero de 2021. Fue un curso de extensión organizado por el Grupo Maar (*Mídias, afetos, arte e resistência*), que coordino, y que es parte del curso universitario de graduación y post-graduación en Historia del arte de la Universidad Federal de São Paulo, Brasil.

Como citar: Aguilera Viruéz Franklin de Matos, Y. (2021). La película no es del director. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 243-257.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/914>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a14](https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a14)



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

A continuación se analizará la película *Fuera de aquí. Llucshi Caimanta* (1977), del Grupo Ukamau y Jorge Sanjinés, estableciendo una relación estrecha entre historia y contemporaneidad. Es extensa la discusión sobre lo que pueda significar lo contemporáneo. De la asunción que se haga del concepto va a depender su relación con la historia. No me detendré en un análisis sobre esta bibliografía; apenas asumo el concepto a partir de la pregunta: ¿De quién y de qué somos contemporáneos? Un interrogante formulado por Giorgio Agamben en *¿Qué es lo contemporáneo?* (Agamben, *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Ed. Argo, 2009).

En la contemporaneidad de nuestro cine militante se proyecta esta película como la sombra de la luz que no captamos de las estrellas que se alejan de nosotros a una velocidad muy grande. Obscuridad, sin embargo, que nos atinge a tal punto que no podemos esquivarnos si realmente queremos ser contemporáneos con la militancia de nuestro tiempo. Considero *Llucshi Caimanta* como esta sombra estelar que viene del pasado (al final, según la astrofísica contemporánea, la luz o la sombra que llegan de las estrellas ya fueron enviadas hace mucho tiempo), anacronismo de lo contemporáneo, como diría Agamben. Lo que sucede hoy en América Latina, principalmente en el Brasil y en el Ecuador, son consecuencias y repeticiones de acontecimientos políticos que se sucedieron en la década de 1970 y que están retratados en esta película. Son muy contemporáneos los asuntos que *Llucshi Caimanta* desarrolla: la invasión de los evangélicos de procedencia estadounidense, la codicia del imperialismo por los minerales y por el petróleo, el acoso de las comunidades indígenas por las iglesias, las transnacionales, los políticos y los ejércitos latinoamericanos. Es una repetición que hace de lo contemporáneo una fractura, y que coloca la interrogación del pasado, plateada en la película, como una proyección de una interrogación teórica del presente. Así no se puede pensar la historia sin la contemporaneidad y viceversa, principalmente si pensamos del punto de vista de una militancia que ya se perfilaba como un proceso anticolonial de América Latina.

Considero que el cine activista¹ del subcontinente se dividió históricamente en dos movimientos políticos, que son muy importantes para entender los momentos extremadamente conturbados del pasado y de la actualidad. Al cine del Grupo Ukamau y a Jorge Sanjinés se les está llamando “tercer cine boliviano². Normalmente no me incomodaría con esta designación, porque la teoría de Fernando Solanas y Octavio Getino es de extremo interés y fue adoptada por el llamado cine “periférico” o “subalterno”. Nombrar es cosa seria y llamar nuestras películas de “Tercer Cine” es mejor que las otras dos designaciones. Estoy cansada de la interminable cadena auto-despreciadora con la que nos acostumbramos a nombrarnos: colonizado, periférico, subdesarrollado, subalterno. Puedo estar “subalternada”, pero nunca seré subalterna. No es una cuestión menor, pues lo que debería ser apenas un estado que no me define se transforma en una autoimagen despreciadora. Sabemos muy bien que

1 Considero como sinónimos “militancia” y “activismo”, y no porque ignore las diferencias que se establecieron históricamente entre esas dos palabras. Pero, intencionalmente, no quiero separar la historia de lucha y resistencia en América Latina.

2 Esta subsunción del cine del Grupo Ukamau y de Jorge Sanjinés está en uno de los artículos del dossier “Ukamau Abigarrado”, que fue publicado en *Secuencias. Revista de Historia del Cine* 49 y 50 (Aimaretti & Segui, 2018, 10).

el nombramiento cotidiano que nos inferioriza es un elemento fundamental de la pedagogía de la interiorización de la opresión.

El rechazo de nombrar las películas del Grupo Ukamau y de Jorge Sanjinés como “tercer cine” se debe a que temo que se ofusque una diferencia fundamental entre las películas hechas por los bolivianos y el cine militante de Solanas y Getino. Hay una bifurcación ineludible entre estas obras, que remite a los dos movimientos políticos que ya mencioné.

Para iniciar la explicación de esta divergencia, necesito hacer un pequeño comentario del artículo de Pablo Gonzáles Casanova, titulado “Colonialismo interno una redefinición” (2007), que resulta ser una condensación y la retomada de una parte del libro *Sociología de la Explotación*, de 1969. Este autor afirma que los ideólogos que promocionaron la lucha de clases y combatieron el imperialismo junto a los movimientos de liberación nacional colocaban la relación entre las nacionalidades como un obstáculo o un desvío que despolitiza las luchas de resistencia. Es decir, era políticamente contraproducente tratar los conflictos entre la nación emergente de las luchas de la independencia en América Latina y las innumerables naciones indígenas, que también lucharon en estas guerras. En otras palabras, “la lucha de las naciones contra el imperialismo y la lucha de clases en el interior de cada nación y a nivel mundial obscurecieron las luchas de las etnias en el interior de los Estados-nación” (Gonzáles, 2007, 435-436). De este modo, la “problemática nacional” o las relaciones conflictivas entre las naciones que constituían un país “sólo podrían solucionarse después de la revolución socialista” (2007, 432).

Podemos concluir que los intelectuales que piensan en América Latina a partir de la lucha contra la opresión, con algunas pocas excepciones, no consideran a los pueblos indígenas como parte de esa pelea, a pesar de los innumerables alzamientos que ellos protagonizaron, y de su efectiva participación en las guerras por la independencia. De cierta forma, nuestros pensadores son herederos del nefasto proceso colonial que se extendió hasta los días actuales en una forma interiorizada o como un colonialismo interior, según las palabras de Gonzáles.

Este silenciamiento político es consecuencia de la construcción histórica de la imagen de los indígenas en casi toda América Latina. Según Andrés Guerrero (1994, 198, 211 y 212), al hablar de los indígenas del Ecuador, “discursos jurídicos, racialistas y políticos” crearon una figura estereotipada de esos pueblos, utilizando “analogías, metáforas, asociaciones, valoraciones y anécdota”, que lo plasmaron como cotidianamente incapaz. No solo en el Ecuador, sino en la mayor parte de los países del subcontinente, los discursos institucionales –jurídicos, eclesiásticos, estatales y políticos– construyeron a los indígenas como niños adultos, sin discernimiento, como si fueran seres incompletos. Un diseño laboriosamente atribuido al indígena, que fue construido como el miserable, no ciudadano, mediante el cual, según Guerrero (1994, 143), las élites intelectuales y políticas del siglo XIX y del siglo XX se auto-dibujaban, sin ningún pudor o vergüenza, como protectores y ciudadanos consciente de los problemas de las nuevas naciones.

Considerando que la mayor parte de los habitantes de América Latina son indios y mestizos³, podemos ir más lejos y pensar que la imagen que se plasmó del indio no es un reflejo extraño que no nos concierne. Así como vemos al indio, los occidentales nos ven a nosotros e interiorizamos esta mirada de desprecio, también somos vistos como seres incompletos, miserables que están excluidos de la plena ciudadanía, de la cual suponemos que algunos pueblos europeos tienen el usufructo. Sabemos que el tan mentado “Estado de bienestar social” fue realmente implementado en muy pocos países, y hoy se encuentra seriamente amenazado.

Uno de los argumentos esgrimidos para justificar el silenciamiento de las naciones indígenas y de los afroamericanos es el de que el imperialismo y la burguesía local se aprovechan siempre de las contradicciones entre el gobierno nacional y las naciones indígenas, para debilitar y desestabilizar los gobiernos que surgieron de las luchas por la liberación. En el caso de Bolivia, esta es una de las graves acusaciones que las izquierdas urbanas y mineras hicieron a los movimientos campesinos e indígenas. Los movimientos y partidos de izquierda bolivianos denunciaron, y aún denuncian, el pacto campesino/militar. Esta alianza fue hecha con gobiernos militares que golpearon duramente a los movimientos sociales urbanos y mineros, y que duraron más de diez años, desde el gobierno del militar Gualberto Villarroel López, que ascendió al poder en 1943, hasta después de la Revolución de 1952.

Sabemos que esta es una visión parcial que fue criticada, ya en 1953, por Fausto Reinaga, en su libro *Tesis India. Tierra y libertad*. Se puede ver en este enmarañado asunto que la alianza militar campesina era para los pueblos indígenas bastante estratégica, a pesar de que muchas veces fue perjudicial para ellos (Reinaga, 2010, 144).

Las alianzas de los campesinos con los dos gobiernos de Villarroel, de 1943 y 1946, fueron las únicas que beneficiaron relativamente a los pueblos indígenas. Para Reinaga, a pesar de breves, en esos tiempos sucedieron hechos trascendentales. Se realizó el “Congreso Indigenal”, cuyos resultados más importantes fueron decretos gubernamentales que se tornaron un acontecimiento histórico y social. Uno de ellos abolía los servicios de “pongueaje” y “mitanaje”, que obligaban a los indígenas a trabajar por un buen período en los latifundios o en las minas. Otro decreto prohibió la obligación de trabajar gratuitamente para el Estado o la Iglesia. El cumplimiento de estas órdenes demoró, pero al final de ocho años fueron de hecho implementadas. Otro acontecimiento fundamental de este período fue que se pusieron en contacto a todos los indios de Bolivia – aimaras, quechuas y cambas (Reinaga, 2010, 143). Esta reunión fue una respuesta indígena a la política racista de las élites bolivianas formadas

3 Hasta los “blaqueados” tienen en su linaje algún indígena o participan de una cultura que, a pesar de verse como europea, está impregnada de prácticas sociales y pensamientos que son extraños a las sociedades consideradas occidentales. Además, mucho de lo que se cree europeo procede en realidad de este continente. Estamos de acuerdo con el robo material, pero no reconocemos el saqueo cultural. Por ejemplo, creemos que los innumerables caminos que atraviesan el continente fueron hechos por los mestizos blanqueados y occidentalizados. En el Brasil, se cuenta que los “bandeirantes” (especie de “santiagos mata-indios”) abrieron pasajes fundamentales entre el interior y la orla marítima de São Paulo. Sabemos hoy que las vías “hechas por estos señores”, antiguas o nuevas, fueron urdidas y usadas por los indígenas para la comunicación entre los pueblos antes de la invasión europea. El desconocimiento llega a tal ridiculez que muchos creen que el tomate es italiano.

por terratenientes y dueños de minas que tenían como consigna la conocida frase: “la ciudad de La Paz sin indios, La Paz para gringos” (Reinaga, 2010, 142). Si encontramos actualmente en esta frase una gran familiaridad, por lo menos en el Brasil, no es mera coincidencia. Las élites entreguistas (económicas e intelectuales) y sus secuaces deberían visualizar en *looping* la película *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça, para comprender que para los gringos todos somos poco más que cucarachas. La esperanza de que ellos –los blancos colaboracionistas y occidentalizados de América Latina– pueden salvarse, es una mera ilusión.

El indigenismo de Fausto Reinaga fue influencia decisiva para la organización del movimiento aymara que se autodenominó “Katarismo”, el cual tendría un rol fundamental en las luchas de resistencia y en la implementación de un estado plurinacional en Bolivia. La filmografía del Grupo Ukamau y de Jorge Sanjinés establece un diálogo estrecho con la visión política y cultural de este movimiento. Según Mauricio Hiroaki, el Katarismo, fue iniciado en 1960 por un grupo de estudio universitario aymara, denominado “15 de noviembre”, fecha en que murió el líder indígena Tupac Katari, al ser descuartizado en 1781. Julián Apaza adoptó el nombre de Tupac Katari en homenaje a Tupac Amaru y Tomás Katari, líderes andinos que lucharon por la independencia de los pueblos indígenas (Hiroaki, 2010, 88). Con su mujer Bartolina Sisa y millares de aimaras, Katari realizó el famoso cerco de la Paz que duró más de 100 días. Este es el levante indígena más conocido de Bolivia. Katari, que fue obligado a trabajar en las minas por causa de la mita (obligación que miembros escogidos de las comunidades indígenas tenían que cumplir desde los tiempos del Inca, y que fue adoptada y recrudescida en el tiempo de la colonia), reivindicó como lengua obligatoria el aymara y propuso un gobierno de los propios indígenas (Hiroaki, 2010, 10).

Raimundo Tambo y Genaro Flores son las dos figuras más conocidas del Katarismo. En el manifiesto de Tiahuanaco (1973), en líneas generales, los kataristas criticaban la explotación económica, la opresión cultural y política, la educación ajena a la realidad de los pueblos de América Latina y la conversión del indio en un mestizo sin personalidad. Además, atribuían a la falta de respeto con la visión del mundo andino y a la no consideración de la cultura aymara y quechua el fracaso de los incontables proyectos de desarrollo agro que pulularon en Bolivia. Criticaban también a los partidos de izquierda, pues estos no aceptaban que el campesino aymara y quechua es capaz de pensar y conducir su propio destino. El manifiesto defiende la idea de una organización política propia, conducida por los propios indígenas. Los kataristas usan como arma política el bloqueo de las arterias de circulación que unen áreas urbanas al campo (Hurtado, 1866). Esta es una acción que la película que estamos analizando retoma como lucha de los pueblos andinos del Ecuador.

González tenía toda la razón cuando afirmaba que los movimientos de lucha y resistencia urbanos del continente recusaron “la existencia de un colonialismo interno en nombre de la lucha de clases, a menudo concebida como una experiencia europea” que estaba relativamente distante de los problemas de América Latina. Peor aún, se recusa la propia experiencia en nombre de una proletarización del campesino y de una política de modernización, sustentada en la falsa promesa de un progreso que hasta ahora esperamos. La noción de “desarrollo” colocó a las víctimas del

colonialismo (todos nosotros, pero principalmente los pueblos indígenas y los afroamericanos) como una humanidad atrasada, primitiva, que debería ser transformada por el desarrollo futuro. La idea de un Estado homogéneo, con un mismo idioma y una única cultura, era defendida tanto por los movimientos de izquierda como por los de derecha.

Además, un darwinismo político y una sociobiología de la modernidad fueron difundidos por intermedio de las academias. Nuestras universidades repitieron incansablemente la consigna racista de nuestra inferioridad, asimilando y difundiendo una escala discriminatoria, en la cual los amerindios y los afroamericanos ocupaban el último eslabón. No es coincidencia que este proceso de nuestra desvalorización sea retomado de forma acentuada por algunos gobiernos neoliberales actuales, apoyados por nuestras élites locales. Es nítido que nuestras burguesías cada vez más sienten que nacieron en el lugar equivocado. Cuando pueden, nos abandonan y se van a Europa o a los Estados Unidos, viviendo de rentas obtenidas por la explotación que producen en su país de origen y que nos cuesta mucho sudor y sangre. Sabemos que el capitalismo financiero globalizado actual se expande por medio del “rentismo” y la especulación, causando muchas muertes y miseria.

A esta política de opresión, que viene desde la época de la colonia, respondieron contundentemente los pueblos amerindios y afroamericanos. Sus luchas fueron tantas que algunas consiguieron quebrar las barreras de silenciamiento levantadas por el poder político y su brazo educacional. Basta leer cualquier libro de historia en cada país para notar la manera escandalosa de apagar y recontar de manera torcida lo que sucedió en estas tierras. Las *fake news* no son privilegios de la contemporaneidad. Apenas en el comienzo del siglo XX fue contestada la perversa versión científicista que nos colocaba como seres incompletos y, a pesar de la problematización, aún hoy, no estamos completamente libres de ella. De las respuestas a la abominable científicidad de los pensadores racistas que cundieron el siglo XIX y XX, destacadas por Gonzáles, nos interesan las que surgen del pensamiento de José Carlos Mariátegui y de Antonio Gramsci.

Mariátegui fue el intelectual que “indianizó” la lucha de clases en América Latina, como afirma Gonzáles, al colocar los pueblos amerindios en el centro de la problemática nacional y no apenas como un problema de visualización e integración de una minoría. En el caso del Perú, Ecuador y Bolivia los indios son mayoría, por lo menos hasta hace poco tiempo. Además, en los países donde el genocidio fue más fuerte y las poblaciones indígenas aparentemente se tornaron minorías, los trabajadores informales urbanos ocupan el centro de la problemática nacional. Estas personas, la mayoría de América Latina, aún más en esta época de neoliberalismo exacerbado, también son invisibilizados y bastante oprimidos. Ellos viven en condiciones de explotación y discriminación muchas veces peor que los pueblos indígenas que viven en la zona rural. No nos olvidemos que esta población está conformada por descendientes amerindios y afroamericanos que fueron obligados a migrar para los centros urbanos.

Me interesa el recorte que Gonzáles realiza del pensamiento de Gramsci, porque en el pensador italiano se desmitifica la manera como se veía la relación entre el norte rico que se industrializaba y el

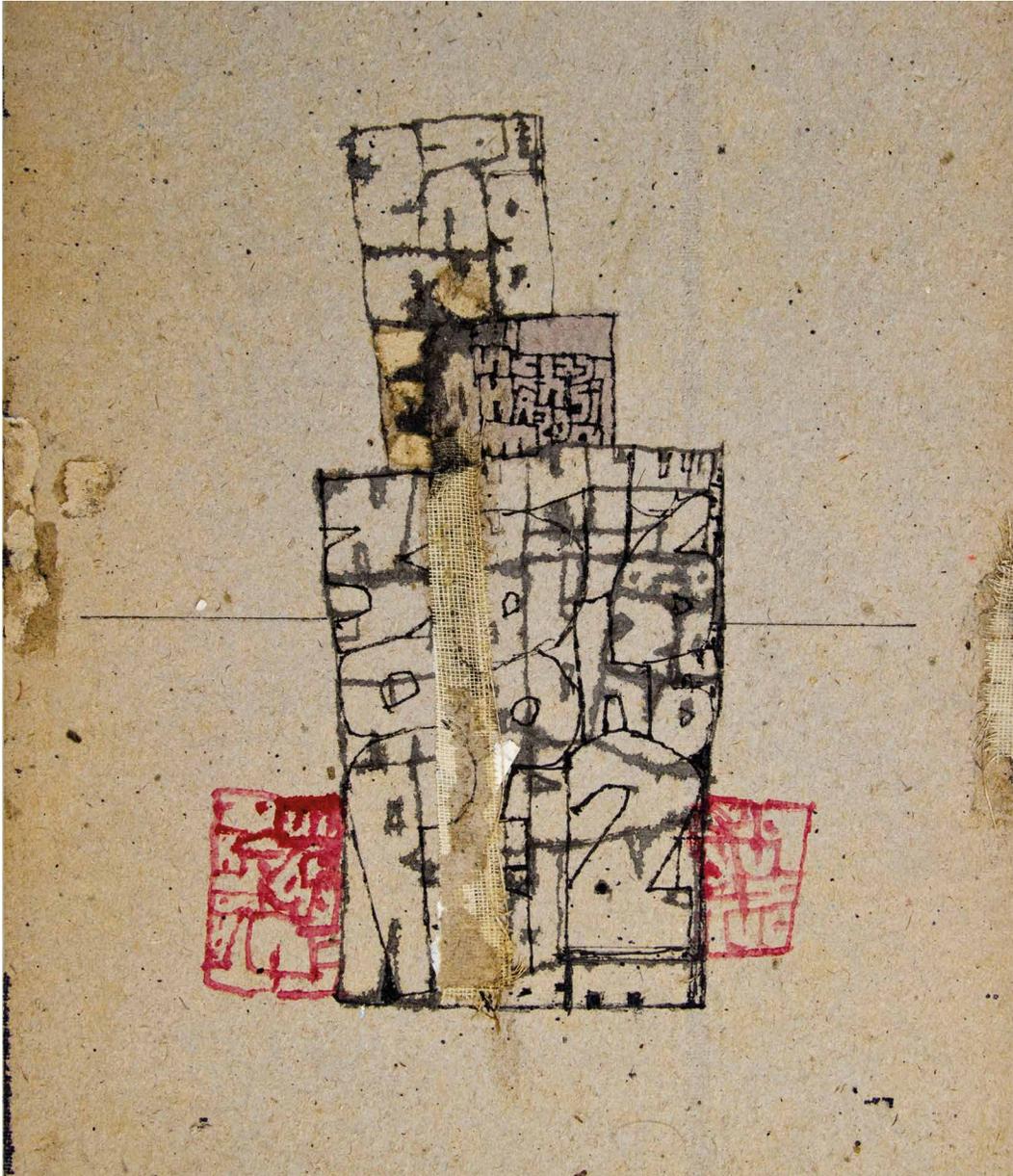


Imagen: Sergio Moscona

sur rural y pobre, en Italia. La visión tradicional de la relación entre campo y ciudad es problematizada por Gramsci. Los sociólogos del positivismo consiguieron que se aceptase la idea de que la miseria del sur, a pesar de sus riquezas naturales, se debía a la incapacidad (de nuevo ella, para que se vea que el discurso racial es limitado e insistentemente repetitivo) orgánica y a la inferioridad biológica de sus habitantes. La familiaridad de esta afirmación no era mera coincidencia. Gramsci, al contrario, mostraba que el norte era una sanguijuela que se enriquecía sobre el lomo explotado del sur. Al criticar esta estupidez de los racistas, Gramsci propuso la idea de una unidad de la diversidad. En otras palabras, un Estado pluri-regional que supusiera la defensa de las luchas por la autonomía de las regiones. Para él, la emancipación regional no mutilaría Italia y no provocaría el retorno de la monarquía y su consecuente manera desastrosa de gobernar.

El abandono del campo y la aglomeración de las personas en las ciudades, transformadas en megalópolis, nos hicieron pensar que la problemática del campo y de la ciudad estaba reducida a un apéndice de las luchas y resistencias presentes en América Latina. Pero hoy en día, con la certeza que no dejamos de ser uno de los graneros del mundo, se supone que haya un retorno al campo. Nunca el campo en nuestro subcontinente dejó de ser uno de los espacios de conflicto más importante y en el cual se juega nuestro destino. Que estuviéramos ciegos para esta realidad no la hace desaparecer. La ilusión de una América Latina industrializada hace mucho tiempo que se evaporó. Siempre fuimos territorios en los cuales se ejerce una actividad predadora y meramente extractiva. El breve período en que imaginamos que pudiéramos ser otra cosa hoy es un espejismo. El trabajo urbano está en extinción, desaparece el obrero, substituido por trabajadores autónomos que ganan muy poco (a veces no les alcanza ni para sobrevivir) y que no tienen ninguna garantía social. La precarización del ciudadano nos hace repensar la relación entre campo y ciudad principalmente porque el agronegocio, en boga en los países de América Latina, en su codicia y ansia predadora, está tomando casi todo el territorio de nuestro continente.

Guaraníes, Yanomamis, Mapuches, quechuas y tantos otros son constantemente expulsados de sus tierras. Esta acción deplorable es una continuidad del saqueo y genocidio que comenzó hace más de 500 años, con la nefasta invasión de los europeos en nuestras tierras. Sabemos que el robo o la apropiación indebida de las tierras en el campo se multiplica en las ciudades. Millares de personas están siendo desposeídas y expulsadas de sus barrios para lugares más distantes, cuando consiguen trasladarse. A este asalto, siempre apoyado por instituciones del estado, se debe el aumento de la población que vive en las calles. Nos acostumbramos al espectáculo de la tragedia y ya no reaccionamos cuando vemos en la televisión las innumerables familias que son, casi diariamente, desalojadas de sus casas.

La película *Llucshi Caimanta o ¡Fuera de aquí!* trata de los conflictos en el campo andino del Ecuador. El gobierno pretende desapropiar las tierras de las comunidades quechuas, con la ayuda de sectas evangélicas de los Estados Unidos. Este asalto se debe a que transnacionales mineras están queriendo ocupar estas tierras para la extracción de minerales. Esta película, realizada en la clandestinidad en 1977, expone claramente que el proyecto imperialista de los Estados Unidos para con las naciones del subcontinente es pensado a largo plazo. De nuevo, la semejanza con los acontecimientos actuales

en nuestros países, especialmente en el Brasil, no es mera coincidencia ni teoría conspiratoria. Revisitar el pasado es fundamental para comprender el presente. Películas como *Olvidalos y volverán por más: megaminería y neoliberalismo* (2016)⁴, del colectivo Semilla, nos recuerdan que actualmente está sucediendo lo mismo en Argentina. Desastres ambientales como los de Mariana y Brumadinho, provocados en el Brasil por la compañía minera Vale do Rio Doce, muestran como el problema es muy serio. Lamentablemente, sucederán otras catástrofes, principalmente porque los actuales gobiernos y el sistema judicial no aplican debidamente la ley a esas compañías predatoras. Así, vemos cómo la película es una interrogativa o una fractura en la que se confluye el pasado y el presente.

Llucshi Caimanta es la historia de los acosos que sufren las comunidades quechuas del Ecuador por el gobierno nacional. Un conflicto entre las nacionalidades internas del país, como tantos otros, que no puede esperar hasta que llegue la revolución. El hostigamiento a las comunidades quechuas del Ecuador es acometido, según la película, por una alianza entre las élites nacionales y el imperialismo de los Estados Unidos, representados por las compañías mineras. Estas corporaciones usan de una estrategia bien sofisticada: financian y envían sectas evangélicas a la región de conflicto para introducir una cisión en las comunidades andinas, de modo que estas no opongan resistencia a la desapropiación. La invasión y expansión de las iglesias evangélicas históricas y neopentecostales es un problema que asola América Latina desde hace mucho tiempo, y necesita ser urgentemente debatido, porque también es una práctica política muy actual que visa la desapropiación de las tierras indígenas que aún restaron.

La resolución de la trama de la película mezcla tragedia, pequeña venganza y una apelación para que los campesinos indígenas y los trabajadores urbanos únanse y luchen contra el asalto y la explotación. En el final de *Llucshi Caimanta* vemos la masacre de los comunarios, la expulsión de un grupo de evangélicos y una larga peroración sobre la necesidad de ultrapasarse el foso abismal que separa la ciudad del campo.

El grupo Ukamau y Jorge Sanjinés ya eran bastante conocidos por sus películas anteriores. Habían conseguido en su segundo largometraje, *Yawar Mallku. Sangre de Cóndor* (1969), un hecho inédito en el ámbito de la cinematografía. La película, al denunciar la esterilización de las mujeres pobres por organismos misioneros ligados a los Estados Unidos, ayudó a que las comunidades indígenas no recibieran más a esas personas y a que fuera expulsada de Bolivia la organización *Peace Corps*. La denuncia provocó la indignación de los medios de comunicación de la época. Según Sanjinés, las personas no podían creer que los rubiecitos de Kennedy cometieran ese crimen de lesa humanidad⁵.

4 Esta película fue analizada por Nicolás Scipione en el curso "A Arte Militante Contemporânea". Puede ser visto en <https://www.youtube.com/watch?v=3JEtNOAbpmU>

5 Hay una película brasileña, *Em nome da América*, de Fernando Weller (2017), sobre la organización *Peace Corps*. Esta obra tiene un enfoque diferente de la película de los bolivianos. Coloca la acción de esta organización para mostrar una cierta ambigüedad de los Estados Unidos con relación al Brasil. A la campaña intervencionista del imperialismo yanqui, la película muestra, como contrapunto, entrevistas con los agentes de "buena voluntad" que participaron de esta organización.

Sorprendentemente, el Grupo Ukamau y Sanjinés consiguen repetir la hazaña al realizar otra acción cinematográfica efectiva en el Ecuador. *Llucshi Caimanta* presenta en los primeros fotogramas recortes de periódicos que denuncian la esterilización de grupos indígenas en el Ecuador practicada por misionarios evangélicos. Junto a estas denuncias, hay otra que indica la participación de agentes de la CIA, infiltrados en las sectas. Cuando se presentó el libro *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje "Fuera de aquí. Llukshi kaimanta"*, una película de Jorge Sanjinés (2020), de Alfonso Gumucio Dragon, en un evento filmado de la Cinemateca Boliviana, el embajador del Ecuador informó que la película ayudó a crear el clima que hizo que el Presidente ecuatoriano Jaime Roldós Aguilera, en 1981 (4 años después de estrenarse la película), expulsara el Instituto Lingüístico de Verano, un grupo evangélico que aparentemente recopilaba informaciones sobre lenguas indígenas con la intención de traducir la biblia en esos idiomas. Este Instituto fue acusado de connivencia con las compañías petroleras de los Estados Unidos, que actuaban en el Ecuador. Roldós murió después, en un accidente de helicóptero (Perkins, 2004, 187). Insisto, no es mera coincidencia que el modo de operar de los agentes de la opresión sea el mismo en el pasado y en el presente.

Juan Martín Cueva le habría dicho a Sanjinés que *Llucshi Caimanta* tuvo más de 1.800.000 espectadores, como informó el cineasta en la presentación del libro de Gumucio en la Cinemateca Boliviana. Wilma Granda Noboa afirma que los espectadores fueron más o menos 1.000.000 (Gumucio, 2015, 21). De cualquier forma, esta cantidad de espectadores es asombrosa para cualquier país en América Latina, principalmente tratándose de una película local. En el Ecuador, parece que ni las películas comerciales consiguen llegar a esta cantidad de público. Algunas películas del Grupo Ukamau y Jorge Sanjinés fueron exhibidas para un número expresivo de personas debido a sus políticas de distribución, que llevaban las obras a las comunidades indígenas, sindicatos, universidades y comunidades de base católicas.

Llucshi Caimanta fue filmada en 1975, en pleno gobierno de los militares, que se mantenían en el poder desde 1972. En esa década, el aumento en el precio del barril de petróleo permitió que la economía ecuatoriana creciera. Pero, según Bertha García Gallego (2008, 190), el sector agrícola vivía una profunda crisis y sus rendimientos fueron los más bajos de América Latina. La película, realizada en la región montañosa que producía los alimentos para el consumo del Ecuador, muestra como las comunidades quechuas sufrían las consecuencias del colapso económico agrícola. Desnutrición y enfermedades que podrían ser fácilmente combatidas decimaban a la población infantil. Esta situación de calamidad y la omisión estatal permitió que las sectas evangélicas penetraran rápidamente en el territorio andino.

En el artículo "Ethos evangélico, política indígena y medios de comunicación en el Ecuador", Susana Andrade afirma que en la década de 1970 acontecieron las grandes campañas evangélicas en el país, aumentando considerablemente el número de fieles en las comunidades serranas, que son, en su mayoría, quechuas, y que antes eran católicas. Las sectas evangélicas penetraron en esas comunidades por varios motivos. Uno de ellos es que la Iglesia católica poseía los más grandes latifundios del Ecuador, lo que la asocia al saqueo de tierras que históricamente se perpetró en este país. Es obvio que

la Iglesia terrateniente mantenía relaciones conflictivas con las comunidades, a pesar de la aceptación del catolicismo. Otro motivo de la fuerte penetración de las sectas evangélicas es que sus dirigentes supieron utilizar muy bien los medios de comunicación. Crearon la radio Colta, que alcanzó una gran audiencia porque se comunicaba en quechua. Esta opción inteligente valorizaba el idioma nativo y, consecuentemente, elevaba la autoestima de los andinos, que sufrían mucho prejuicio por parte de las personas que vivían en las ciudades. Cualquier semejanza entre el pasado y el presente no es mera coincidencia, a pesar de que hoy debemos substituir la radio por los canales de televisión. Además, las sectas evangélicas construyeron clínicas y escuelas, según Andrade, ejerciendo de tal modo una actividad social asistencialista en áreas carentes de las comunidades quechuas.

Llucshi Caimanta enfoca en este asistencialismo, que se revelará desastroso para las comunidades. Si las sectas evangélicas resolvieron en parte los problemas de salud de las comunidades, acabaron por dividir a los miembros de estas poblaciones. La división permitió, según la película, que las compañías mineras robasen las tierras y los comunarios perdieran sus casas y sus tierras. Según Andrade, las sectas evangélicas dividieron de hecho las comunidades porque, mucho más que la Iglesia católica, los evangélicos ocasionaron una desintegración de los valores culturales indígenas, ya que estas sectas consideran de manera explícita que estos valores no son adecuadamente cristianos. En el diario de rodaje, Gumucio relata que algunas prohibiciones de las sectas no tenían sentido. Por ejemplo, el uso de sombreros, a pesar de que este objeto protegía del frío y del sol inclementes de la región (2015, 41). *Llucshi Caimanta* no se limita a mostrar esas arbitrariedades, pues imputa a las sectas evangélicas varios crímenes graves. Uno de ellos es el de lesa humanidad, ya que se esterilizaba a las mujeres sin su consentimiento, como ya se mencionó. Otro delito practicado fue el de comercializar la sangre de los indígenas para compañías que realizan investigaciones genéticas. Esta venta se realizaba sin conocimiento de los interesados. Tremendo robo.

Sanjinés fue acusado por Gumucio de exagerar al retratar a los personajes evangélicos (2015, 33). Puede ser. Sin embargo, en *Segredos da tribo*, una película bien controvertida que José Padilha filmó en 2010, hay una denuncia semejante, con la diferencia que son antropólogos de los Estados Unidos que realizan el comercio de la sangre de los yanomami. Como afirma Pocho Álvarez, al comparar *Llucshi Caymanta* con la realidad del Ecuador, los acontecimientos reales del país son más crueles que los que la película relata (Gumucio, 2015, 27). De cualquier forma, en el escenario político del Ecuador, aún según Andrade, desde la década de 1970 hasta hace muy poco tiempo, los sectores evangélicos no participaron abiertamente de las luchas de resistencia de las comunidades indígenas, debido principalmente a la inoculación apolítica impuesta por los misioneros de los Estados Unidos durante cuarenta años. Apenas recientemente, las bases evangélicas se sumaron a las luchas políticas, posicionándose contra los dirigentes o pastores de las iglesias que continúan, en su mayoría, con la misma posición de los misioneros del pasado.

Como se puede ver, *Llucshi Caimanta* retoma de *Yawar Mallku* la temática y el esquema de denuncia. Pero no se limita a esta retomada, pues en esta película se pone en práctica las reflexiones del Grupo Ukamau y Sanjinés sobre las maneras de alcanzar al público indígena. Estas cuestiones que surgían a

partir de sus prácticas cinematográficas van a ser trabajadas de modo más sistemático en 1979, dos años después de la película rodada en el Ecuador, cuando Sanjinés publica *Teoría y práctica de un cine junto al Pueblo*. Se trata de encontrar elementos cinematográficos, con los cuales las poblaciones andinas se sientan concernidas con lo que están viendo.

La preocupación con el público indígena se debió, según Sanjinés, a que miembros de la comunidad Kaata, que participaron del rodaje de *Yawar Mallku*, comunicaron al grupo de cineastas que la película no les había gustado. *Yawar Mallku* tuvo un éxito retumbante en la ciudad de La Paz. El fracaso con los Kaateños, según Sanjinés, se debió al uso de un lenguaje cinematográfico occidentalizado que no era familiar a la visión de los comunarios. El tiempo andino sería circular, al contrario de la película que es cronológicamente continua. Como las comunidades son estructuradas histórica y socialmente en colectividades, la narrativa lineal y el uso del primero plano, que destaca al individuo, no tendría mucho sentido para ellos (Tv Abya Yala).

Recientemente Marco Arnez Cuéllar recusó la “versión en la que los cineastas [como Sanjinés] parecen ‘descubrir’ al indio en el recóndito paisaje rural”. Y propone que Sanjinés, como cualquier artista e intelectual, leyó la historia subalterna indígena a partir de su propia perspectiva, proyecto y agenda. Vio en “su revolución a indígenas armados evocando el imaginario de 1952” (ARNEZ, 112). De manera que las películas se resumen a una mirada del cineasta que se proyecta en ese otro que es representado. Podemos encontrar esta mirada narcisista ciertamente, pero esto es lo que menos interesa en una película, ya que esta visión limitada supone un propietario intelectual de hecho: el cineasta. La actividad colectiva que produce la película es completamente ignorada, silenciando los aportes definitivos de los que ayudaron técnica e intelectualmente a realizarla. Y, lo que es más grave, se ignora el papel definitivo de los actores, que imprimieron por medio de las imágenes de sus cuerpos –gestos, actitudes, miradas y silencios– aspectos fundamentales de la película.

Aunque sea ilusoria la mirada que el Grupo Ukamau y Sanjinés dirigieron a las comunidades indígenas de lugares recónditos rurales (en esta expresión no hay como no ver cierta soberbia colonialista que el ciudadano manifiesta con relación a las poblaciones rurales), lo que importa es que esta actitud tuvo resultados concretos en la manera de filmar. El plano secuencia integral es un aporte teórico del Grupo Ukamau y Sanjinés. La toma larga fue teorizada en el libro *Teoría y Práctica de un cine junto al pueblo*. Lo que nos interesa en este tipo de secuencia es que concretamente, en las películas, después de *Yawar Mallku*, casi siempre se comienza y termina con el mismo plano de conjunto. O sea, la larga duración y la tomada circular están en función de mostrar a la colectividad.

En *Llucshi Caimanta*, el plano secuencia integral es una constante. La segunda secuencia, en la que aparecen los créditos, dura seis minutos, mostrando que la toma va más allá de la presentación de los participantes del film. La acción es reducida: un ciudadano estaciona un jeep y se dirige a un descampado donde planta un enorme poster, supuestamente del Presidente del Ecuador, mientras la comunidad se reúne en torno de este hombre. La duración y los movimientos de la cámara nos hacen observar la llegada de los miembros de la comunidad, que entran en el encuadre de todos los lados. La espera

paciente para mostrar la llegada de la comunidad se extiende de tal manera que se aguarda a que una pequeña niña entre en el encuadre y se junte al grupo. Ciertamente, las innumerables películas que se hicieron de los indígenas no usaban esta estratagema, que podemos imaginar como un detonador de identificación del público quechua con la película.

Otro plano secuencia integral interesante es el que muestra a los trabajadores de la minga – trabajo colectivo– y a los quechuas evangelizados. La toma se inicia enfocando en un plano de conjunto al grupo de trabajadores que realiza la minga. La cámara se mueve para la izquierda, enfoca varios de los comunarios trabajando hasta encuadrar a los indios evangelizados, que caminan ordenadamente uno atrás del otro, cantando salmos en un español incomprensible. La cámara sigue un poco a los religiosos para después girar y enfocar de nuevo a los trabajadores hasta llegar al grupo con el cual la secuencia se inició. Imágenes y sonidos son usados para que el espectador se identifique con los trabajadores de la minga y no con los evangélicos. A las personas trabajando juntas para la comunidad se contraponen la caricaturesca columna de los religiosos. La música andina de la minga es potente y alegre, dejando el canto de los evangélicos un poco ridículo. De modo que, aunque sea una proyección de los realizadores sobre las comunidades, se construye un combate entre la minga andina colectiva y el factor individualista occidental, figurado en la larga columna que forman los quechuas evangelizados por la secta religiosa de los Estados Unidos. Vemos, por los testimonios que aparecen en el libro de Gumucio, que varios de los quechuas del Ecuador se identificaron con esta propuesta de la película (2015).

Si la voz *over*, a pesar de su tono respetuoso y humilde, de hecho no escapa de la interpretación acusadora de Arnez, las secuencias de los bloqueos y de la reunión de las comunidades quechuas son muy potentes. Su potencia se debe a los innumerables cuerpos que entran y atraviesan la pantalla cinematográfica. Podemos imaginar (al final, todo es una cuestión de saber imaginar) que esas imágenes prefiguran “el ‘levantamiento indígena nacional’ de 1990, acto político a la vez que ritual, en el que los indígenas (...) afirmaron su condición de agentes sociales que exigen no solamente pleno acceso a derechos ciudadanos, sino el reconocimiento de derechos colectivos como pueblos” (Guerrero, 1994, 242).

Y es que una película nunca es de sus realizadores.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Brasil: Ed. Argos.
- Aimaretti Maria & Segui, Isabel (2018). Dossier Ukamau Abigarrado. *Revista de Historia del Cine*, 49-50.
- Arnez, Marco (2018). "Proyecto emancipador y agenda política en el cine de Jorge Sanjinés: colonialismo, indigenismo y subjetividades en disputas". *Secuencias, Revista de Historia del Cine*, 49-50, 97-115
- García, Bertha (2008). *Ecuador: democratización y fuerzas armadas; el contexto histórico, social y político de una relación ambivalentes*. En Isidro Sepúlveda y Sonia Alda (eds.). *La Administración de la Defensa en América Latina* (185-219). Madrid: Instituto General Gutierrez Mellado-UNED.
- González Casanovas, Pablo (1969). *Sociología de la explotación*. México: Ed. Grijalbo.
- González Casanovas, Pablo (2007). Colonialismo interno. En *De la sociología del poder a la sociología de la explotación: pensar América Latina en el siglo XXI* (129-156). México: CLACSO
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20100715084802/cap19.pdf>
- Guerrero, Andrés (1995). Una Imagen Ventrilocua: Discurso Liberal de la desgraciada raza indígena, a Fines del Siglo XIX" En Muratorio, Blanca, *Imágenes e Imagineros* (197-252). Quito: FLACSO-Sede Ecuador.
- Gumucio, Dagron Alfonso (2015). *Fuera de Aquí – Llucshi Caymanta – Diario Ecuatoriano, cuaderno de rodaje*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.
- Hiroaki, Maurício, Hashizume (2010). *A formação do movimento Kararista – Classe e cultura nos Andes Bolivianos*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-20062011-102911/pt-br.php>
- Hurtado, Javier (1986). El manifiesto de Tiahuanacu, 1973. En *El Katarismo*. La Paz: Hibol.
- Perkins, John (2004). *Confesiones de un ganster econômico*. Barcelona: Ediciones Urano.
- Reinaga, Fausto (2010/1953). *Tesis India. Tierra y Libertad*. La Paz: La Mirada Salvaje.
- Sanjinés, Jorge (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.
- Sanjinés, Jorge (s/fecha). *Entrevista, Jorge Sanjinés: Un cine junto al pueblo*, Tv Abya Yala. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=01ujiv8yjpc&t=9s>

Reseña curricular:

Profesora de *Historia del Cine* en el Curso de Historia del Arte de la Universidad Federal de São Paulo. Licenciada en Filosofía por la Universidad de São Paulo (1985), Magíster en Filosofía por la Universidad de São Paulo (1996) y doctorado en Filosofía por la Universidad de São Paulo (2007). Es directora del *Coloquio de Cinema e Arte da América Latina* (COCAAAL). Autora y organizadora de *Preto no Branco, la obra gráfica de Amílcar de Castro* (2005), y de *Imagem e Exílio* (2015). Directora y coguionista del cortometraje *Preto no Branco*. Escribe principalmente sobre cine, estética, ética, artes plásticas y política. Entre sus últimos trabajos ha publicado "Como pensar o cinema indígena? a paisagem uma categoria de pensamento" en la revista *Arte & ensaio*.



Imagen: Sergio Moscona





Entrevista



“Los pueblos indígenas desarrollaron metodologías muy complejas de educación y comprensión del mundo”. Entrevista a Denilson Baniwa.

Denilson Baniwa, es artista, curador (comisario), diseño, ilustrador y activista, nació en el pueblo Darí, a orillas del Río Negro, en la ciudad de Barcelos (Amazonas, Brasil). Sus trabajos transitan en diferentes soportes: pintura, ilustración, performance, videos, fotografías, entre otros, sin perder de vistas la tecnología de su pueblo Baniwa. Es conocido por romper paradigmas, abriendo el protagonismo indígena al arte contemporáneo brasileño. Fue ganador del premio PIPA en 2019, tiene trabajos como comisario en la serie Mekukradjá (2016/2019) (serie de debates del Itaú cultural) y en la exposición *Reantropofagia* en la Universidad Federal Fluminense UFF (2019). Entre sus producciones como artista se destacan sus performances e intervenciones como *Pajé-onça Hackeando* en la 33ª Bial de Artes de São Paulo (2018). Participó en exposiciones en Brasil y en el exterior en espacios como: Centro Cultural del Banco del Brasil, la Pinacoteca de la provincia de São Paulo, el Museo Afro Brasil (2019), o en Arctic Amazon Symposium (2019) en Canadá. En 2021 participará de la Bial de Sydney (Australia). En esta entrevista hablamos de arte indígena contemporáneo, colonialismo en el arte, diálogo, traducción, desobediencia epistémica, insurgencia del arte indígena contemporáneo, universidad, hegemonía de personas blancas en el sistema de artes, enseñanza de arte y la posibilidad de otras historias del arte.

Para muchas personas la producción de arte indígena en Brasil es visto como artesanía, artefacto o arte menor. El debate sobre la existencia de arte indígena tradicional o contemporáneo despierta diferentes posiciones. Para usted, el debate en sí sobre la existencia o no del arte indígena ya es una indicación de que el mundo no indígena se arroga el derecho o la “misión” de decir lo que es o no es el arte, como un mecanismo de “poder-conocimiento” en un intento de someter otros modos de producir y pensar el arte.

Sí, yo pienso que desde el momento en que ya existe una cuestión o un tabú sobre lo que es arte y lo que no es arte, denota ya la esencia misma del arte en el mundo occidental, que es una categoría destinada a decidir quiénes tienen una intelectualidad más refinada que otros. Los dadaístas ya decían que cualquier cosa puede ser arte, un objeto cualquiera puede ser arte, por ejemplo. La gente indígena ya pensaban eso, pero no en un sentido discursivo o en un sentido de poder sobre el público, por ejemplo. Creo que el arte nació con este propósito: delimitar las clases, para establecer quién tiene el poder de la voz y de la articulación, o de la política y la acción, y quién no lo tiene. Esto es un reflejo de la sociedad capitalista moderna. En 2021 estamos discutiendo qué sea artesanía y qué sea arte; es una tontería, porque el arte contemporáneo llegó a decir que existen diferentes tipos de arte, enfoques, medios, soportes, que pueden ser entendidos como arte. La forma de educar a los pueblos indígenas se ha desarrollado más allá de lo que es artesanía o artefacto, desarrollaron metodologías muy complejas de educación y comprensión del mundo y comprensión del territorio donde viven; esto también es Arte.

Marcelo García da Rocha
Universidad Federal de Pelotas
Pelotas, Brasil
marcelogarcia7@hotmail.com

¿Hay una diferencia absoluta entre visibilidad y representatividad indígena en el arte en Brasil? Especialmente en la última década, podemos dividir este período en tres momentos: (1) Arte indígena, donde los artistas no indígenas se inspiran en temas o luchas indígenas para componer sus obras. (2) Arte colaborativo, donde artistas indígenas y no indígenas crean procesos colaborativos en la producción y promoción de sus obras. (3) El arte indígena contemporáneo, donde los propios indígenas son protagonistas al hablar de sí mismos. ¿Dónde te sitúas?

Mi punto de vista es, primeramente, entender los contextos históricos. Yo no puedo dejar de lado la comprensión de estos contextos históricos, por ejemplo, la semana del arte moderno o el modernismo de Anita Malfatti, y el pensamiento más intelectual de Oswald de Andrade, que necesita hacer un corte temporal en esto. Quizás, en ese momento, no había indígenas; o los había, pero no tenía poder que tenemos hoy, el poder para intervenir o decir algo relacionado con lo que fuese arte. La mayor preocupación de las poblaciones indígenas, quizás incluso ahora, es la de sobrevivir al genocidio y la violencia cotidiana, más que preocuparse por cuestiones artísticas. Entiendo ese período en el que la cultura indígena sirvió como escalera o base para la construcción de discursos artísticos, y luego esto de la colaboración y todos los interlocutores indígenas, hasta llegar a donde estamos hoy: tener nuestra voz y definir lo que queremos o no. E incluso nosotros buscamos mecanismos para aproximación o para repeler ciertos discursos y socios. Entiendo que hoy, mientras tenemos el papel de comprender el pasado y reconstruir a partir de las ruinas, no para hacer arte indígena contemporáneo, sino para revisar tanto el pasado, cuando fuimos el producto explorado, colaborativo hasta hoy en el que somos producto de nuestra propia acción en todo. Necesitamos comprender todos estos períodos y captar lo que puede ser útil, y encarcelar en el pasado lo que no sirvió, no lo repitas en el presente.

Al darse cuenta de que un diálogo no jerárquico necesita un punto de vista pluriversal, donde todas las perspectivas son válidas, sin cometer el error de punto de vista privilegiado, ¿usted cree que las instituciones culturales que producen y promover exposiciones de arte están francamente dispuestos a tener arte indígena contemporánea como interlocutora en la producción y reflexión, o hay una “culpa católica” donde las instituciones se esfuerzan por mirar-se menos colonialistas?

Creo que este esfuerzo es en realidad muy joven y también causado por un disturbios en el mercado del arte. El mercado o el sistema de arte de vez en cuando se seca y necesitas llenarlo de novedades. La novedad de este período contemporáneo es la cuestión indígena, la descolonización; esto se debate mucho. Claro que muchas instituciones querrán capturar ese momento y aprovecharse de estas personas indígenas que están haciendo arte contemporáneo, como dicen. Por un lado hay una buena voluntad, pero la buena voluntad por sí sola no es una señal de que el trabajo esté bien o mal hecho y, por otro lado, tener prisa por ponerse a trabajar o por llevar las cuestiones indígenas al instituciones se pierde mucho, porque parece que es una emergencia, es una emergencia de facto, que va más allá de ciertas negociaciones y acuerdos que deben realizarse con más calma. También hay una crisis existencial de facto, pero no solo eso; es una crisis de reparación histórica que aún no ha sido aclarada. Me parece muy superficial y joven este debate. Además de participar, también necesitamos, quizá, tratar de predecir cuáles serán las próximas veces para no cometer errores ahora o acuerdos que serán trampas en el futuro.

¿Es posible percibir en sus obras una especie de desobediencia epistémica? Es decir, sus referentes artísticos no se forman a partir de un conocimiento eurocéntrico, a diferencia de que, cuando aparecen referencias al arte occidental en sus producciones, están allí bajo provocación y cuestionamiento en forma de cíclope (solo un ojo, una visión) que el sistema del arte usa para expresar lo que debería no ser visto como arte. Como es para usted como artista indígena el tránsito entre el mundo del arte occidental (instituciones) y su producción como artista Baniwa en la construcción de un diálogo de traducción intercultural, ¿es posible construir una ecología del conocimiento donde a través del arte sea posible converger el conocimientos indígenas y no indígenas en equidad?

No sé si busco la equidad. Estoy en el proceso de construcción de un discurso, incluyendo los medios de prueba y los medios. Esto es muy claro en mi trabajo, tanto que a veces elijo pintar un lienzo, grabar un video, una canción o rendimiento, estoy probando los medios para ver qué tipo de traducciones se pueden utilizar para del mundo en el que nací y del mundo en el que vivo ahora, donde ambos pueden entender lo que quiero decir pero también puedo entender al otro. De hecho, creo que las balanzas siempre pesan del lado de mi origen como indígena, así que no sé si la equidad es el caso, pero eso también incluye el hecho de que la antropofagia en mi trabajo, quizás usar símbolos o íconos occidentales en este primer camino que estoy haciendo es un trampa o, como dicen en Río Negro, una *pussanga*, un hechizo para atraer las miradas de los sociedad no indígena por mi trabajo y en esta atracción termino hechizando con pensamientos *baniwa* o indígenas. No sé si es posible tener equidad en todo esto, ni por mí ni por el destinatario, porque recibir y enviar el mensaje es muy complejo cosa. Pero creo que es un camino de traducción, y como toda traducción acaba echando de menos algo.

Entre tantas definiciones de hackear, una es la de mostrar fallas, los defectos que tiene un sistema. En *Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018), quizá una de sus obras más llamativas, promueve interacciones con obras y espectadores a partir de preguntas sobre la ausencia de indígenas y sus artes, el robo, la hegemonía de los blancos en el no sistema de las artes y la producción de arte indígena como simulación producida por artistas no indígenas. Esta performance puede entenderse como una poderosa crítica al sistema colonial de arte en Brasil y en el mundo. Tal práctica orienta una inflexión, un desplazamiento de la reflexión sobre los modelos y formas de producción del arte contemporáneo. ¿Considera la insurgencia una faceta viable del arte indígena contemporáneo, para ser un contrapunto al lugar colonizador del sistema artístico, o al que se inserta Brasil?

Mi trabajo se basa o bebe mucho de mi formación como cuerpo del movimiento indígena. El movimiento indígena fue mi escuela de formación como guerrillero, para entender técnicas de acercamiento, sigilo, discursos, proyectar robos; robos en el sentido de entender el terreno y actuar y salir con un deber cumplido, como dicen. Así que traigo esto al arte, a mi trabajo como artista, ciertamente es una insurgencia, es rebelión, es usar los defectos de la tierra o estrategias enemigas, si se me permite decirlo, para atacarlos y herirlos o destruirlos. En el caso de la Bienal, entiendo que no fue el caso de destruir o causar un gran daño a la estructura, porque creo que no podría hacer esto solo. Fue en este caso una estrategia de gritos, por lo que pudieron mirar lo que estaba diciendo y entender que hay un grupo de artistas indígenas produciendo algo que era invisible, y de ahí empezar una negociación, una estrategia para hacer daño para llamar la atención y

luego negociar acuerdos donde se nos pueda contemplar o escuchar, por lo menos. Creo que es una estrategia de insurgencia y reacción, como digo también, un derecho a responder a un proyecto de arte brasileño y a un proceso histórico del arte brasileño donde no fuimos incluidos. Y ya que no podemos retroceder en el tiempo con una máquina, y llegado el momento de reconstruir esta historia del arte, podemos ahora construir una historiografía del arte contemporáneo.

Las universidades son espacios fundamentales para la producción de pensamiento sobre el arte y la formación del profesorado. Sin embargo, la reflexión sobre el arte indígena contemporáneo es pequeña y en la mayoría de ellos no existe. Investigué el plan de estudios de 26 grados en artes en universidades públicas de Brasil. Solo 6 ofrecen el estudio del arte indígena de forma genérica. Los debates y seminarios sobre arte indígena en las universidades se llevan a cabo a partir de iniciativas individuales de profesores que se dedican a investigar el tema. Eres un artista que recibe invitaciones de universidades para hablar sobre tu trabajo y otros artistas indígenas. Aunque no es un especialista en educación, su trabajo tiene una fuerte influencia en la enseñanza- aprendizaje, especialmente desde la matriz pedagógica *baniwa*. ¿Cómo ve la distancia entre la fructífera producción de arte indígena y la pequeña reflexión sobre el mismo en la academia, especialmente en la formación docente?

A partir de la actuación en la bienal, varias personas comenzaron a mirar las producciones de arte indígena. A partir de dicha actuación, muchos docentes comenzaron a repensar sus planes de estudio. Muchas escuelas y universidades, también. Esto es parte de la estrategia, ocupar la bienal en forma de asalto. Las invitaciones empezaron a aparecer después de la bienal para mí y otros artistas indígenas. Después de este ataque a la bienal, muchos profesores y estudiantes de arte comenzaron a mirar las producciones de arte indígena. Esto es muy interesante, porque solo fuimos notados por un acto violento o una tragedia en este caso, ya que en muchos lugares las personas solo notan a los demás por las tragedias y la violencia. Creo que algunas universidades están cambiando. Este movimiento es bastante reciente; varios estudiantes e investigadores están enfocados en entender qué es esta producción indígena. No tengo formación como docente, pero como movimiento indígena fui una vez parte del cuerpo formador de nuevos indígenas, jóvenes, aliados a esta pedagogía *baniwa*, muy didáctica y pragmática en algunas cosas. Lamentablemente, esta producción indígena aún no llega a todos los campos de investigación académica. Pero es un proceso en construcción. Espero que en dos o tres años a partir de ahora esta aproximación, este interés sea más dentro de las universidades. De hecho, los académicos y las escuelas nunca le han dado importancia a las poblaciones tradicionales, incluido el proyecto del gobierno de olvidar su pasado "salvaje y primitivo" y presumir de la construcción de un Estado de progreso, de una economía de futuro, que no es una realidad en la periferia del territorio brasileño.

El proyecto *A história da arte* (2015/2016) fue constituido con el fin de medir el escenario excluyente de la Historia del Arte oficial estudiado en el país. Se desarrolló un relevamiento y cruce de información básica de las/los artistas encontrados/as en los once libros de Historia del Arte más utilizados. Se concluyó que, de un total de 2.443 artistas, solo 215 (8,8%) son mujeres, solo 22 (0,9%) son negros/as y 645 (26,3%) no europeos. De los 645 no europeos, solo 246 son no estadounidenses. En cuanto a las técnicas empleadas, 1.566 son pintores. Esta breve presentación en números muestra un aspecto

del colonialismo en formación, es decir, la historia del arte es y fue construida principalmente por hombres blancos europeos. Ante esto, ¿qué caminos podemos tomar para construir otras historias del arte y, en consecuencia, una formación menos heredera del colonialismo europeo o americano?

Primeramente, una reunión de los que están en la periferia o en los márgenes del arte. Muchos de mis trabajos, por ejemplo, provienen de otras acciones y otras estrategias desarrolladas por personas no indígenas que están al margen. El ataque a la bienal tiene una fuerte influencia del grupo “Guerrilla Girls”, que desafía la historia del arte por esta ausencia femenina como protagonistas, siendo siempre objetos del arte mas no creadoras. Pero también la ausencia de otros grupos indígenas, por ejemplo en USA y Canadá, donde reclaman una construcción de la historia del arte desde las poblaciones indígenas. Es un trabajo muy duro que mucha gente ha comenzado antes que yo, por supuesto, y ahora tenemos otros conocimientos y otras herramientas para luchar por que se construya una nueva historia del arte. No sé si podemos acabar con la historia del arte construida hasta ahora, pero tal vez podamos avanzar para que se construya otra historia, ya sea de ahora en adelante o paralela a la que ya se ha construido. Sé que hay grupos en el mundo y en Brasil que también luchan para que esta historia del arte sea revisada, revisitada, reestructurada, revisada o reescrita. Es un trabajo duro, pero espero que dé frutos a partir de ahora.







Misceláneas

Arte y posmemoria

**El arte como preservación
de la memoria
tras el conflicto**

Juan-Ramón Barbancho

BRUMARIA

Arte y posmemoria. El arte como preservación de la memoria tras el conflicto (Editorial Brumaria)

El arte, o la creación cultural en general, entrañan un compromiso social y político. *Si tenemos la posibilidad de hacer algo por los/as demás, de crear con nuestro trabajo un altavoz desde el que se puedan oír voces habitualmente silenciadas o tergiversadas, debemos hacerlo, porque esa labor nuestra, en tanto que política, "consiste en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos"* (Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, 2005).

Desde tal compromiso es desde donde comencé mi investigación hace ahora casi cuatro años, aunque ya había trabajado y publicado sobre temas que ponen en relación el arte, la política y sociedad. Me preocupa y me interesa un arte que esté en relación directa con su contexto, con aquello que ocurre y que preocupa a las personas; un arte que sea capaz no solo de representar estos asuntos sino de aportar algo para solucionarlos, o al menos darles visibilidad para que todo el mundo se entere. Para esto el poder de las imágenes es casi infinito.

En los casos de guerras civiles y conflictos internos este compromiso exige urgencia. Son cientos de miles los y las desaparecidos o asesinados, y otras tantas familias las que esperan -si no ya la vuelta de sus seres queridos- sí al menos una reparación y un lugar donde poder recordarlos.

El paso del tiempo ha hecho que este trauma pase de generación en generación y sean hijos/as y nietos/as los que se encarguen de la exigencia de esa reparación. Es como una memoria mediada o vicaria, una posmemoria como la definió Marianne Hirsch en *La generación de la Posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto* (2015). Se refiere a las memorias heredadas por los/as descendientes de quienes sufrieron el Holocausto, llamados también generación bisagra. Es un concepto que se puede expandir a los/as represaliados/as en otros lugares, por otras dictaduras y conflictos armados en cualquier lugar del mundo.

En muchos casos esa segunda e incluso tercera generación no vivió directamente el conflicto, pero lo sufre de manera indirecta por medio de recuerdos y discriminaciones por ser hijos o nietos "de", por formar parte de familias truncadas, por vivir en un presente que fue un futuro posible.

Hay otro tipo de silencio ruidoso que forma parte de un trauma familiar silenciado, silenciado por vergüenza y del que solo sabemos en muchos casos por rumores e intuiciones o por el testimonio de los/as supervivientes, es el de las personas de la comunidad LGBT, de manera especial hombres homosexuales y mujeres trans, condenadas, también después del fin de la Dictadura, al silencio y la exclusión. En este caso la recuperación de esa memoria tiene un aspecto particular, y es que en su gran mayoría no tienen familias que exijan su dignidad, ya que en muchos casos las familias los repudiaron e incluso algunas los/as denunciaron.

Juan-Ramón Barbancho
Universidad de Sevilla
Sevilla, España
jrbarbancho@gmail.com

Así, desde el arte se crea un tipo de vínculo familiar desplazado hacia otros espacios y habilita actos de transmisión, búsqueda y reparación de aquellos y aquellas que de otra forma no lo tendrían. Por otra parte, la investigación sobre lo sucedido refuerza los vínculos comunitarios y reconoce el valor de quienes nos antecedieron en la lucha por la igualdad y la libertad. Es un ejercicio de agradecimiento también.

Este concepto con el que trabajo podría ser más bien como una estrategia o metodología que nos permite analizar e interpretar de qué manera nos podemos relacionar con las representaciones culturales de la guerra y la dictadura, y con algunos de los condicionantes que esta relación presenta.

Walter Benjamin explica que es necesario “pasar el cepillo a contrapelo” por la Historia con mayúsculas, por ese relato construido, contado y transmitido sobre las tumbas de todos los que deja atrás, amparando y provocando la impunidad de los perpetradores a través del silencio y el blanqueamiento. Así es muy interesante considerar su idea de la Historia como un “tiempo abierto”, para recuperar la memoria de los “vencidos”, como un “tiempo-ahora”.

Desde la práctica artística, este concepto de “posmemoria” produce obras con historias y objetos que no solo arrojan nueva luz a los hechos criminales, sino que contribuye al no olvido de las víctimas y, además, tiene la capacidad de crear espacios donde las familias puedan recordarlos, elaborando así una especie de lugar si no de duelo sí de consuelo. Doris Salcedo decía que “el arte no redime pero nos hace más humanos”.

Con este *corpus* teórico creé la base que me ha permitido analizar el trabajo de ciento veintidós artistas o colectivos, obras realizadas sobre el Holocausto y las que se han hecho en Chile, Argentina, Perú, Colombia, Paraguay, Guatemala, Brasil, España, Ruanda y Japón. Trabajos que se crean desde esa necesidad de construir obras que impidan que la memoria desaparezca, a la vez que ofrecen dignidad a los y las asesinados y consuelo a sus familias.

En definitiva, un arte como constructo social/político, que nunca es un espejo que refleja sino una puerta o ventana que nos permite mirar más allá. Los espejos fácilmente se convierten en divertimentos de barraca de feria que deforman la realidad.



Imagen: Juan Morocho

Mar | 35 | 🦋

El olor de las playas en la digitalidad

Considerado el balneario insigne de Argentina, y por extensión uno de los más importantes de Latinoamérica, la ciudad de Mar del Plata ubicada en la costa atlántica del continente sudamericano, es reconocida internacionalmente por sus playas, la presencia de lobos marinos y sus atractivos sitios turísticos, además de albergar al renombrado festival de cine que lleva su nombre. La cita filmica siempre se ha visto beneficiada por el notorio encanto de la urbe que ofrece un aliciente extra para sus visitantes. No obstante, en noviembre del año pasado al celebrarse la edición número treinta y cinco del encuentro, como con muchos otros eventos internacionales, se tomó la decisión de que se realizaría de forma virtual, lo que desembocó inevitablemente en que todos esos cautivadores elementos visuales antes mencionados del puerto, fueran apreciados únicamente a través de imágenes en spots publicitarios del certamen.

Por supuesto que, a pesar de lo frustrante que esto podía llegar a ser para su público, la resolución podría haber sido aún peor con la cancelación del evento. Y es que de alguna forma ese destino es el que de manera específica se ha tratado de evitar por ya varios años, pues la historia del certamen no ha sido tan afortunada como la de algunos de sus similares. A pesar de pertenecer al selecto grupo de apenas quince festivales en el planeta con categoría 'A', y ser el único en Latinoamérica con dicho reconocimiento, además de haber sido creado hace más de sesenta años, esto no ha evitado que su recorrido se haya visto atestado de altibajos. Al igual que sucede con otros célebres encuentros cinematográficos, su origen es político, pues es concebido en el gobierno de la segunda presidencia de Juan Domingo Perón, e inaugurado por este mismo en 1954. Sin embargo, luego de este inicio existiría una pausa hasta 1959 cuando se retoma como un festival competitivo y es reconocido por la FIAPF (siglas en francés de Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos). Desde ese año se empieza a efectuar con una regularidad anual, aunque no se ejecuta en 1969, y después de la edición de 1970 desaparece totalmente hasta 1996, fecha en la que se recupera su presencia regular, con excepción de la ausencia del año 2000.

Es así que desde 2001 la cita se ha cumplido sin interrupciones, por lo que en 2020 inclusive con los retos que implicaba se dispuso la modalidad en línea. En esta última edición dado que las películas presentadas no iban a ser proyectadas en salas de cine, los organizadores determinaron la gratuidad de todos los filmes del festival, exhibidos por medio de una plataforma digital disponible en todo el territorio argentino, lo que por ende colaboró con la democratización y mayor difusión del encuentro. Cabe destacar que los corresponsales acreditados como prensa tuvieron el beneficio de usufructuar de una plataforma especial que no estaba regulada por horarios y que además nos permitió visualizar la programación durante varios días luego de cerrado el certamen.

Rafael Plaza

Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador

rafael-super-tramp@hotmail.com

Uno de los grandes atractivos a lo largo de su organización han sido los invitados, que históricamente comprenden una impresionante lista de respetados cineastas e intérpretes. Designada la imposibilidad presencial, las charlas se desarrollaron de forma remota, aunque con una nómina que no era menos admirable y que se constituía entre otros por Miranda July, Albert Serra o el legendario Walter Hill. De manera evidente, también tuvieron lugar otras actividades especiales como una serie de charlas y segmentos en conmemoración de los 25 años desde la creación de *Historias Breves*, concurso de cortometrajes y serie de recopilaciones de los mismos, impulsados por el instituto de cine de Argentina, y que de alguna forma lanzaron a la generación de cineastas que sería parte del Nuevo Cine Argentino. Adicionalmente, se efectuaron homenajes a los realizadores de ese país, María Luisa Bemberg y Fernando 'Pino' Solanas que a solo unos días antes de que iniciara el festival había fallecido a causa del COVID-19.

Empero, sin duda alguna la razón por la que empezaron a existir las muestras internacionales de cine fue para poder experimentar una ventana a diferentes cinematografías y tipos de expresiones que posibilitaran observar las distintas vertientes en las que es capaz de desembocar el medio audiovisual. Y en esta, su principal tarea, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, no decepciona. Entre más de cien producciones presentadas, aquí tienen espacio propuestas más experimentales como *Look Then Below* (2020) de Ben Rivers, o cortometrajes enfocados para un público infantil, *The Chronicles of Rebecca* (2020) de Yukiyo Teramoto. Aparte de resultar una oportunidad única para visualizar destacados ejemplos del cine argentino y latinoamericano actual, una de las distinciones del encuentro fue la difusión de la "última" película de Raoul Ruiz, *El Tango del Viudo y Su Espejo Deformante* (2020), que posee su propia historia particular. Siendo en realidad la primera película de ficción que el director chileno empezó a filmar en 1967, después de 53 años su ahora viuda Valeria Sarmiento, rescató el material original, luego de que nunca se terminara el sonido de la cinta, y con la ayuda de un grupo de sordos especialistas en la lectura de labios determinó los diálogos de la historia para regrabarlos y finalizar la postproducción. El resultado puede llegar a ser agrídulce, quizá por la mezcla de lo extraño del relato con el indeleble conocimiento de la singularidad de su proceso de finalización, sin embargo, la rareza de presenciar la primera película de un director destacado acompañada de tan excepcional anécdota, no puede ser menos que cautivante.

El cine independiente estadounidense se encontró relevantemente representado por *Sophie Jones* (2020) de Jessie Barr, protagonizada por Jessie Barr, también coguionista de la cinta y prima de la directora; pero sobre todo por la incesantemente tensa y ácidamente divertida *Shiva Baby* (2020) de Emma Seligman, que extiende para su primera película un cortometraje homónimo previo, y que la proyecta como una de las voces más interesantes de su país para observar en el futuro. La sección "Hora Cero", junto a una película de la Competencia Latinoamericana, formó un grupo de cuatro producciones de tres diferentes países alineadas con el género del horror, todas atrayentemente desalineadas en distintas bifurcaciones: como la amalgama de terror-humor de *Teddy* (2020) de Ludovic Boukherma y Zoran Boukherma, o la mezcla de ciencia ficción-terror con estética de videojuego en *Méandre* (2020)

de Mathieu Turi, ambas cintas francesas, muy bien acompañadas de los misterios hipnagógicos de *Come True* (2020) de Anthony Scott Burns desde Canadá, y el homenaje uruguayo al *slasher* y a la experiencia analógica de las salas de cine en *Al morir la matinée* (2020) de Maximiliano Contenti.

Entre una cantidad considerable de filmes originarios de varias regiones del mundo, entre los que se encontraban *Moving On* (2019) de Dan-bi Yoon, y la más reciente película de Sang-soo Hong, *The Woman Who Ran* (2020), o el debut como escritora-directora-actriz de Suzanne Lindon, hija del actor Vincent Lindon, en *Seize printemps* (2020), destacaba con su estructura de rompecabezas la japonesa *Red Post on Escher Street* (2020) del director de culto Sion Sono, quien como en su título insinúa, desarrolla una estructura narrativa laberíntica en una película coral que funciona además como una oda a la actuación y al cine. Ya en medio del cine latinoamericano, irrumpía con una fuerza brutal el cortometraje documental *Correspondencia* (2020), de la realizadora española Carla Simón, y la directora chilena Dominga Sotomayor, que nos cuentan a través de un intercambio postal, hechos personales enmarcados por los tumultos políticos actuales.

La presencia de las cintas argentinas no sólo trajo consigo la mejor actuación del festival, sino también dos de mis películas favoritas del año y por lo tanto las más recordadas dentro del encuentro. Primeramente, la premiada interpretación de María Villar en el filme *Isabella* (2020) de Matías Piñeiro, quinta exploración del director en adaptaciones de Shakespeare, y que funciona como un homenaje-representación de la lucha de los actores, del teatro, de la creatividad, entre otras muchas aristas hallables. Y luego la inconmensurablemente tierna, delicada y mínima *Mamá, mamá, mamá* (2020) debut de la realizadora Sol Berruezo Pichon-Riviére, que posiciona a seis niñas en un espacio en donde se reflejan temas como la pubertad o la ausencia, y que se desenvuelven a manera de susurros hacia el espectador. Acompañando finalmente a esta cinta, la inquietante *Historia de lo Oculto* (2020) dirigida por Cristian Ponce, que con un ritmo frenético y una puesta en escena bastante pulida y controlada logra conjurar un relato lleno de elementos históricos, políticos y místicos en una trama de terror que con una dirección menos rigurosa y precisa resultaría un absurdo.

El festival de “La Feliz”, como se conoce localmente a Mar del Plata, transmite a través de sus organizadores una calidez y amabilidad muy apreciada, puesto que otros encuentros como sus semejantes estadounidenses, obligan a un dinamismo quizá incómodo. Al final del certamen se realizó una charla exclusivamente de los programadores y directivos con los representantes de prensa en la que esta cordialidad era manifiesta. Es por detalles como estos que es inevitable pensar en volver al siguiente año, incluso a través de lo virtual, pero muy preferiblemente en persona.

God Bless America



**Le pouvoir de la religion
aux États-Unis**

Un film de
Sarah Fournier
Ligne de Front

God Bless America (2019)

La trayectoria cultural estadounidense siempre ha tenido mucho seguimiento en Europa, por muy diferentes motivos, desde finales de la fase colonial hasta el momento presente. En ese proceso de seguimiento, los temas relacionados con las organizaciones religiosas, la cultura popular, los hábitos sociales y los sistemas de valores han gozado de una atención extra entre los medios de comunicación y los círculos periodistas europeos. El icónico título del documental tiene su origen en una expresión popular, también en el título de una canción de 1918, realizada por el compositor Irving Berlin, que desde el primer momento se convirtió en un himno patriótico. La canción tuvo usos militares, civiles y rituales durante todo el siglo XX.

El documental surgió de un proyecto de divulgación audiovisual, motivado por un interés creciente por los temas relacionados con el conservadurismo y la derecha cristiana. Originalmente, *God Bless America* fue diseñado para ser emitido en televisión¹. El francés es la lengua original del documental; las declaraciones de personas anglófonas son también dobladas al francés. El ensamblaje de las piezas audiovisuales, las secuencias de guion y las fuentes orales plasman a la perfección los posicionamientos ideológicos y los contextos socioculturales surgidos en torno a los fenómenos religiosos contemporáneos. Los participantes tienen diferentes edades, posiciones patrimoniales y vinculaciones eclesásticas, pero todos ellos forman parte de un marco moral muy conservador y entran dentro de la clasificación confesional de los protestantes reformados (la ramificación del bautismo-evangelismo).

El primer escenario elegido alberga una concentración de oración, situada junto a los jardines de la Casa Blanca, dedicada a la inspiración y la protección del presidente Donald Trump. Una de las organizadoras del evento (promovido a través de las redes sociales) ahonda en la idea de que los estadounidenses forman parte del pueblo elegido por Dios, compara a Trump con un guerrero celestial destinado a salvar “el alma de la nación” e invoca a Jesucristo para que establezca un círculo de protección sobre los inquilinos de la Casa Blanca. Después de la conclusión del rezo colectivo, se lanzan soflamas contra el progresismo y se equipara al socialismo con la maldad y el

José Antonio Abreu Colombri
Universidad de Alcalá
Alcalá de Henares, España
abreucolombri@gmail.com

¹ Es una cinta llena de elementos diversos y dinámicos, desde el punto de vista de la temática y la edición técnica, con un ritmo rápido y secuencias cortas. Sarah Fournier es la directora general y Bernard de La Villardière se encarga de la producción ejecutiva. Las empresas auxiliares de producción son *Centre National du Cinéma et de L'Image Animée* y *C. Productions. Ligne de Front* es la productora principal, que desarrollo el proyecto para el programa *Enquête Exclusive* (2019). El documental, después de ser emitido en Francia (*Groupe M6*), se distribuyó en varios países europeos. En el caso de España, *RTVE* lo dobló al castellano (Fernando Castro de Pedro y Carlos López Benedí), se emitió en su segundo canal (con el título de “Dios bendiga a América”) y lo ofreció en su plataforma de contenidos *A la carta* (durante varios meses en 2020).

demonio. Paralelamente, el guion habla de la gran extensión cultural del cristianismo en los Estados Unidos (social e institucionalmente) y toma algunos testimonios desde una perspectiva alegórica y figurativa.

Se pone de manifiesto que los protestantes reformados, conocidos popularmente como evangelistas, suman un número aproximado de noventa millones de personas, conformando un conglomerado pujante. El resto de organizaciones eclesíásticas son prácticamente ignoradas (católicos, protestantes históricos y ortodoxos). Algo similar sucede con los protestantes reformados de corte liberal, que, a pesar de que son claramente minoritarios, constituyen una realidad socio-cultural muy alejada del rigorismo moral y el radicalismo político (de los que hacen gala muchos de los personajes retratados en el documental).

El segundo escenario se traslada al espacio rural de Pennsylvania, a un evento de música cristiana llamado *Creation Festival*. En este gran evento de producción cultural, se divulgan mensajes milenarios (contenidos en las Sagradas Escrituras) mediante nuevos cauces de experimentación comunicativa, dialéctica y folclórica. Después de la agenda musical, los organizadores propenden a la lectura de textos y al fomento de foros de ejemplificación política. En este sentido, se pone en marcha una programación para proyectar una agenda ideológica y filosófica hacia las nuevas generaciones de cristianos estadounidenses. Al fin y al cabo, los teóricos del cristianismo actual consideran que la juventud es un activo muy importante para la supervivencia del sistema de creencias del tradicionalismo. La industria musical cristiana levanta un arco de mensajes morales (posición pro-vida, familia, cooperación comunitaria, voluntariado) asimilables para un gran número creyentes, independientemente de cual sea su filiación institucional o su compromiso dogmático.

Todavía existen personas que critican el mercantilismo asociado al proceso de evangelización moderno, pero casi nadie cuestiona la efectividad de las nuevas estrategias para difundir mensajes de mentalidad cristiana. El proselitismo desencadena una búsqueda de interacción permanente entre las personas que ejercen el liderazgo religioso y las personas que nutren el redil de la organización religiosa. En varios momentos del documental, se menciona la importancia de la radio, como soporte comunicativo clave para establecer vínculos informativos y sentimentales de forma continua. Dichas estrategias facilitan al espectador la comprensión de cuestiones como el estado de ánimo, el pensamiento uniforme y los anhelos legislativos de los protestantes reformados. Los temas tratados demuestran que los viejos preceptos del Evangelio social (denuncia de situaciones de injusticia y desigualdad) prácticamente han desaparecido y se sitúan en la periferia idiosincrática de las comunidades protestantes estadounidenses.

Es pensamiento uniforme tiene una dimensión política y una lectura electoral, ya que el Partido Republicano (aunque no se menciona expresamente) es el gran depositario de los sentimientos y las aspiraciones de la derecha cristiana. Concretamente, el presidente Trump es visto como un líder carismático de profundas convicciones religiosas, que ha convertido el Despacho Oval en el principal

centro de interpretación bíblica de la nación. Sorprende mucho ver en el documental como los participantes, muy estrictos con las cuestiones morales y los valores tradicionales, obliteran los antecedentes personales de Trump: divorcios, acusación de hijos ilegítimos, problemas con la justicia y escándalos sexuales de todo tipo. Como consecuencia de todo ello, el conservadurismo eclesiástico parece tener memoria selectiva, ausencia de acceso a información independiente de sus estructuras organizativas o, en su defecto, un código ético diferente y lleno de prerrogativas para los representantes políticos conservadores.

El tercer gran escenario, después de tener en cuenta algunos hábitos familiares y comunitarios, se sitúa en el estado de Kentucky, en un museo cristiano, dedicado al origen de la vida en la tierra, el libro del Génesis y otros pasajes que dimanaban del Antiguo Testamento. En las salas de exposición de dicho museo se niegan todas las teorías científicas que hablan del *Big Bang* y del proceso evolutivo de catorce mil millones de años. El creacionismo decimonónico, que parecía decrepito a principios del siglo XX, se erige en este tipo de centros de divulgación como una teoría explicativa briosa en pleno siglo XXI. Según la teoría creacionista, expuesta en el documental, el mundo fue creado por Dios hace seis mil años, los hombres y los dinosaurios convivieron primigeniamente, las fases históricas fueron consecuencia de la Providencia y el evolucionismo es un complot intelectual perverso (promovido por científicos y ateos). No muy lejos del museo creacionista, se sitúa una réplica del arca de Noé (ambas instituciones son gestionadas por la asociación llamada “Las respuestas en el Génesis”) que alberga un centro de interpretación, un zoológico y un parque de atracciones (reciben centenares de miles de visitantes anualmente).

El equipo de grabación desarrolla su labor en los grandes centros de poder del protestantismo reformado, como la región sureña (*Bible belt*). Se pone como ejemplo paradigmático el estado de Texas, que cuenta con uno de los porcentajes de filiación cristiana más altos del país. Aquí se describe la condición de ateo en un contexto social cristiano hegemónico. Los ateos son considerados como una especie de renegados, como individuos que tienen que ocultar su condición ante la presión del entorno. La expresión “salir del armario” se utiliza indistintamente para homosexuales y ateos. Del mismo modo, la lógica del ateísmo es comparada con el pensamiento comunista y con la identidad musulmana.

El concepto de cristiano renacido es muy antiguo, pero medra significativamente en un contexto confesional de gran fragmentación. El fenómeno moderno del cristianismo renacido (*christian reborn*) se relaciona con una especie de reubicación comunitaria y regeneración individual. Por una parte, es muy frecuente que la familia confesional del protestantismo reformado nutra sus filas con cristianos renacidos, provenientes de otras denominaciones, asambleas y congregaciones. Desde el último tercio del siglo pasado, los trasvases poblacionales hacia las carismáticas “novedades” evangelistas han supuesto una constante en todas las regiones de los Estados Unidos.

El último caso de análisis es realmente llamativo. Se sitúa en el estado de Georgia, y profundiza en la lógica y las motivaciones de las milicias cristianas. El líder de la milicia filmada aboga por la tradición armada estadounidense y por el derecho a defender un estilo de vida basado en el sistema de valores bíblico. En varios testimonios, se detesta el crecimiento de la inmigración y las ideologías comunista e islamista. Este tipo de milicias considera que su país es una república cristiana y que sus conciudadanos se caracterizan por el “excepcionalismo”. Sus programas de entrenamiento militar buscan la preparación táctica grupal, para el caos que sobrevendrá antes de la Parusía. Las personas entrevistadas hacen apología de las armas, llevan crucifijos en sus fusiles de repetición y consideran como un derecho natural el uso de la fuerza para “defenderse”. Por su puesto, Trump es admirado y se considera que su gestión política mejora considerablemente a la administración Obama.

El proyecto audiovisual está muy bien documentado, condensa muchos puntos de vista diferentes dentro de la familia cristiana del protestantismo reformado y plantea de forma aséptica las cuestiones más polémicas de la temática abordada. Los directores del documental realizan un gran esfuerzo por plasmar los sentimientos y las expresiones de los entrevistados. De manera general, se puede afirmar que la edición técnica del documental emplea muchos recursos en reconstruir los perfiles psicológicos y las actitudes adoptadas por los entrevistados durante el proceso de grabación. Los sentimientos religiosos y las creencias doctrinales suelen adentrarse en cuestiones inefables y aleatorias, en función del estado de ánimo de las personas que se prestan a dar su testimonio, algo que pone muy en valor el trabajo de Sarah Fournier.

A lo largo de todas las fases del documental, los planteamientos comparativos son constantes entre Francia y los Estados Unidos de América: población religiosa, organizaciones eclesíásticas, significación cristiana, los criterios de separación Iglesia-Estado, *et cetera*. La dirección del documental tiene una clara inclinación a retratar los hábitos de la derecha cristiana y las manifestaciones del bloque confesional más poderoso del protestantismo, obviando la realidad doctrinal, dogmática y organizacional de la comunidad cristiana establecida en toda la región norteamericana. Las muestras sociológicas tomadas en este documental no se corresponden con toda la complejidad de la cristiandad estadounidense, pero reflejan a la perfección y de manera inédita muchos aspectos de la “América” conservadora.



Imagen: Gustavo Calderón

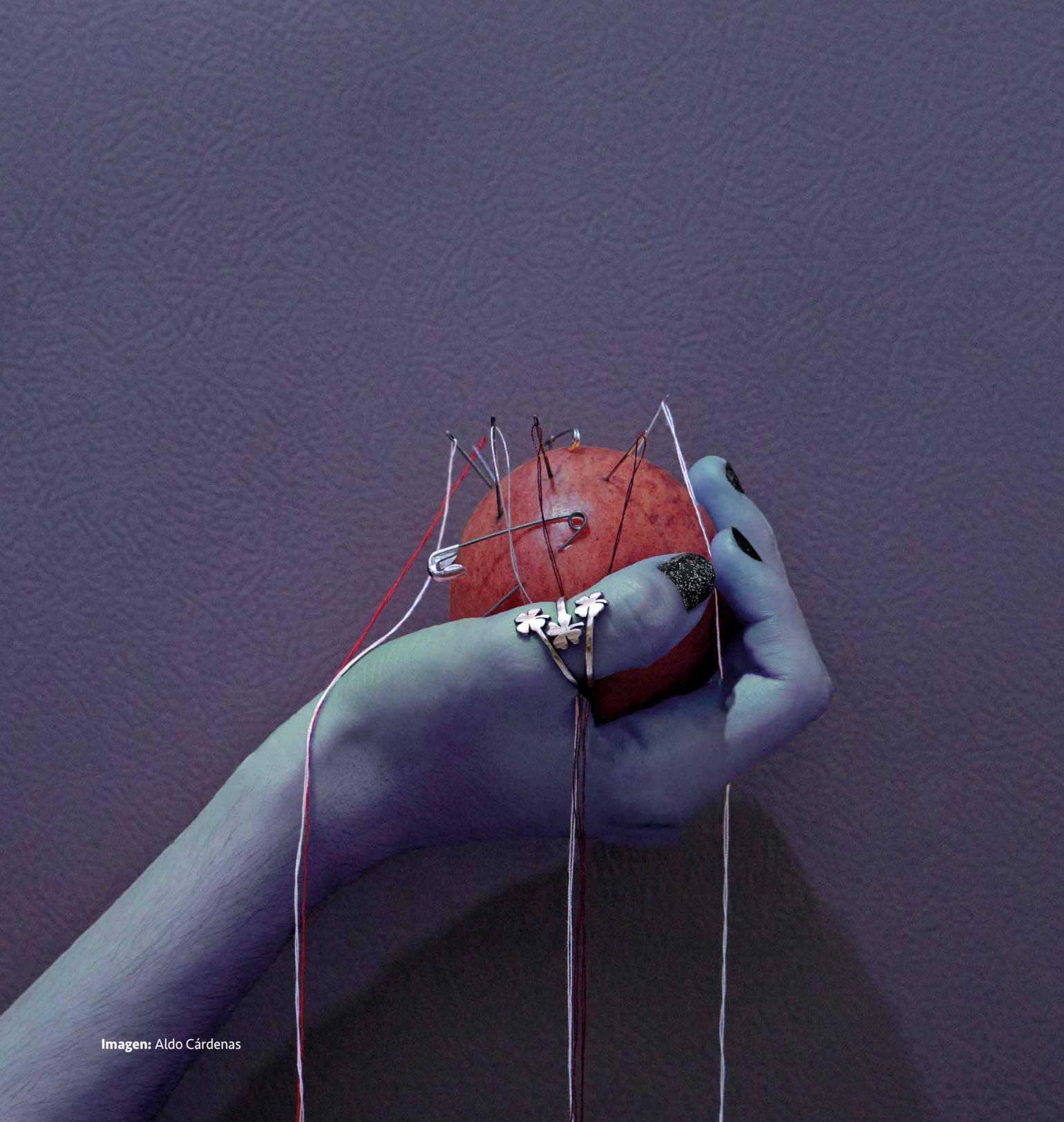


Imagen: Aldo Cárdenas

Evaluación por pares

ÑAWI: ARTE DISEÑO COMUNICACIÓN es una revista arbitrada que se rige por el sistema doble par anónimo.

Los artículos enviados por los autores son evaluados previamente por el Comité de Redacción para comprobar si se ajustan a las normas de edición y a las políticas temáticas de la revista.

Cuando el artículo pasa ese primer filtro, entonces es enviado a dos evaluadores externos expertos en la temática abordada por el autor. Para cumplir y defender la ética de la investigación, estos evaluadores son siempre ajenos a la institución a la que pertenece el autor y son los encargados de dictaminar si responde a los intereses científicos de la publicación. En la valoración final, los revisores deciden entre las siguientes opciones: publicable, publicable con modificaciones menores, publicable con modificaciones mayores o no publicable. En el caso de que haya disparidad de opinión entre ellos se recurre a un tercer experto.

Derechos de autor (Copyright)

Los originales publicados, en las ediciones impresa y electrónica, de la revista Ñawi. Arte, diseño y comunicación, son propiedad de la Facultad de Diseño y Comunicación Visual (FADCOM), perteneciente a la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL), Guayaquil, República del Ecuador, siendo absolutamente necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total de los contenidos (textos o imágenes) publicados. Ñawi proporciona un acceso abierto e inmediato a su contenido, pues creemos firmemente en el acceso público al conocimiento, lo cual no obsta para que la cita de la fuente sea obligatoria para todo aquél que desee reproducir contenidos de esta revista.

De igual modo, la propiedad intelectual de los artículos o textos publicados en la revista Ñawi pertenece al/la/los/las autor/a/es/as.

Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

Todo el contenido de ÑAWI mantiene una licencia de contenidos digitales otorgada por Creative Commons

Licencia Creative Commons

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Directrices de contenido

Los textos postulados deben:

1. Corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación.
2. Ser originales e inéditos.
3. Sus contenidos responden a criterios de precisión, claridad y brevedad. Se clasifican en:

3.1. Artículos. En esta sección se publican:

3.1.1. Artículos de investigación científica, artística y artístico-tecnológica: presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro aportes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

3.1.2. Artículo de reflexión o ensayo: presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico recurriendo a fuentes originales.

3.1.3. Artículo de revisión: resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones, publicadas o no, ya sea en el campo científico, artístico o artístico-tecnológico, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo.

3.2. Entrevistas: En esta sección se puede presentar una conversación con algún teórico o artista vinculado con las temáticas de la revista.

3.3. Misceláneas: En esta sección se puede presentar una breve reseña bibliográfica del trabajo de teóricos o artistas vinculados con las temáticas de la revista. Asimismo, se recibirán textos teóricos experimentales ajenos a los estándares hegemónicos de la investigación científica.

1. Datos del autor o autores. Nombres y apellidos completos, filiación institucional y correo electrónico o dirección postal.
2. Título. En español e inglés, escrito con mayúsculas y minúsculas, con un máximo de 15 palabras. Con letra Times New Roman de 14 puntos y en negrita.
3. Resumen. Se redacta en un solo párrafo, da cuenta del tema, el objetivo, los puntos centrales y las conclusiones. No debe exceder las 150 palabras y se presenta español e inglés (Abstract).
4. Palabras claves. De cuatro a seis palabras o grupo de palabras, ordenadas alfabéticamente, la primera con mayúscula inicial, el resto en minúsculas, separadas por punto y coma (;) y que no se encuentren en el título o subtítulo, deben presentarse español e inglés (Keywords). Estas sirven para clasificar temáticamente al artículo.
5. El cuerpo del artículo. Se divide en Introducción; Desarrollo, con apartados encabezados con números (1, 2, 3...) y/o subapartados (1.1.; 1.2. 1.3. ...); Conclusiones y Bibliografía. Si fuese necesario, se presentan tablas, imágenes y figuras como anexos.
6. Texto. Las páginas deben venir numeradas, a interlineado 1,5 con letra Times New Roman de 12 puntos. La extensión de los artículos debe estar alrededor de 4.000 a 7.000 palabras (para artículos), entre 500 y 1500 palabras (para reseñas) y entre 2000 y 5000 palabras (para entrevistas)
7. Citas y notas al pie. No deben exceder más de cinco líneas o 40 palabras, de lo contrario estas deben ser incorporadas al texto general.

Referencias bibliográficas

Las Referencias Bibliográficas se escriben en una nueva página bajo el título "Referencias" al finalizar las conclusiones del artículo. Se utiliza formato de párrafo con indotación de Sangría Francesa (Hanging). Se deben seguir los lineamientos indicados a continuación:

1. Se seguirán las normas del estilo del sistema APA 6ª edición, 2016:

<http://www.apastyle.org/>

2. La forma de citar dentro del texto será la siguiente e irá entre paréntesis (autor, año, página): "Si el extremo separa lo que es literatura y cine de aquello que ya no lo es, su funcionalidad estética no consiste en consumir el pasaje sino, más bien, en incumplirlo" (Oubiña, 2011, p. 30). Y su referencia bibliográfica:

Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine*. México: Fondo de Cultura Económica.

3. Si hay dos autores, la cita en el cuerpo de texto irá entre paréntesis con el nombre de los dos autores. "hemos hecho nuestras las hipótesis que propugnan la naturaleza radicalmente dialógica del lenguaje (Bajtin, Benveniste) y las que hallan en la función de enunciación el fundamento de las prácticas discursivas (Foucault)" (Abril, Lozano & Peña-Marín, 1982, p. 253). Su referencia bibliográfica:

Abril, G., Lozano, J., & Peña-Marín, C. (1982). *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

4. Si es un capítulo en libro colectivo la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. Su referencia bibliográfica

Catalá, J. (2012). Formas de la distancia: los ensayos filmicos de Llorenç Soler. En Miquel Francés (Ed.), *La mirada comprometida* (pp. 97-115). Madrid: Biblioteca Nueva.

5. Si es un artículo de revista la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. El nombre de la revista va en cursiva y se incluye el rango de páginas y el DOI Su referencia bibliográfica será:

Larrañaga, J. (2016). La nueva condición transitiva de la imagen. *Barcelona, Research Art Creation*, 4, 121-136. DOI: 10.17583/brac.2016.1813

6. Si es una película, la primera vez que se cite se indicará: Título en español (Título original, Director, año). El título original únicamente si es distinto del título con el que se estrenó en Latinoamérica.

Qué tan lejos (Tania Hermida, 2006)

7. En el caso de que los autores incorporen imágenes, entonces proporcionarán la correspondiente autorización. De no ser así, deberán ajustarse al artículo 32 del TRLPI que señala que la inclusión de obras ajenas de carácter fotográfico, plástico o figurativo no necesita la autorización del autor, siempre que se cumplan las condiciones detalladas a continuación:

- que lo incluido corresponda a una obra ya divulgada,
- que se realice con fines de investigación,
- que responda al "derecho de cita" para su análisis, comentario o juicio crítico.
- que se indiquen la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.

Los gráficos, imágenes y figuras deben realizarse con la calidad suficiente para su reproducción digital y deben adjuntarse los archivos gráficos originales (si el artículo es aceptado) en fichero aparte (preferentemente en formato JPG o PNG). Es importante indicar el lugar donde aparecerán en el cuerpo del texto del siguiente modo: FIGURA 1 POR AQUÍ. Dichas imágenes deben citarse del siguiente modo: Figura numerada. Descripción. *Título* (Autor, año). Fuente.

Figura 1. Adán y Eva deconstruidos. *Dieta* (Óscar Santillán 2009). Fuente: Archivo Nuevos Medios Ecuador. <http://archivo.aanmecuador.com/>

El autor es responsable de adquirir los derechos y/o autorizaciones de reproducción a que haya lugar, para imágenes y/o gráficos tomados de otras fuentes, normativas del arbitraje y evaluación externas de los trabajos.

Envío de originales

1. Los artículos, las entrevistas y la reseñas se enviarán en línea a través de la plataforma OJS (Open Journal System) en la que está alojada la revista en su versión electrónica:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/about/submissions#onlineSubmissions>

2. Para ello, es necesario registrarse e iniciar sesión.

3. Las fechas a tener en cuenta para los próximos números son las siguientes:

Ñawi: Arte, Diseño y Comunicación

Vol. 6, No. 1 (2022): enero

Monográfico: Relaciones Internacionales a través del cine documental: una herramienta de aprendizaje para la academia.

Coordinadores:

MA Stefan Ziegler, AdvocacyProductions y Geneva School of Diplomacy and International Relations - GSD, Suiza

PhD Nayeth Solórzano, Escuela Superior Politécnica del Litoral - ESPOL, Ecuador

Presentación:

Este monográfico titulado “Relaciones internacionales a través del Cine Documental: una herramienta de aprendizaje para la academia” es un número especial con llamado a artículos que presentan estudios asociados a la producción de cine documental orientados a la educación en áreas relacionadas con las Ciencias Sociales y Enfoques Humanísticos de la Comunicación, las Artes, la Sociología, las Relaciones Internacionales, la Psicología, la Política, la Demografía, la Política y la Economía. Presentación: En ocasiones, la imagen y el sonido inciden en las emociones humanas más que las palabras. Producciones cinematográficas como *Broken* (2018), que aborda la compleja situación del muro levantado por Israel en Cisjordania, contribuyen a pensar críticamente asuntos que tienen que ver con el derecho internacional. Un documental de primer nivel que arroja mucha luz sobre la intersección entre el derecho y la política en uno de los puntos conflictivos más persistentes del mundo. Otras películas documentales han trabajado problemáticas en torno al derecho

internacional como *Camino a Guantánamo* (2006), documental que aborda cuestiones sobre Derecho Internacional Humanitario, o *Inside job* (2010), que es de utilidad para pensar las Organizaciones internacionales. De igual modo, el cine documental ha partido de temáticas inherentes a los Derechos Humanos como es el caso de *Las tortugas también vuelan* (2004), que gira en torno al derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad personal; o de *Balseros* (2002), que lo hace sobre el derecho de asilo. Por lo tanto, las películas documentales pueden y deben ser utilizadas en el mundo académico como estudios de caso, pues sirven para deliberar y reflexionar en profundidad sobre cuestiones que tienen que ver con el derecho internacional, con vulneraciones escandalosas de los derechos humanos, con la organización geopolítica del mundo y con la gobernanza global. En este mundo globalizado, pero aun inestable, la necesidad de incrementar nuestros conocimientos se torna urgente. Defender los derechos humanos en cualquier lugar del planeta es algo de lo que debemos tomar conciencia, y en esa tarea de concienciación la comunicación efectiva tiene un significado y una incidencia enormes. Este número especial de *Nawi* pretende incidir en la comprensión de las relaciones internacionales a través del lente del cine documental, siempre desde un marco amplio de diferentes disciplinas académicas. Los temas pueden estar relacionados con el derecho internacional y los derechos humanos, las relaciones de los gobiernos con la sociedad civil, diplomacia humanitaria, protección social, gobernanza global, política exterior o ideologías, entre otros. Tales temáticas deben ser tratadas, siguiendo la línea editorial de la revista, a través del cine y el análisis visual.

Descriptor:

Todos los artículos enviados deben trabajar la intersección de ejes enfocados en el cine, el arte, la educación. Para ello, se pueden tomar en cuenta a modo orientativo temas de producción documental relacionados con:

- Cine documental y Derecho Internacional
- Cine y Derechos Humanos,
- Cine, Gobierno y Sociedad,
- Cine y Diplomacia Humanitaria,
- Cine y Protección Social,
- Cine y Política Global,
- Cine y Política Exterior,
- Cine y Economía Internacional
- Cine e Ideología

Idioma:

Se recibirán artículos en inglés y español. Un evento especial marcará la promoción de nuestro Número Especial: ESPOLE realizará una conferencia sobre el cine documental en la educación, invitando a expositores expertos a Ecuador, apoyados por organismos internacionales.

Fechas:

- i. Anuncio de la convocatoria de artículos: **15 abril 2021**
- ii. Cierre de la convocatoria de artículos: **15 sept. 2021**
- iii. Artículo seleccionado para publicación: **del 15 sept. al 15 de nov. 2021**
- iv. Artículo publicado: **15 de enero de 2022**

Vol. 6, No. 2 (2022): julio.

Monográfico coordinado por el Programa de Estudios Descoloniales en Arte (PED) del Museo Nacional de Arte de Bolivia.

Fechas:

- i. Convocatoria del Call For Papers: **15 septiembre de 2021**
- ii. Cierre del Call For Papers: **15 abril de 2022**
- iii. Artículo seleccionado para su publicación: **15 mayo de 2022**
- iv. Artículo publicado: **15 julio de 2022**

espol Facultad de
Arte, Diseño y
Comunicación Audiovisual