



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial

Pedro Pablo Gómez Moreno
Prólogo: Walter D. Mignolo

Estéticas fronterizas:

diferencia colonial y opción
estética decolonial

Pedro Pablo Gómez Moreno

Prólogo: Walter D. Mignolo





UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

UD
Editorial



© Universidad Distrital Francisco José de Caldas
© Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador
© Pedro Pablo Gómez Moreno
Primera edición, noviembre de 2015
ISBN: 978-958-8897-77-6
ISBN UASB: 978-9978-19-725-7

Dirección Sección de Publicaciones
Rubén Eliécer Carvajalino C.

Coordinación editorial
Nathalie de la Cuadra N.

Corrección de estilo
Julián Andrés Pacheco

Diagramación
Cristina Castañeda Pedraza

Imagen de cubierta
José Alejandro Restrepo, Variaciones sobre el purgatorio,
No. 4. Fotografía, Wilmar Lozano.

Editorial UD
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Carrera 24 No. 34-37
Teléfono: 3239300 ext. 6202
Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 3228085, 299 3600 • Fax: (5932) 322 8426
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

Gómez Moreno, Pedro Pablo, 1964-

Estéticas fronterizas : diferencia colonial y opción estética
decolonial / Pedro Pablo Gómez Moreno. -- Bogotá: Univer-
sidad Distrital Francisco José de Caldas, Universidad Andina
Simón Bolívar (Ecuador), 2015.

350 páginas; 24 cm.
ISBN 978-958-8897-77-6

1. Artes escénicas 2. Colonialismo 3. Descolonización

I. Tít.
792 cd 21 ed.
A1512326

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

El texto original de este ensayo fue realizado para la obtención del título de Doctor en el Programa de Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericano de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión de pares ciegos, conforme a las normas de publicación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Todos los derechos reservados.

Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la Sección de Publicaciones de la Universidad Distrital.

Hecho en Colombia.

Contenido

PRÓLOGO: DE LO ESTÉTICO/ESTÉSICO Y LO DECOLONIAL	9
<i>Walter D Mignolo</i>	
PRESENTACIÓN	19
CAPÍTULO I. ORIGINACIÓN DE LA ESTÉTICA MODERNA/COLONIAL	27
Introducción	27
Teo-estética y colonialidad del ser en la primera modernidad colonial: ¿un periodo del arte o una forma de la subordinación estética?	37
La teo-estética en el siglo XVII europeo	44
Transición de la teo-estética a la ego-estética	48
Estética como disciplina filosófica	52
De la estética como gnoseología inferior: Baumgarten	52
Lo bello y lo sublime, un sentimiento de exclusividad	54
La estética colonial y su objeto el arte bello	57
De la resistencia a la posibilidad de la insurgencia de estéticas decoloniales	68
Hacia la opción estética decolonial	73
Re-occidentalización, des-occidentalización y opción estética decolonial	77
Des-occidentalización	79
Reorientación de la izquierda	79
La opción decolonial	82
CAPÍTULO II. DES-INSTALAR LA COLONIALIDAD ESTÉTICA	95
Introducción	95
Orestiada, oda a Oreste Síndici (1989)	96
Pensar-crear desde la ruina	101
Dos óperas locales	107
Trans-historias	112
Trans-pasando la dicotomía entre la historia y el mito	114
El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel	122
Acercamientos críticos y poscoloniales	123

El diálogo intracultural entre Humboldt y Hegel	127
El guiño del cocodrilo o la estructura dialógica decolonial de la obra	133
Pensando desde el purgatorio	141
Entrada al purgatorio	141
En el interior del “cubo”	143
Espacio “acusmático”	144
Tensando los espacios intermedios	147
Entre lo estético y lo político	152
CAPITULO III. ESTATUAS, ESTÉTICAS Y ESTATUISMO	165
Introducción	165
Coordenadas de originación	168
Primera coordenada: de cuadros vivos y otras estatuas	168
Segunda coordenada: estatuas-vivas del más acá	174
Las cinco estatuas-vivas en Bogotá	179
Una historia “espontánea” del estatuismo	179
El estar-siendo de la estatua	198
El lugar de la estatua: en la exterioridad del museo y de la modernidad	212
Coordenadas de dispersión: ruta decolonial en tensión	231
Acción y textualidad sin teatralidad	231
Tensión de la estatua-viva: entre el movimiento y la “falsa” quietud	236
IV. ESTÉTICAS CAMPESINAS, INDÍGENAS Y AFROCOLOMBIANAS	243
Introducción	243
En el sur las teorías del centro se vuelven añicos	246
Chircales o los rostros de los oprimidos	251
Cine documental en diálogo comunitario	258
Etnocidio: testimonios y testigos	266
Visibilizar el pensar y el sentir indígena	278
Voces y memorias en la “trilogía de Urabá”	291
La obra de Rodríguez como un cuerpo documental viviente	311
CONCLUSIÓN: CERRAR PARA VOLVER A ABRIR	317
BIBLIOGRAFÍA	325

*Para Sara, Luis Felipe y Gloria,
ustedes son los horizontes y los colores de la vida.*

Prólogo

De lo estético/estésico y lo decolonial

La generosidad habitual de Pedro Pablo le llevó a extenderme una invitación para prologar su libro. Usted, lectora o lector, podrá pensar que no se trata de generosidad sino más bien de lo contrario, de aprovechar la relación con su director de tesis para avalar la publicación de su libro. Acepté la invitación porque la entendí en el primer sentido. Y para que usted la entienda como la entendí yo mismo es útil contar la historia de cómo y cuándo Pedro Pablo y yo hemos trabajado en varios proyectos, co-participamos en otro, de tal forma que la tesis, más que una relación entre doctorando y director de tesis, fue un diálogo entre colaboradores.

La historia del encuentro con Pedro Pablo y con la(s) estética(s) decolonial(es) –que conté abreviada en otras partes– comenzó en agosto del 2009, en el doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos que creó y dirige Catherine Walsh. Ese año un grupo de siete estudiantes, de los veinticuatro registrados para ese ciclo, compartían una preocupación por la colonialidad de la estética y, por ende, por su decolonialidad. En mi memoria, Adolfo Albán Achinte, quien fuera estudiante de la primera promoción del doctorado y ahora, en el 2009, siendo profesor del doctorado, introdujo el tema de la “colonialidad de la estética”. Preocupación que se desprendía lógicamente de los trabajos previos del colectivo modernidad/colonialidad. En efecto, si era posible reflexionar sobre la colonialidad del poder, del saber y del ser, por qué no sobre la colonialidad de la estética. La cuestión era entonces encontrar el lugar de esta reflexión en el esquema de las tres dimensiones de la colonialidad exploradas hasta ese momento.

En verdad, pensar la colonialidad de la estética introducía un elemento que invitaba a revisar el esquema de las tres dimensiones de la colonialidad (poder, saber, ser). ¿La estética es una dimensión más o está ya incluida en las mencionadas?, nos preguntábamos. Una primera intuición aseguraba que la estética, en cuanto disciplina filosófica, correspondía a la colonialidad del saber. Pero en cuanto a la disciplina filosófica estética moderna, cuya formación a partir del siglo XVIII examina en detalle Pedro Pablo en el capítulo I, era una teoría del gusto y una teoría del genio “artístico”; en este sentido, la disciplina filosófica moderna iría de la mano con la creación artística. De esta manera, veíamos que mientras la estética filosófica era un aspecto de la colonialidad del saber (junto con otras ramas de la filosofía, incluida la epistemología y la hermenéutica, la ciencia, la religión, en fin, el conjunto de

disciplinas que controlan el saber), el arte formaría parte de la colonialidad del ser. Por lo tanto, la tarea decolonial sería doble. Por un lado la decolonialidad de la estética sería parte de la tarea de la decolonialidad del saber¹ y por otra la decolonialidad artística sería parte de la decolonialidad del ser.²

Pero he aquí que esta intuición chocaba con el sentido común: los y las artistas, sobre todo a partir del romanticismo, fueron y siguen siendo críticos de la sociedad, en disenso incluso con las normas artísticas de la escuela anterior (cualquiera sea la escuela anterior), normas con las que se enfrentan en rebeldía creativa. ¿Cómo entonces podría ser el arte moderno y contemporáneo cómplice de la colonialidad del ser?

A poco de reflexionar comenzamos a entender la trampa que la propia colonialidad del saber nos tendía. La colonialidad del saber nos ocultaba un hecho de la heroica rebeldía de artistas modernos, posmodernos, altermodernos y si se quiere también contemporáneos (en el sentido no solo temporal sino evaluativo del término). Lo que nos ocultaba la colonialidad del saber es que la actitud crítica de artistas modernos, posmodernos y altermodernos eran críticas ejercidas, filosófica y artísticamente, en la misma cosmología que criticaban. Quedaban así, en penumbras, dos trayectorias: una, la trayectorias de artistas en África, Asia, América Latina y el Caribe que de alguna manera se enrolaban y enrolan en la sensibilidad moderna, posmoderna y altermoderna, pero no cuentan en la segunda trayectoria, en el universo acotado por la filosofía estética y las historias del arte, en general, del arte en Europa occidental y en la sociedad anglo de Estados Unidos.³ De lo que se trataba entonces era de la menor visibilidad de las prácticas artísticas y las reflexiones estéticas en historias locales marginadas de las historias locales que controlan los diseños globales. Es decir, del control del gusto y la sensibilidad que incluye posturas filosóficas y prácticas artísticas disidentes en la modernidad en sentido amplio (que incluye posmodernidad, altermodernidad y contemporaneidad).

Se nos planteaba entonces el siguiente desafío: por un lado era necesario formular una filosofía estética decolonial. Este fue el momento ¡Eureka! Nos dimos cuenta que a la llamada *estética*, una rama de la filosofía desde Immanuel Kant, le faltó el modificador: *filosofía estética moderna*. Sobre gusto, reza el dicho, no hay nada escrito. De manera que Kant tenía el derecho a su propia opinión pero ninguno de endilgarnos sus gustos y su sensibilidad sobre lo bello y lo sublime y sus ideas sobre

1 Ver <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>>.

2 Ver <<http://www.scribd.com/doc/224758934/17-Maldonado-Colonialidad-Del-Ser>>.

3 La reciente exposición en la Fundación Guggenheim aborda este asunto subrayando el diferencial de visibilidad en las esferas del arte, en este caso, el sur y el norte del hemisferio occidental. Ver <<http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/5823-map-latin-america-announcement>>.

el genio artístico a todas/os nosotras/os. Al desvestir la estética de su universalidad y regionalizarla, caíamos en la cuenta de lo que habíamos estado sosteniendo sobre la colonialidad del saber: la modernidad no es un estadio universal de la historia sino un montaje de las “ficciones universales del Atlántico Norte,” argumentado con convicción por Michel-Rolph Trouillot.⁴

Por lo tanto, la filosofía estética *decolonial* no era una alternativa a la estética moderna sino *otra opción*. Al formular así la opción estética decolonial de un plumazo despojamos la filosofía estética moderna de su pretendida o soñada universalidad y la convertimos en otra opción: una opción que por un tiempo nos tuvo engañados haciéndonos creer que no había otras opciones porque esta era la única. Al entenderlo así comprendimos que posmodernidad, altermodernidad y contemporaneidad eran posturas en el marco (o universo de sentido) de la opción estética moderna. A nosotros nos correspondía formular la opción estética descolonial. Y esto lo desarrolla Pedro Pablo en la tercera parte del capítulo I, y este argumento le sirve de base para las tres partes que le siguen, en las cuales entrelaza interpretación de procesos artísticos con reflexiones filosóficas.

De esta forma, la opción estética decolonial es una alternativa a la estética moderna. Es más, nos hace comprender que la estética moderna es una opción y no la opción sobre la cual todo debe medirse. No nos podemos desembarazar de ella, precisamente porque la colonialidad de la estética globalizó lo regional y lo hizo pasar por universal. La opción decolonial se desengancha de ese espejismo. No obstante, desengancharse implica reconocer, a su vez, que el desenganche lo es respecto a la hegemonía que la opción estética moderna ejerció durante dos siglos y medio. Pensar, en términos de opciones, significa desembarazarse del mito de los universales. Vivimos en un mundo de opciones engarzadas por el diferencial de poder, la colonialidad del poder económico corporativo y financiero, político estatal, del saber y del ser. Ese diferencial de poder lo ha trazado la retórica de la modernidad, en este caso, la teoría del gusto y del genio y, por otro, la lógica de la colonialidad, en este caso, la devaluación de todo aquello que no responda al gusto de la estética moderna y al concepto de que el arte tiene que ser la obra de un genio. Este es el tema de la segunda parte del primer capítulo en el libro de Pedro Pablo.

Ahora bien, llegados a este punto, el problema pendiente era qué hacer con el arte, con las prácticas artísticas mencionadas, puesto que el concepto de arte y de prácticas artísticas ligadas a la estética fue una invención de la estética moderna. ¿Qué nos dice la etimología?

4 Ver Trouillot (2002). North Atlantic Universals: Analytic Fictions, 1492-1945. En *South Atlantic Quarterly*, 101(4), pp. 839-858.

12 Estéticas fronterizas

early 13c., “skill as a result of learning or practice,” from Old French art (10 c.), from Latin artem (nominative ars) “work of art; practical skill; a business, craft,” from PIE *ar-ti- (cognates: Sanskrit rtih “manner, mode;” Greek arti “just,” artios “complete, suitable,” artizein “to prepare;” Latin artus “joint;” Armenian arnam “make;” German art “manner, mode”), from root *ar- “fit together, join” (see arm (n.1)).⁵

Lo primero es que no encontré una etimología así de clara en castellano. De modo que empleo la etimología en inglés. “Arte” es simplemente una habilidad, resultado del aprendizaje y de la práctica. “Ars” es la traducción latina del griego *poiesis*, “hacer”. De ahí el cuento de Jorge Luis Borges, “El hacedor” (1960). El asunto es, ¿en qué momento *poiesis* deviene *poética* y *aesthesis* deviene *estética*? En el primer caso, el paso intermedio fueron la tragedia, la comedia y la épica. En el segundo, todos estos géneros poiéticos se subsumieron en un término genérico: “arte”. Es decir, el hacer regulado por los principios filosóficos de la estética fue concebido, e inventado, como hacer artístico. Así, el hacer artístico, redundancia que marca la inserción de la estética en el hacer, se convirtió también en regulador del gusto y sancionador del genio. Esto es, la colonialidad del saber estético y artístico.

Pedro Pablo examina esta historia en detalle a lo largo de las tres partes del primer capítulo. En los capítulos restantes se ocupará de indagar acerca de las complejas relaciones entre la filosofía estética decolonial y su desenganche de la estética filosófica moderna; junto con sus adláteres, posmoderna y altermoderna. Y aquí entramos en el meollo de la cuestión. Pero nos quedan dos pasos intermedios entre la filosofía estética moderna y la filosofía estética decolonial.

El primero, hacer visible la *aesthesis* que la filosofía estética moderna ocultó. El ocultamiento significa la colonización de la *aesthesis* por parte de la estética. Esto es, la filosofía estética moderna se construyó asumiendo su universalidad. Basta recorrer las páginas de *Observaciones sobre lo bello y lo sublime* (1776) de Immanuel Kant, para comprobarlo. *Aiesthesis* refiere a los sentidos, a los afectos como se dice hoy, a las emociones, es decir, al sentir más que al pensar. La cuestión es que Alexander Gottlieb Baumgarten publicó su tratado titulado *Estética*, no lo hizo conectándolo con la belleza sino con otra dimensión del saber y del entender que no es el razonar. En ese momento, Baumgarten colonizó la *aiesthesis*. Esto es, hizo que toda *aiesthesis*, toda forma de sentir y de pensar, quedara subordinada a la colonialidad del saber. Se trata ahora de descolonizar la estética para liberar la *aesthesis*. Y esa es la ardua y exitosa tarea de Pedro Pablo en los tres capítulos que siguen a la introducción.

El segundo aspecto a tener en cuenta es la complementariedad entre la filosofía estética decolonial y la filosofía estética periférico-moderna, por decirlo de algún modo, puesto que no tengo una expresión apropiada. Esta filosofía estética se la

5 Cf. <<http://www.span-foundation.org/art.shtml>>.

encuentra magistralmente expuesta en el libro de Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin America. Didactics of Liberation* (2007). La línea argumentativa de Camnitzer sostiene que el conceptualismo en el arte latinoamericano de los años 1960 y 1970 tuvo una deriva distinta a lo que fue o era en ese momento el conceptualismo en Europa y en Estados Unidos. El *Civil Rights Movement* en Estados Unidos y el 1968 en Francia eran sin duda parte de una crisis global que, en América Latina, tenía tanto otra genealogía como otra configuración: el colonialismo se siente de distintas maneras en las ex-colonias que en la ex-metrópolis francesa y la ascendente metrópolis estadounidense.

En Europa y Estados Unidos, sostiene Camnitzer, la filosofía estética conceptual, derivación conflictiva de la estética moderna, desafiaba la primacía de las instituciones y de los objetos artísticos. También la comercialización del arte. En cambio, para los artistas latinoamericanos, argumenta Camnitzer, ese no era el problema. El problema era la propia idea de arte, la supuesta “naturaleza” (en el sentido en que la palabra se usa por ejemplo para hablar de “naturaleza humana”, como si hubiera una), la filosofía del arte. Pero también, y ligado a ello, la reflexión sobre el rol del arte en los avatares sociales que, en la década mencionada, era un tanto más problemática que en Europa y en Estados Unidos. De ahí el subtítulo del libro, “Didáctica y liberación”.

De ahí también que el movimiento Tupamaru sea, para Camnitzer, un pilar del conceptualismo estético en América Latina. ¿Tupamaru, arte, estética? ¿De qué estamos hablando? De ahí también que sea Simón Rodríguez, y no Kant, la referencia filosófica. En ambos casos lo que Camnitzer pone en el tapete es “la seminalidad del estar”. Seminalidad del estar que también es pertinente para el conceptualismo europeo y estadounidense, solo que esa seminalidad se trastocó en universalidad del ser. Camnitzer, además de dar un vuelco a la geografía del razonamiento, también descubre la seminalidad no solo en los Tupamaru y en Simón Rodríguez sino que su propio acto, la reflexión vertida en libro, es un acto revolucionario que continúa la seminalidad del estar de los fenómenos sobre los cuales reflexiona.

De ahí también que Camnitzer insista en dos aspectos: la crisis política y su relación con el arte y la poesía; y el significado del subtítulo, “Didáctica y liberación”. La década referida por Camnitzer es la década de la teoría de la dependencia, de la filosofía y teología de la liberación y de la pedagogía del oprimido. Su visión del conceptualismo es parte de este escenario, escenario cuya genealogía y configuración nos alerta sobre la importancia de la geopolítica del sentir, del creer y del saber⁶. El conector que recorre la política económica de la dependencia, la filosofía y la teolo-

6 Ver <Mignolo, W. (2011). *Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento*. Disponible en <<http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es>>.

gía de la liberación y la pedagogía del oprimido, es que “aquí se trata de otra cosa”. De lo que se trata es de “liberación”.

Liberación ¿de qué? Del eurocentrismo, lo cual no significa Europa. El eurocentrismo es un complejo de ideas y de prácticas cuyo punto de origen fue Europa, pero cuyas rutas de dispersión fueron globales. De modo que los movimientos de liberación en África y Asia –junto con las prácticas artísticas liberadoras como la filosofía estética liberadora de la modernidad, es decir, del eurocentrismo–, no se encuentren solo en Europa, sino en los agentes eurocentrados en Argentina, Uruguay, Colombia, África del Sur, China o Irán. Ese es el meollo de la sostenida reflexión de Camnitzer durante cuarenta años. No se trata de un “estudio sobre” lo que ocurrió entonces sino una vivida re-reflexión en la seminalidad del pensar. El pasado vive en la obra de Camnitzer que lo hace re-vivir.

El libro de Pedro Pablo continúa esta trayectoria y agrega un escalón, como es de esperar en las nuevas generaciones. La reflexión de Pedro Pablo parte de la *colonialidad*. Colonialidad fue el concepto que aunó las sensibilidades, las reflexiones y las creencias de la década del 60. El concepto no se entiende en verdad sin referencia a lo acontecido, lo sentido y lo reflexionado en aquellos años, todavía de Guerra Fría. Colonialidad surge al final de ella, al mismo tiempo que, en Estados Unidos, surge la idea de “el fin de la historia”. Contrario a esta idea, la decolonialidad nos hizo comprender que no se trataba del fin de la historia sino de una nueva mutación en la larga historia de la colonialidad del poder. De a poco fuimos comprendiendo la presencia de la colonialidad en nuestras vidas cotidianas, no solo en las políticas estatales, intra- e inter-, ni únicamente en las relaciones comerciales, financieras y militares. De ahí la necesidad de incorporar la estética/*aesthesis* en el espectro de la colonialidad.

El paso de Pedro Pablo significa desprenderse de las conceptualizaciones cuyos puntos de origen fueron Europa o el Estado Unido hegemónico, supone las reflexiones, por ejemplo de W.E.B Du Bois y Gloria Anzaldúa (ciudadano y ciudadana estadounidenses; el uno afro-americano y la otra chicana-latina), cuyas vidas y reflexiones surgen de las respectivas experiencias vitales y no de la hegemonía filosófico/artística de la Europa occidental y del Estados Unido anglo, ampliado por la inmigración europea de finales del XIX y principios del XX. En América Latina la historia es paralela, aunque con variantes en relaciones de fuerza. A Pedro Pablo no se le escapó este aspecto, de tal forma que el capítulo IV, el último del libro, está dedicado a las “estéticas campesinas, indígenas y afro-colombianas”. He aquí el salto, más que el paso, fundamental que da Pedro Pablo. Para Camnitzer, en su reflexión sobre el conceptualismo en Latino América, se trataba en verdad de “Latino” América, de la América del Sur, Central y del Caribe, formada por descendientes de europeos. La América campesina e indígena, que había preocupado a Rodolfo Kusch precisamente en los 60 y los 70, no es todavía parte de la reflexión de Camnitzer.⁷

7 Ver Kusch, R. (1971). *Pensamiento indígena y popular en América*. Buenos Aires: Editorial Hachette.

Esto, dicho sea de paso, no es una crítica a Camnitzer cuya obra es fundamental en los proyectos de liberación que estamos persiguiendo. Es simplemente marcar los pasos de procesos creativos y constructivos que presuponen los fundamentos establecidos por quienes vivieron y experimentaron los 60 y 70 con espíritu de liberación. El ejemplo de la estética Tupamaru que nos ofrece Camnitzer es concurrente con el capítulo IV de Pedro Pablo. Y a ello podríamos agregar la *aesthesis* zapatista. Esto es, actos creativos que transforman el sentir, el pensar, el conocer. Esta es la cuestión de la estética descolonial, la liberación de la filosofía estética moderna y de las prácticas artísticas leídas o construidas desde ese prisma: la descolonización de la estética moderna y la liberación de la *aesthesis* decolonial⁸.

Mis reflexiones en este prólogo son una continuación de las conversaciones con Pedro Pablo comenzadas en agosto del 2009. Continuaron con la publicación de un artículo en *Calle 14*, revista que él dirigía; aumentaron con la exposición-cum-taller; las conferencias en noviembre del 2010 en Bogotá; con la co-edición del catálogo de la exposición y un libro con algunas de las ponencias presentadas en los talleres. La tesis de Pedro Pablo, base de este libro, fue la prolongación de ese diálogo que continúa aún con nuevos proyectos en marcha. A esta forma de trabajo me refería al comienzo de este prefacio para hacer de él un momento de un trabajo colectivo del que Pedro Pablo y yo somos parte.

WALTER D. MIGNOLO

8 Hay ya una extensa bibliografía y páginas web sobre la “estética zapatista”. El asunto es que muchas de ellas no cuestionan el concepto de estética y otras caen en el eurocentrismo que ya en la época de Camnitzer estaba en litigio. El Zapatismo, tanto en la perspectiva conceptualista elaborada por Camnitzer o la decolonialidad elaborada por Pedro Pablo Gómez, ha ya removido y modificado el sentir, el creer y el saber de millones de personas en América y en el mundo. Es así un proceso que contribuye a descolonizar la estética moderna y liberar la *aesthesis*, la sensibilidad capturada por la colonialidad del saber y por la estética filosófica moderna, posmoderna y alter-moderna.

Agradecimientos

De una manera muy especial quiero expresar mi gratitud y reconocimiento al doctor Walter Mignolo por su sabiduría, amistad y paciencia en la dirección de la tesis doctoral cuyo manuscrito es la base de este libro.

Total gratitud a la cineasta, Marta Rodríguez; al artista, colega y amigo, José Alejandro Restrepo; a los cinco practicantes del estatuismo en Bogotá, Luis Guío, Adriana Torres, Edwin Bonilla, Rusbel Morales y Álvaro Prieto. A todos muchas gracias por su generosidad, sus conversaciones, sus comentarios y, en especial, por hacer de sus prácticas artísticas un modo de vida silencioso, coherente y liberador, un regalo capaz de hacernos pensar y sentir de otro modo.

Muchas gracias a la doctora Catherine Walsh por sus enseñanzas, su dedicación, su coherencia, sensibilidad y sabiduría, como directora del doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos y, ante todo, como una excepcional docente que hace de la pedagogía una práctica política de amor y de liberación.

Al maestro y amigo Adolfo Albán por sus enseñanzas y apoyo a lo largo de esta aventura, y por jugársela por las estéticas decoloniales, por no claudicar en su empeño de configurar un grupo de trabajo tejido, antes que por lazos académicos, por fibras de generosidad, sentimientos y afectos.

Muchas gracias a mi amigo y colega, Ricardo Lambuley, así como a todos los compañeros de estudio, colegas y amigos de las tres primeras cohortes del Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos.

Lo propio para mi esposa Gloria y mis hijos Sara y Luis Felipe por su apoyo sin condiciones, las sonrisas, los dulces y todas las interrupciones con aroma de café.

Finalmente, mi gratitud y compromiso van a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, de Bogotá, por la comisión de estudios que desde el año 2009 hizo posible la investigación que adquiere forma sensible en este libro.

Presentación

Este trabajo tiene una motivación subjetiva teñida por tres aspectos importantes. El primero es la auto-conciencia de mi propia condición colonial, como campesino emigrado a la ciudad en busca de acceso a la educación pública. Vivir la clausura y el elitismo de la urbe letrada fue una forma previa de la experiencia de la colonialidad epistémica y del ser, de la que tomé mayor consciencia durante el proceso formativo en el Programa de Estudios Culturales Latinoamericanos, con su enfoque decolonial en el estudio de lo epistémico, lo ético, lo político y lo estético. El segundo aspecto, consecuencia del anterior, es la configuración existencial de la “opción decolonial” que se constituye en una ruta construida desde nuestro particular lugar de enunciación, no de manera aislada, sino en diálogo atento, crítico y propositivo con otras opciones y rutas que son el resultado de la reconfiguración actual del orden mundial, entre ellas la re-occidentalización, la des-occidentalización o la re-orientación de la izquierda. El tercer aspecto es la sospecha de la existencia de prácticas decoloniales en el campo del arte colombiano y, más allá de este espacio, en ciertas prácticas artísticas comunitarias. La interacción de estos tres componentes ha significado para mí la identificación de un espacio motivador para la configuración de un problema que, además de corresponder con mis intereses particulares, es de relevancia no solo para el campo del arte sino también para el campo epistémico de la decolonialidad del saber, el ser, el sentir y el hacer. Esto último ha sido clave para mi proyecto existencial y al mismo tiempo para aportar a la configuración de algunos de los espacios en la institución donde me desempeño laboralmente (la Facultad de Artes, ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en Bogotá).

En este trabajo, antes de hablar de un objeto de investigación, tratamos de construir un ob/sujeto desde la elaboración de una situación problemática concreta que no se reduce a una mera cosa, debido a que involucra una serie de relaciones con otras personas. Así, al plantear el problema en términos de estética, no se trata de abordar los objetos artísticos, obras de arte, para encontrar en estos su artisticidad, desde categorías como la belleza, el juicio estético, el autor y su ubicación en el relato de la historia del arte colombiano (y si esas categorías se tocan es para problematizarlas). Tampoco se trata de estetizar las prácticas artísticas y culturales planteándoles condiciones para ser reconocidas como arte. Se trata, más bien, de construir un ob/sujeto en diálogo con unos otros precisos: un artista plástico, una cineasta y un grupo de artistas urbanos.

En los espacios de esos diálogos es donde van emergiendo prácticas decoloniales que involucran tanto a los sujetos y sus vínculos entre sí como las relaciones de estos con las cosas. Por lo tanto, no se debe confundir la decolonialidad con un método para estudiar objetos. Por el contrario, son las prácticas artísticas y creativas las que, en su hacer mismo, suministran la energía necesaria para las conceptualizaciones, para avanzar en los proyectos decoloniales. En este sentido, hay un caso de vuelco en la geografía de la razón y un paso más allá de la teoría crítica propuesta por Horkheimer, pues el pensamiento decolonial surge de sujetos de color, colonizados, involucrados en el núcleo problemático de investigación y, en tanto sujetos que trabajan por la decolonialidad, críticos incluso de la teoría crítica elaborada por sujetos blancos que por su eurocentrismo reproducen muchas veces la colonialidad del conocimiento. Nuestro ob/sujeto es relacional, se configura desde un lugar de enunciación visible, de colaboración, espacio-temporalmente localizado donde participan los agentes que realizan sus prácticas artísticas y culturales como modos de interrogación sobre lo que significa vivir su situación concreta en Colombia.

El *corpus* de prácticas estéticas de nuestra indagación se ubica en tres espacios: el arte, el cine documental y las prácticas del estatuísmo, pertenecientes al denominado “arte popular”. Esta variedad de prácticas hace que el entramado sensible de nuestra indagación no se reduzca al selectivo espacio del arte en y desde donde opera con mayor potencia la colonialidad estética.

La pregunta general de este libro indaga por las condiciones de posibilidad de la decolonialidad estética, es decir, la pregunta apunta a la liberación de la *aísthesis*, el mundo sensible que ha sido colonizado por la estética moderna. Se argumenta que el espacio de lo sensible en general y el arte en particular son un punto de entrada para entender ciertos dominios de la matriz colonial del poder, regulada en buena medida por la colonialidad de los saberes y de las subjetividades. La aparición histórica de un saber moderno/colonial, la estética, y del arte como un hacer regulado por ese saber, es lo que hace que tanto el arte como la estética sean constitutivos de la modernidad como problema, debido a que sus prácticas se rigen por la lógica de la colonialidad y de sus expresiones y metamorfosis a lo largo y ancho del sistema/mundo moderno capitalista. En este contexto, mostrar cuáles son los orígenes de la estética moderna, que aparecen en sincronía con la configuración modernidad/colonialidad y con su matriz colonial de poder, será un primer aspecto del que nos ocuparemos en este trabajo.

Ahora bien, nuestra indagación no se conforma con mostrar el origen de la estética moderna colonial y del arte como el objeto de una nueva disciplina ilustrada. Se instala en el territorio de América Latina, y más precisamente en Colombia, sabiendo que América Latina es una construcción de la retórica liberadora de la modernidad, a la vez que de la lógica de control de la colonialidad. La nación colombiana, como con-

secuencia de la invención de los estados-nación moderno/coloniales forjados bajo el modelo estadounidense y europeo, es la invención moderno/colonial que destruyó el Virreinato de la Nueva Granada y lo metamorfoseó en la República de Colombia. En esa metamorfosis, la estética ilustrada de la segunda modernidad fue clave para la construcción de un campo y una historia nacional del arte, como parte de la construcción del relato de una nación que pretende insertarse en la modernidad tomando como modelo ya no a España y Portugal, sino a Francia, Inglaterra, Alemania y los Estados Unidos.

Es allí, en nuestro presente y en los avatares de ese relato de nación, donde además de ver la forma en que opera la colonialidad estética, en concordancia con la colonialidad del ser, nos interesa visibilizar una serie de prácticas que ponen límite al concepto “totalitarista” de arte. Este concepto elaborado por la estética moderna, junto a sus categorías asociadas de distinción y clasificación –ente otras, el buen gusto, lo bello o lo sublime– componen el conjunto de herramientas mediante las cuales se intenta mantener los diseños coloniales y el control de los amplios territorios de la *aisthesis*, ejerciendo la colonialidad como una marca en los cuerpos y en las mentes de los sujetos y confinados en dichos territorios. En suma, es en ese presente y en contextos particulares donde encontramos espacios de luchas particulares y colectivas que abren grietas a la colonialidad y construyen salidas de sus regímenes; esas luchas son las que aquí entendemos como prácticas decoloniales.

La visibilización de estas prácticas decoloniales, en lugares nominados como arte colombiano o arte latinoamericano (otras construcciones coloniales de la estética), o bien como cine documental o como arte popular, folclor o artesanía, además de desmitificar los códigos, es lo que nos permiten sostener la tesis sobre la posibilidad de las estéticas decoloniales. El sentido de las estéticas decoloniales depende directamente de la existencia de prácticas que intentan desprenderse de la colonialidad, en el amplio registro de lo sensible, como actividades humanas de cuerpos racializados, patriarcalizados, clasificados y cosificados. Las estéticas decoloniales son respuestas de sujetos colonizados que crean lugares de enunciación desobedientes a la colonialidad estética del hacer, el pensar y a la regulación estética del gusto. Son interpelaciones y trazados de rutas propias que apuntan hacia horizontes distintos a la calle de dirección única, que es la vía de la modernidad, construida con carne y piedra desde el siglo XVI.

Así, de manera concisa, nuestro argumento sostiene que las estéticas decoloniales realizan dos operaciones: por una parte, hacen ver diferentes formas del operar de la colonialidad, dentro y fuera del denominado campo del arte. Por otra parte, desde estudios de casos particulares, las estéticas decoloniales proponen y señalan posibles salidas y desprendimientos de los regímenes de la colonialidad estética, contribuyendo así a la liberación de la *aisthesis* y de la creatividad, más allá del restringido campo de la creación artística. Las estéticas decoloniales contribuyen a decolonizar la estética para liberar las subjetividades, o para decirlo de otra manera,

a decolonizar el ser liberando las subjetividades. Estas dos operaciones son complementarias, las dos son formas de decolonialidad estética. Estas estéticas, como conjunto de prácticas realizadas en un lugar determinado y marcadas por el “color local”, no aspiran a convertirse en una teoría general; son un modo de pensar la decolonialidad desde la dimensión estética como conjunto de prácticas que comparten con otros conjuntos de prácticas un horizonte común: el proyecto de un mundo transmoderno, intercultural, en el que varios mundos, varias estéticas y concepciones de arte sean posibles.

De acuerdo con lo anterior, para hacer posible la segunda operación de la decolonialidad estética, desde casos particulares y conjuntos de prácticas, cobra relevancia la generosidad y colaboración de los interlocutores que hicieron posible que esta investigación llegará a buen puerto: José Alejandro Restrepo, Marta Rodríguez, y un grupo de practicantes del estatuisimo en Bogotá, conformado por Luis Guío, Adriana Torres, Rusbel Morales, Álvaro Prieto y Edwin Bonilla. La colaboración en cada caso tuvo sus propios matices, dependiendo de las actividades de cada uno. Durante varios meses seguimos en las calles de Bogotá el *exponerse* de cada uno de los practicantes del estatuisimo, para comprender la coherencia existencial de la práctica artística a la que dedican su vida. La cineasta Marta Rodríguez nos permitió el acceso a su archivo audio-visual, en especial, a los 16 videos documentales que constituyen el *corpus* de su obra, realizada en colaboración a lo largo de más de cuatro décadas. En el caso particular de José Alejandro Restrepo, la interlocución se extendió hasta la revisión de los manuscritos, con sugerencias y aportes importantes para la configuración del capítulo dedicado a la indagación estética decolonial a partir de su trabajo plástico y visual. Con todos ellos realizamos entrevistas y conversatorios en los que se hace visible la conceptualización de sus prácticas, cada uno con su particular modo de decir, en coherencia con su hacer, su sentir y su pensar.

Lo anterior, unido a la indagación en fuentes documentales, textos e imágenes, delimitados de acuerdo con nuestro ob/sujeto de investigación, los tiempos y contingencias existenciales, hace que nuestro trabajo esté teñido de oralidad, aunque sin la riqueza de ese modo de pensar en que los acentos, las tonalidades y los gestos del cuerpo acompañan el decir, que aquí se traslada a la textualidad. De todas maneras, hemos tratado de ser justos con las intervenciones orales, especialmente las que corresponden a los documentales de Marta Rodríguez, tratando de ubicarlas en el lugar adecuado de la argumentación, sin desconocer que forman parte de un relato audiovisual que tiene su propia coherencia.

Este trabajo es una práctica argumentativa de decolonialidad estética, ubicada en la frontera ontológica, geopolítica, epistémica y estética producida por el adentro de la modernidad/colonialidad; frontera que es sinónimo de una exterioridad relativa, en términos de Dussel, en la que han sido ubicadas las víctimas de la historia moderna, los *damnés* de los que habló Fanon, todos aquellos que no son cubiertos

por el estatuto de humanidad, clasificados como menos humanos por esa máquina de subordinación, racialización, patriarcalización y subjetivación-sujeción que es la colonialidad del poder. Por esta razón es que argumentamos que se trata de una estética de frontera decolonial, que irrumpe desde la exterioridad para interpelar, con prácticas, argumentos, haceres y decires, a la estética moderna y por extensión a la modernidad/colonialidad en general; al mismo tiempo, busca trabajar por una opción estética distinta. La estética de frontera distingue entre liberación de la *aiesthesis* en el hacer artístico y liberación de la *aiesthesis* en la reflexión filosófica y teórica, como modos complementarios de salir de la colonialidad estética en general y de la colonialidad de la estética, como disciplina con su propio objeto, inaugurada por Kant.

Con esta investigación pretendemos realizar un aporte al campo epistémico, ético y político de la decolonialidad. Lo hacemos con el intento de desjerarquizar la teoría estética hegemónica, intentando poner en diálogo horizontal y en un mismo plano una diversidad de prácticas creativas en las que se puede ver tanto la marca de la colonialidad como la tensión propia de un desprendimiento de la misma, si bien es cierto que con diferentes intensidades y desde varios lugares. Esperamos que todo esto nos sirva para avanzar en procesos de reconfiguración y liberación de la *aiesthesis*, dentro y fuera de los espacios del arte, reconectando las estéticas con la ética y la *praxis* política liberadora.

Cuatro capítulos configuran este libro. En el primer capítulo se argumenta que la colonialidad estética es una dimensión constitutiva de la modernidad/colonialidad. En la primera modernidad, a partir del siglo XVI, la colonialidad estética opera bajo la forma de una teo-estética y solo hasta el siglo XVIII ilustrado se convierte en estética como disciplina filosófica con un objeto particular: el arte. Así, la estética está presente tanto en la construcción como en la transformación de la matriz colonial del poder; en el pasaje de la teología a la egología se renueva y actualiza la colonialidad del ser de mestizos, indígenas y africanos, convirtiéndose en un poderoso instrumento de clasificación y diferenciación de los seres humanos, de su hacer, su sentir y su pensar. La colonialidad estética formará parte de la colonialidad interna después de las independencias nacionales a comienzos del siglo XIX y de la construcción criollo mestiza de América Latina. Finalmente, proponemos un esquema que nos permite pensar una opción decolonial de la estética, en el marco de las relaciones geopolíticas actuales, en las cuales se pone en juego el control de la matriz colonial del poder.

Con el segundo capítulo nos instalamos en las prácticas artísticas del contexto colombiano para indagar en las estéticas decoloniales, como la doble operación en la que se ve en acción la colonialidad y a su vez sus límites y la irrupción de prácticas desde la frontera, desde la *aiesthesis* colonizada. Realizamos un análisis decolonial a partir de tres obras del artista colombiano, José Alejandro Restrepo: *Orestiada*

(1989), *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (1994) y *Variaciones sobre el purgatorio* (2011). En la primera parte del capítulo realizamos un giro en la interpretación de la obra como una oda que ironiza el Himno Nacional, disolviendo la dicotomía historia/mito para pensarla en la perspectiva mundial del proyecto decolonial de la trasmodernidad. Se intenta decolonizar la interpretación de esta instalación del marco teórico del relato de la historia nacional y de la historia del arte latinoamericano, las cuales reproducen la diferencia colonial perpetuando la colonialidad del saber, el ser y el sentir. En la segunda parte del capítulo mostramos cómo en esta obra se constituye una estructura dialógica de carácter decolonial, más allá de un diálogo o controversia entre dos personajes ilustrados. Para llegar a este punto, examinamos una interpretación poscolonial que nos permitirá ocuparnos enseguida del diálogo entre Humboldt y Hegel, en el que vemos una primera estructura dialógica entendida como un diálogo intra-cultural. Esta conversación intra-cultural es interrumpida por la aparición del cocodrilo, como símbolo de la naturaleza americana, del colonizado, del objeto epistemológico y del otro humano, que finalmente abre la posibilidad para un diálogo intercultural decolonial. En la tercera parte del capítulo, la estética decolonial consiste en un giro del dispositivo teatral de la política del perdón pensada desde la perspectiva de los victimarios para tomarla como una estructura dialógica en otros términos, desde la perspectiva de las víctimas (no solo de las víctimas del conflicto colombiano sino de las víctimas de la colonialidad).

En el tercer capítulo, desde la *aiesthesis* excluida por la estética moderna del arte, abordamos la práctica del estatuismo en Bogotá, con el fin de mostrar en qué sentido se puede hablar de estéticas decoloniales a partir de estas prácticas no convencionales. Planteamos varias rutas de originación⁹ y una historia propia contada por uno de sus fundadores. El núcleo central del capítulo consiste en pensar el estatuismo, en las fronteras del arte, como un particular modo de *estar-siendo* que se desprende de las categorías de la escultura moderna y posmoderna, de su carácter monumental y espacial. Como *estar-siendo*, la estatua decoloniza el *ser-para-estar* occidental colonial y hace posible la elaboración de otras categorías (el *estar-siendo* en la conceptualización de Kusch) a partir de la corporalidad, entre las cuales se encuentran: el exponerse, la construcción de su lugar por fuera del régimen de la estética y el museo, el encuentro con el otro, el trabajo y el intercambio simbólico. De esta manera, la estética decolonial del estatuismo se vincula con los fundamentos éticos y políticos decoloniales y con base en la distinción de la estética de la estatua viva se hace posible un diálogo en otros términos, más allá de los enunciados coloniales de la estética, pero abierto a la conversación con la academia.

9 Utilizamos la palabra *originación* y no *origen*, para enfatizar el carácter dinámico y móvil de la primera en contraste con el carácter fijo y directo de origen.

En el capítulo cuarto, se estudia la estética decolonial con base en la obra documental de la cineasta colombiana, Marta Rodríguez. Se muestra el tránsito del denominado *cine verdad* a un cine decolonial comprometido con las luchas históricas de las comunidades colonizadas: indígenas, afrodescendientes y campesinos. Se verá cómo el cine de Rodríguez, antes que un cine de autor, es un cine co-laborativo, fundado en una posición ético-política precisa, que hace visibles diferentes formas de operación de la colonialidad sobre el ser, el saber, el sentir y el imaginario, que van desde la explotación del trabajo hasta la violencia simbólica y el etnocidio sistemático por parte de actores armados que pretenden apropiarse de las tierras de las comunidades. Pero al mismo tiempo es un cine que visibiliza los conflictos históricos de estas comunidades, sus procesos de recuperación de la memoria y sus luchas para constituirse en sujetos políticos con formas propias de representación. Marta Rodríguez, además de configurar una obra documental abierta, un archivo vivo de la memoria y de las prácticas decoloniales, participa, desde 1992, en la formación de comunidades indígenas para la apropiación de las tecnologías audiovisuales, por medio de las cuales ellas mismas empiezan a elaborar una representación y estrategias de comunicación propias, que se expresan en documentales y otros productos.

Cada uno de los capítulos constituye una especie de vector (una línea de fuerza con un punto de origen y una direccionalidad) que aquí entendemos como estética decolonial, que se entrelaza con otros vectores para formar nodos que convergen en una perspectiva distinta a la modernidad. Así, el conjunto de estéticas decoloniales de frontera que configuran el libro constituye un nodo de prácticas estéticas decoloniales, en perspectiva transmoderna, decolonial e intercultural. Sin embargo, contrario a lo que habíamos pensado en otro momento, no se trata de construir con el conjunto de estos capítulos una perspectiva decolonial de la estética y solo para la estética (que de algún modo reproduciría la ideología de la autonomía moderna del arte), sino más bien de pensar las estéticas decoloniales en su heterogeneidad histórico-estructural, dentro del horizonte amplio de la decolonialidad y sus dimensiones epistémica, política, ética, estética, del cuerpo y de la naturaleza. De esta manera, las estéticas decoloniales no quedan aisladas, sin horizonte ni relación con sus lugares particulares de origen, sino que se articulan al proyecto global de la decolonialidad como particulares concretos con los que se puede construir el proyecto viable de un universal concreto, pluriversal, dialógico, pluritópico e intercultural.

Capítulo I

Originación de la estética moderna/colonial

Introducción

Este capítulo tiene como propósito mostrar el carácter colonial de la estética desde la primera modernidad, en el siglo XVI. Para tal fin, defenderemos el siguiente argumento: la estética es constitutiva de la modernidad, cuya cara oculta es la colonialidad. En la primera modernidad la encontramos bajo la forma de una *teo-estética* que rige las prácticas del arte en la metrópoli y en las colonias hispano-lusitanas. Luego, bajo la forma del clasicismo y como medio de educación moral, la teo-estética del siglo XVII se transforma en la estética moderna que construye su objeto (el arte, en su concepción restringida de arte bello), constituyéndose así en filosofía del arte. En el tránsito de la imitación a la representación, a una nueva concepción de la naturaleza y del sujeto, de la metafísica teológica a la metafísica egológica como filosofía secular y su relación con la ciencia, veremos dos momentos de la estética: el primero, cuando la estética de los siglos XVI y XVII, que entendemos como teo-estética, está ligada a la colonialidad del ser mediante la colonialidad del imaginario y sus productos. El segundo, el de la estética moderna secular que renueva la colonialidad del ser (clasificación social y colonización de mestizos, indígenas y africanos) en la construcción de América Latina. Esos dos momentos se corresponden, respectivamente, con la construcción de la matriz colonial del poder y con su transformación y recentralización como resultado de la ilustración y de la geopolítica del conocimiento. En la tercera sección del capítulo, proponemos un esquema en el que aparecen varios lugares de acción y opciones para la estética, entre ellas la opción decolonial, en la cual las prácticas estéticas liberadoras tendrían un lugar y un horizonte.

Teo-estética y colonialidad del ser en la primera modernidad

Una revisión de los avatares de la estética, basada en el carácter autopoietico de la modernidad europea, iniciaría mostrando las tensiones y transiciones de los estilos y periodos del arte occidental con su punto de origen en Grecia, sus transiciones y construcción de centros hegemónicos en Roma, luego en los países del sur y norte

de Europa, y más recientemente en los Estados Unidos. Sin embargo, esta narrativa es distinta si se tiene en cuenta el papel fundamental de América (su invención y transformaciones) en la originación de la modernidad y sus dos caras, la cara luminosa y su cara oscura: la colonialidad y sus varias dimensiones, entre ellas la colonialidad estética. Veamos cómo, de acuerdo con nuestro argumento, la colonialidad estética empieza con América y cómo vamos cambiando de registro a lo largo de la argumentación para hacer visible el operar de la colonialidad estética bajo la forma de una teo-estética, antes de la aparición de la estética como disciplina filosófica.

A comienzos del siglo XV la ciudad de Florencia era un lugar de fermento para descubrimientos técnicos. Allí comenzó una aventura científica que dará al traste con el *giottismo* para permitir el devenir laico del arte: el Renacimiento. Además de las prescripciones teológicas aparecen las enseñanzas de los maestros, en la ruta de un nuevo gusto por el mundo en sí mismo, memos como símbolo y más como un realismo. En el realismo del nuevo arte la figura humana adquiere relevancia, y se da lugar a la expresión, a la imaginación e incluso a una cierta convención en la representación, especialmente en la representación del paisaje. La consecuencia de todo esto es la reducción del misticismo gótico y la llegada del realismo a las artes, hecho posible, entre otras cosas, por invenciones tales como la perspectiva lineal y la pintura al óleo. Valverde (2011, pp. 63-64) afirma que es posible acceder a algunos caracteres de la mentalidad renacentista, en la cual la teología, la ciencia, el arte y la poesía tienden a unificarse en una especie de totalidad. Las formas van perdiendo su valor de símbolo o de alegoría y se ven revestidas de un creciente valor abstracto, investidas del nascente capitalismo, y como tal entran en su flujo para llegar a convertirse en “máscaras” a través de las cuales se puede adquirir linaje y reconocimiento social, debido a que el valor de cambio de la mercancía empieza a hacer posible las adquisiciones de nuevos roles y posiciones sociales.

El siglo XVI italiano ya no es el período en que el único ideal humano es el santo –que desea anular lo sensual y animal en él– sino también el individuo, el cual empieza a ubicarse a sí mismo, por así decirlo, en el centro de la composición. Y este individuo es el hombre singular que es capaz de encarnar una totalidad en tanto hombre con aspiración universal. Su relación con la naturaleza es lo opuesto a lo que había sido en la Edad Media. Ya no se imita la naturaleza como un servicio a Dios, sino por la belleza sensible que esta encarna, aunque se trata de una naturaleza ornamentada, ciertamente idealizada, en la que se descubre la belleza humana de una sensualidad que se expande. El arte es la magnificación de todo el ser humano, se dice, tanto teóricamente como en las obras mismas. Es el momento del clasicismo, de la búsqueda de la adecuación entre la forma y la idea, lo que requiere el desarrollo de técnicas para la representación realista del mundo. Huelga decir que es el momento de Rafael, Miguel Ángel, Alberti y Leonardo, de cuyas vidas da cuenta Vasari (1973) en su conocida obra. En el Renacimiento y hasta el siglo XVII se conser-

varon las antiguas clasificaciones de las artes¹⁰ y se intentaron otras nuevas. En el Renacimiento, debido al cambio de posición social de algunas de las artes, comenzó el intento de dividir las artes *sensu stricto* y artes *sensu lato*. Pero la división no fue tan “natural”, como se ve hoy en día, el proceso de separación entre artes, ciencias y artesanías fue el resultado de las reconfiguraciones geopolíticas del conocimiento y del hacer.

En ese contexto, España representó el espíritu europeo que al comienzo más se opuso al Renacimiento por la persistencia de la Edad Media religiosa. Sin embargo, bajo el mandato de Carlos V, en el Siglo de Oro, se dio una apertura a las influencias de Flandes, Alemania, Francia e Italia; dichas influencias, unidas al sentimiento religioso, dieron lugar al apogeo del misticismo español con figuras como Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, quienes se distancian de la estirpe platónica (orientada a la unión con el cosmos y el Creador) que marcó el misticismo de la Edad Media. De esta manera se mezclaron variadas influencias extranjeras con el peculiar espíritu religioso de los españoles (Bayer, 1993, pp. 124-128). No obstante, Menéndez y Pelayo argumenta que la gloria de la filosofía del Renacimiento es compartida entre Italia y España, por su reacción contra el peripatetismo aristotélico. A una mayor pureza del gusto, debida a su aversión a las sutilezas y argucias, deleite de esa escuela degenerada, se añade el conocimiento y difusión de las lenguas antiguas, y la creciente importancia de los métodos de observación que, aunque aún no configurados en un *nuevo órgano*, constituyen la infancia de las ciencias naturales (relacionada con los nuevos descubrimientos, entre ellos los de nuevas tierras y nuevos mares). La difusión de esos conocimientos, entendida como *difusión de la verdad*, por medio de la imprenta y de las artes, es algo que se verá especialmente en América, las nuevas tierras “descubiertas”. Para nuestro autor, el Renacimiento, antes que un neoplatonismo florentino, se constituye como un neoplatonismo italo-hispano que da una vuelta completa a la filosofía antigua restaurándola y reinterpretándola libremente. Esa nueva libertad filosófica culmina en un armonioso platonismo

10 La antigüedad no hacía distinción entre arte y artesanía, ni entre arte y ciencias, pues todas tenían como fundamento común una destreza técnica, *techné*, solo que la música y la poesía se encontraban en el campo de la inspiración. Esto no quiere decir que no se dieran varios intentos de clasificación. Una de las clasificaciones de las artes más aceptadas es la división en *liberales* y *vulgares*, basada en la jerarquía social propia del sistema aristocrático, que refleja la aversión de los aristócratas al trabajo físico, y su preferencia por el trabajo de la mente, considerado libre. La idea medieval de arte comprendía los oficios manuales, las ciencias y las que más adelante se denominarían bellas artes. Sin embargo, hay unas artes por excelencia: las artes liberales: la lógica, la retórica, la gramática, la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. Como en un espejo de las artes liberales se reflejaban las artes mecánicas: *lanificium* (que les procuraba vestimenta), agricultura, *venatio* (suministrando ambas alimento), *navigatio*, medicina, *theatrica*, armadura (que suministraba a los hombres vivienda y herramientas), la arquitectura y la *theatrica* o arte del entretenimiento (Tatarkiewicz, 2001).

aristotélico en el que, de todas maneras, las doctrinas del primero subsumen las del segundo. Entre los teóricos platonizantes están Juan Pico de la Mirandola, Marsilio Ficino y el judío sefardita León Hebreo. De este último se destaca su diálogo *Del origen del amor verdadero*, en el que plantea si el amor es deseo de cosa buena o de cosa bella o bien si puede reducirse a un mismo concepto, el del bien y la hermosura (Menéndez y Pelayo, 1923, pp. 485-486). En este momento, el concepto de *lo bello* aún se encuentra en tensión con lo bueno y lo verdadero, y todos ellos dependen de una misma fuente metafísica divina, y por tal razón, el “régimen” de las artes puede ser pensado como uno.

Pero cuando América entra en este relato, la estética ya no se puede entender como una mera cuestión de *autopoiesis* europea, sino como la estética colonial de la primera modernidad. Será estética colonial debido a su papel clave en la construcción colonial del ser de los Otros inventada por el colonizador. En este sentido, la estética fue una dimensión constitutiva en la construcción de la matriz colonial del poder y la “invención” del Nuevo Mundo. Esa invención fue una particular experiencia estética de lo ya conocido. Dado que lo ya conocido para el imaginario del conquistador era la India, el ser asiático de América fue un “invento” de Colón, quien creía haber llegado al continente asiático. Ese ser *asiático* que solo existía en el imaginario europeo renacentista abrió una puerta al Asia por el Occidente (Dussel, 1994, p. 29).

Esta primerísima forma de colonialidad del ser supone nada menos que la desaparición del Otro, pues “el ‘indio’ no fue descubierto como Otro sino como ‘lo mismo’ ya conocido (el asiático) y sólo re-conocido (negado entonces como Otro) ‘encubierto’” (Dussel, 1994, p. 31). El segundo momento, que sigue a la “invención” del ser asiático, es el “Descubrimiento” como una experiencia también estética, cuasi-científica y contemplativa, que establece una relación “persona-naturaleza” y no “persona-a-persona”. Esa relación poiética, contemplativa, técnica, administrativa y comercial es otro modo de la negación del Otro por parte de Europa. América no es descubierta como Otro dis-tinto sino como materia, como una pantalla sobre la que la mismidad europea pretende proyectarse.

Se inaugura así la modernidad con el descubrimiento de la cuarta parte del mundo con la que el mundo queda “cerrado”; los hombres han descubierto la totalidad de la que forman parte, pues hasta entonces formaban una parte sin todo (Todorov, 2010, p. 15). Sin embargo, con esa idea de totalidad se pretende explicar que nace la modernidad como concepto y no como mito (carácter que la modernidad siempre procurará ocultar), como “encubrimiento” de la alteridad del Otro, de su ser, poniéndolo en condición de imitador del ser de Europa, reducido a potencia de ser que, eventualmente, puede desarrollarse a condición de seguir la pauta europea en el interior de la totalidad ontológica demarcada por la modernidad (Dussel, 1994, pp. 32-33).

La conquista violenta ya no fue estética sino *praxis* de la dominación; antes que un asunto del paisaje del que forman parte los “indios”, se trata de una relación violenta persona-a-persona cuyo resultado es la dominación de los “indios”. Ahora se trata del control de los cuerpos de los vencidos debido a que el Yo-conquistador había logrado imponer los términos de la guerra de una manera tal que le garantizaban el triunfo (Todorov, 2010, p. 114). Luego del cara-a-cara con Moctezuma aparecerá Cuauthemoc, pero como un emperador humillado y vencido, en un nuevo momento de afirmación del ser del Yo-conquistador y negación del ser del Otro como otro. El paso siguiente del proceso colonial es el control del mundo de la vida, ejercicio del poder en el que la colonialidad estética es complemento de la colonialidad del ser, como control del cuerpo de los vencidos, de las mujeres, control de la política, de la economía y la cultura.

La conquista espiritual comienza cuando Fernando de Aragón obtuvo del papa Alejandro VI la concesión del dominio de los territorios descubiertos. Con ello, la empresa española adquiere un fundamento teológico que hará posible el paso de la conquista del espacio y los cuerpos a la colonización del imaginario de los vencidos. No debemos olvidar que poco después del desembarco el mismo Colón se preguntó tanto por la *hermosura* como por el posible carácter religioso de los *zemíes*, esos objetos figurativos que los indígenas le presentaron (Gruzinski, 1994, p. 17). Sin embargo, la pregunta estética se respondería en clave religiosa, en cuyo marco, desde la perspectiva del cristianismo de los descubridores, las imágenes de culto de los indígenas se convirtieron en ídolos, manifestación de una religión falsa y diabólica que no se podía tolerar.

En consecuencia, para la conquista de América se pueden esgrimir, pero renovados, los mismos argumentos de la guerra contra los moros y judíos que unifican las dimensiones política y religiosa como formas complementarias de una misma empresa colonial. La destrucción sistemática de estas imágenes no es solo iconoclastia formal, hacia unas imágenes carentes de belleza, sino algo más profundo, una guerra contra los dioses locales en los que los conquistadores y evangelizadores no encontraron belleza o *hermosura* sino la monstruosidad que resulta de la idolatría. Por lo tanto, esta iconoclastia es un atentado contra la forma de relación con lo Otro, lo trascendente de los indígenas, para ser sustituida por una relación direccionada hacia el Dios de los conquistadores, su culto y sus imágenes.

Los indígenas, como consecuencia de la colonialidad, pasaron de tener dioses propios, con los que colaboraban para sostener el orden del universo y a los que alimentaban con el sacrificio ritual, a no tenerlos y verse obligados a adoptar o ser adoptados por los dioses, o mejor, por el Dios único trinitario del conquistador. De esta forma, la colonialidad del ser de los indígenas encuentra en las imágenes del arte en general un instrumento fundamental no solo para la sustitución de los ídolos

si no también como la manifestación del Dios que se hace hombre y de su madre, la Virgen María, que es una mujer.

A la imagen franciscana, que se dirigía principalmente a los indios, siguió la imagen barroca dirigida a todas las etnias que componían la sociedad colonial: españoles, indios, mestizos, negros y mulatos. Las dos eran variaciones de la imagen del arte europeo como norma de re-presentación, como instrumento de evangelización y como modelo de imitación cuyo poder, en muchos casos, se acentuó como imagen milagrosa. Esta sustitución complementa el proyecto económico-político del imperio ibérico en el Nuevo Mundo, y se sustenta epistémicamente en una teopolítica del conocimiento. La teo-estética resultante, vinculada con la colonialidad del imaginario en general y con la colonialidad del hacer y del ser, será un componente indiscutible de la configuración de la matriz colonial del poder en los siglos XVI y XVII, como instrumento de evangelización y de civilización. En el siglo XVIII se convertirá en estética del arte moderno, y como ideología del arte será parte de las sucesivas reconfiguraciones de la matriz colonial del poder hasta el presente.

Vamos viendo que la colonialidad estética es una dimensión de la colonialidad global. Quijano explica esto mismo en términos de colonialidad cultural –colonialidad del imaginario–, primero como degradación cultural, racialización, genocidio y despojo de los patrones culturales propios del colonizado, seguido de la imposición y seducción de los patrones culturales de los colonizadores como la única vía del conocimiento y la expresión. Además, para Quijano (1992b), la colonialidad del poder se puede entender en clave cultural como colonialidad del imaginario. Recordemos que Quijano pretende entender el poder dentro un marco histórico y en su totalidad, en un espacio de relaciones heterogéneas, continuas y conflictivas de los distintos ámbitos sociales. Además, cómo en la modernidad el resultado de esa disputa es la configuración del poder capitalista colonial como colonialidad de poder.

Tal como lo conocemos históricamente, a escala societal el poder es un espacio y una malla de relaciones sociales de explotación/dominación/conflicto articuladas, básicamente, en función y en torno de la disputa por el control de los siguientes ámbitos de existencia social: (1) el trabajo y sus productos; (2) en dependencia del anterior, la “naturaleza” y sus recursos de producción; (3) el sexo, sus productos y la reproducción de la especie; (4) la subjetividad y sus productos, materiales e intersubjetivos, incluido el conocimiento; (5) la autoridad y sus instrumentos, de coerción en particular, para asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones sociales y regular sus cambios (Quijano, 2000, p. 345).

La configuración de ese patrón de poder, que empezó a instalarse en la época de la denominada conquista, no solo implicó el futuro establecimiento de un orden mundial, en el que la gigantesca concentración de recursos se puso al servicio de una reducida minoría europea, sino también la dominación directa de carácter político, social y cultural. En su carácter político, esa dominación, entendida como colonia-

lismo, ha sido derrotada en América en el siglo XIX y en África y Asia después de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la relación entre la cultura europea –Occidente– y las demás culturas continúa siendo una relación colonial que mantiene la estructura profunda de la dominación, que no se reduce a una relación política. Quijano es claro al mostrar que la dominación colonial utilizó categorías raciales, étnicas, antropológicas y nacionales para clasificar a la población. Esas categorías fueron asumidas como categorías de pretensión “científica y objetiva” que daban cuenta de fenómenos naturales y no como parte de la historia del poder.

La idea de “raza” fue clave para vincular la cultura con el poder. Los ibéricos vincularon raza y cultura para justificar la inferioridad, por determinaciones raciales, naturales, de “indios”, “negros” y “mestizos” respecto de la raza “limpia” y la cultura superior de los conquistadores. Esa vinculación se dio debido a la prolongación de la figura de la *limpieza de sangre* que se había utilizado en la guerra contra los paganos, musulmanes y judíos, que luego se conectaría con la Reforma y la Contrarreforma. Pero la ideología religiosa se exacerbaría al encontrarse con un “pagano” al que denominaron “indio”, lo que los llevó, esta vez, no solo a negarle su derecho al Reino de Dios sino a dudar de su lugar entre los humanos pecadores, pese al reconocimiento formal de su humanidad mediante una bula papal.¹¹ Para los iberos la pureza de sangre implicaba que tanto las ideas como las prácticas religiosas y la cultura se transmitían por la “sangre”. Esa idea se prolongaría hasta la colonización. “En la idea de raza posterior a la colonización de los aborígenes americanos esa es exactamente la idea; esto es, que es por determinaciones raciales que los ‘indios’, ‘negros’ y ‘mestizos’ tienen cultura ‘inferior’ o incapacidad de acceder a las ‘culturas superiores’. Pues eso es en primer término en lo que raza consiste: la asociación entre biología y cultura” (Quijano, 1992b, pp. 6-7).

Si tenemos en cuenta la aclaración de Mignolo (2003, p. 41), acerca de que la palabra *cultura* fue introducida en el siglo XVIII como reemplazo secular de la palabra *religión*, vemos más clara la relación sustantiva entre evangelización y colonización cultural en América. Aquí, el nodo religión-cultura-raza hace posible la construcción de la *diferencia colonial* cuyo objeto son los indígenas como sujetos de colonización/cristianización y luego “civilización” como acción de civilizar a otro, que no tiene las mismas características de la *diferencia imperial*¹² por el carácter más radical de la

11 La bula *Inter caetera* de 1493, mediante la cual el papa Alejandro VI otorgó a los reyes católicos la posesión de los territorios descubiertos a condición de evangelizar a su población, supone que los indios tienen alma. Además, la *Instrucción* que Colón recibió de los reyes en 1497, reconocía que el indio, como cualquier hijo de Adán, estaba destinado a la salvación. Sin embargo, la experiencia mostró la duda sobre el estatuto de humanidad de los colonizados, la degradación de su ser, la guerra para salvar su alma y la naturalización de la inferioridad del colonizado como medio de prolongación de su condición colonial.

12 La *diferencia imperial* es una separación que puede ser interna o externa. Es interna la diferencia entre católicos y protestantes y externa la diferencia establecida por la cristiandad con los turcos,

primera. Esa relación sustantiva entre cultura y religión explica el papel del arte en la cristianización y, al mismo tiempo, en mantener la superioridad y centralidad de la cultura europea.

De esta forma, vamos viendo la aparición de lo estético como una dimensión importante en la conjugación de la operación cognitiva del racismo, cristianismo y la colonialidad del ser; es decir, en el plano filosófico de la matriz colonial del poder, bajo la forma de una teopolítica, hay también una dimensión estética mediante la cual ciertos factores superficiales del mundo de la apariencia se conectan con la “esencia”, convirtiéndose en factores esenciales que hacen posible la clasificación racial y cultural como resultado de la colonialidad del poder. De tal modo, la raza, como color, se constituye en uno de los ejes claves para la producción de la diferencia colonial. Ese complejo proceso lo resume Mignolo de la siguiente forma:

Como los individuos de la etno-clase que controlaba el conocimiento eran blancos y cristianos, un concepto de raza surgió de la intersección de la fe, el conocimiento y el color de la piel. En España, el concepto de racismo religioso justificó la expulsión de Moros y Judíos. En el Nuevo Mundo, la aparición de los “indios” (personas que hablan multitud de idiomas entre ellos aymara, quechua, guaraní, náhuatl, varios dialectos de raíces mayas, disecados y clasificados desde el siglo XIX por lingüistas occidentales), creó una crisis en los conocimientos cristianos en cuanto a qué clase de “ser” los “indios” tendrían en la cadena cristiana de los seres? Dado que los indígenas de las Indias Occidentales no se ajustaban al modelo normalizado establecido por los hombres blancos cristianos y no tenían la legitimidad para clasificar a las personas de todo el mundo, fueron declarados inferiores por quienes tenían la autoridad para determinar quién era qué. Hubo defensores de la humanidad de los indios entre los españoles, como se ha señalado anteriormente, pero, en general, el reconocimiento de su inferioridad fue compartido. La conclusión se justifica por el hecho de que, entre otras cosas, los indios no tenían “religiones” y fueran cuales fueran sus creencias, eran consideradas obras del diablo. Por otra parte, no tenían escritura alfabética por lo que fueron considerados pueblos sin historia. *Rasgos “superficiales” se convirtieron en los marcadores visibles de inferioridad, el más evidente, que es un color de la piel contrastaba con la piel pálida de la mayoría de los españoles, en su mayoría misioneros y soldados de pelo rojo como Hernán Cortes (Mignolo, 2010, pp. 82-83 [el énfasis es mío]).*

La experiencia en las guerras religiosas, la legitimidad teológica, la idea de una superioridad religiosa, racial y cultural, conducen a la colonización del imaginario. Tengamos en cuenta que Quijano entiende el imaginario no como un registro, que en términos lacanianos se diferencia de lo simbólico y de lo real, sino ampliamente

los moros y los chinos. En ambos casos se trata de una diferencia que reconoce y respeta aspectos de igualdad y otros de diferencia. La *diferencia colonial* en cambio construye un afuera en el que no hay aspectos de igualdad sino de inferioridad que, partiendo de una diferencia ontológica, se extienden a las demás dimensiones de la existencia (Mignolo, 2003, p. 42 y 2010, p. 63-64).

como un patrón que explica los modos de producción de conocimientos, imágenes, sistemas de imágenes, símbolos y significados. En este sentido, la colonización del imaginario es

una sistemática represión no sólo de específicas creencias, ideas, imágenes, símbolos o conocimientos que no sirvieran para la dominación colonial global. La represión cayó ante todo sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual (Quijano, 1992a, p. 437).

A la represión del imaginario de los colonizados siguió la imposición y la mistificación del imaginario de los colonizadores, la imposición de sus patrones de producción de significados y conocimientos, los cuales, debido a la distancia impuesta por la superioridad cultural de los vencedores, se convertirían en “objeto de deseo”. La seducción de este objeto haría posible el acceso al poder de algunos de los dominados bajo la forma de europeización cultural. Ese acceso al poder podría servir para destruirlo, en términos de colonialismo, pero no de colonialidad¹³, y así conquistar la naturaleza como “desarrollo” y conseguir los mismos beneficios que los europeos. En lo que sería América Latina, la colonialidad cultural estuvo acompañada del exterminio masivo de indígenas, como consecuencia de su explotación como mano de obra dispensable y la introducción de enfermedades contagiosas. Así, el genocidio y la represión cultural convirtieron a las altas culturas de América en subculturas campesinas, iletradas, condenadas a la oralidad; culturas sin patrones de expresión plástica e intelectual, obligadas a adoptar los patrones culturales de los dominantes para hacer manifiestas sus propias formas de expresión y en algunos casos aspirar a subvertir las formas impuestas (Quijano, 1992a, p. 438).

Ahora bien, en el tránsito que hay entre violencia y seducción, en el que se daría el proceso de desarraigo de los patrones culturales propios y la implantación de patrones europeos, surge un espacio de ambigüedad en que los dos patrones tenderán a mezclarse, como se mezclaron genéticamente los españoles con los indígenas. Hasta qué punto esa mezcla es permitida, y si existen elementos que no pueden mezclarse, es uno de los aspectos que intenta responder Gruzinski. A la occidentalización del gusto, dice el autor, se suma la occidentalización del comercio, la religión, la política y el conocimiento; en una empresa que se mueve entre los extremos de la violencia y la colaboración (la conquista violenta o por ejemplo la colaboración de los informantes en los códigos *Florentino*, *Borbónico* o *Mendoza*) entre el apego y el desapego de la tradición indígena para servir a los conceptos y formas importados

13 La persistencia de la colonialidad se hace evidente al constatar que los dominados, explotados, o colonizados actuales son exactamente los miembros de las “razas”, etnias o naciones que fueron categorizadas como inferiores por la estructura colonial del poder a partir de la Conquista.

de Europa con técnicas y materiales locales. “La occidentalización lleva a los artistas indígenas no a producir obras estandarizadas sino a explorar un abanico de formas, a realizar variaciones que oscilan entre los prototipos europeos, la manera tradicional y el gusto de la época” (Gruzinski, 2010, p. 325). Además, dado que el mestizaje, la mezcla, está en el corazón de los sistemas de dominación planetaria, “la mundialización ibérica mestiza occidentalizando y occidentaliza mestizando”, para lo cual utiliza como “conectores” capaces de aproximar las tradiciones, las lenguas y las técnicas así como los artistas indígenas, mestizos o europeos, cuya tarea además es paralela y complementaria con la de los expertos, pues sin las imágenes, muchas de ellas realizadas por los pintores indígenas, los trabajos de los expertos serían incomprensibles.

Por su parte, la nobleza autóctona fue una especie de “banda de transmisión” entre vencedores y vencidos. De todas maneras, la acción de los mecanismos *atractores* que llevan a la mezcla es controlada y estos bloqueados para que los imaginarios y estilos dejen de fundirse. Así, el control del mestizaje produce un gran abismo, un desbalance, entre los objetos mestizos que circulan en la Europa renacentista y las imágenes y libros de arte que circulan en las colonias donde los grandes maestros del renacimiento ocupan un lugar central; las artes europeas son las que se mundializan pero los objetos mestizos no. Es más, si todo se hubiera mestizado el resultado serían sociedades distintas y no la instalación en América de una “Europa portátil”. Esto se explica además porque en México se dan dos manierismos: uno mestizo y otro de alto tono, occidental. El primero, indígena, abierto a las mezclas, a la incorporación de elementos que tñen la mezcla de “color local”; y el segundo erudito y ciudadano, de grandes pintores, muchos de ellos venidos de la Península, empeñados en interpretar fielmente los modelos europeos. Por ello, dice el autor, no es casual que los historiadores del arte aborden sus obras según las normas, las escuelas y el gusto europeo para juzgar si son más o menos “italianas” o “españolas”, lo que significa que son bellas y aceptables. El manierismo no es otra cosa que arte occidental nacido en suelo americano pero hecho con los ojos puestos en Europa (Gruzinski, 2010, p. 341). Esto último contrasta con la manera como los artistas de Amberes integran animales, flores, frutos y objetos exóticos en sus cuadros, más si se tiene en cuenta que allí la reforma tridentina fue muy activa en la fijación de los temas y la iconografía. En este mismo sentido, refiriéndose a los artistas colombianos, Barney (1970) argumenta que estos desprecian la fuente de lo “exótico”. Y lo admiten únicamente como recuperado por el arte europeo, después de que las formas culturales americanas, convertidas en arqueológicas, son “salvadas” por los europeos como patrimonio de la humanidad. “Cuando esto lo hayan hecho para la humanidad, entonces será cuando nuestros sumisos artistas se decidan a copiar lo americano en lo europeo, no en cuanto fuente americana sino en cuanto ‘hechura’ del viejo mundo” (Barney, 1970, p. 34).

Para Gruzinski, si hay que buscar un color local es bajo el pincel de los pintores indígenas de los códices y de los murales de algunos conventos, y no en los artistas europeos en América. Estos últimos incluso reclaman normas que regulen el buen oficio y el contrato de aprendices como se hace en Castilla. En consecuencia, se dan normas, pero estas afectan más a los pintores europeos que a los pintores indígenas; el arte occidental se vigila más que el arte indígena pues forma parte de un amplio sector de la sociedad empeñado en afirmar su europeísmo en América, mediante formas artísticas en las que el paisaje local se tiñe de los caracteres del paisaje europeo. En otras palabras, lo local era visto mirando a Europa, teniendo cuidado de que algún elemento local no fuera a ensuciar la transposición geográfica del arte. La dominación ibérica, entonces, “no se limita a occidentalizar a los hombres y territorios que somete: también se extiende difundiendo los elementos europeos que no podrían compartirse o mezclarse a ningún precio” (Gruzinski, 2010, p. 350). Esos elementos van desde ciertos secretos del oficio hasta el dogma cristiano y el canon estético. Para nuestro autor en esto radica la fuerza de la dominación ibérica. Desde nuestro punto de vista, en esto consiste la colonialidad del poder porque precisamente, más que el control del mestizaje de formas artísticas, supone el control de la línea de separación ontológica entre los europeos y los mestizos, indígenas y africanos. El límite del mestizaje significa mantener la *diferencia colonial* y evitar la posibilidad de un diálogo horizontal y de relaciones éticas no subordinadas; en general se resume en el no reconocimiento del otro y a su vez el encubrimiento de la operación colonial de reducción ontológica que implicó la occidentalización o, dicho en nuestros términos, la colonialidad del ser con su dimensión estética.

Colonial: ¿un periodo del arte o una forma de la subordinación estética?

Desde el punto de vista de una cierta historiografía se podría decir que el arte colonial es un periodo del arte que, en la actual América Latina, empieza desde el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, para dar lugar en los albores del siglo XIX a un arte republicano y, posteriormente, a un arte internacional que se inserta en el contexto de la crisis provocada por las denominadas “vanguardias artísticas” de finales del siglo XIX y del siglo XX. Desde un punto de vista otro, lo que interesa no es la historia de los estilos y las formas, sino la de unos modos de hacer determinados por un cuerpo discursivo y un programa geopolítico que hace del arte un medio, entre otros, para la implantación de la colonialidad en su heterogeneidad histórico-estructural. Si es así, como venimos argumentando hasta el momento, el arte no es colonial por principio sino que deviene colonial en acto, en tanto mediador de relaciones humanas de subordinación coloniales, mediante formas racializadas de representación del otro (Hall, 2011) que reducen su ser, su sentir, su pensar y su hacer. De esta manera, el accionar colonial del arte, al comienzo regulado por preceptos teológicos y pos-

teriormente por la estética moderna, no se terminará con las “independencias” del siglo XIX, pues se prolongará hasta nuestros días, manteniéndose como una de las formas de clasificación social de los seres humanos y de sus prácticas.

Sin embargo, el carácter colonial no es evidente en ciertas narrativas históricas, quizá debido a que están atravesadas por la retórica del progreso, por la aparición de lo nuevo que va dejando atrás las condiciones del pasado, entre ellas la colonialidad (y más si se ubican en el lugar de enunciación del colonizador). De todas maneras, en los intersticios de las narrativas es posible encontrar no solo la contundencia de la colonialidad sino también prácticas de resistencia de los sujetos marcados por la diferencia colonial. Veamos brevemente unos ejemplos de esta tensión.

El historiador del arte colombiano, Francisco Gil Tovar, plantea que “en realidad *colonial* no es un adjetivo aplicable a estilo artístico alguno, pues se trata de un término de carácter político-administrativo aplicado a la situación de aquellos territorios que, fuera de una nación, están sometidos a ella” (Gil, 2002, pp. 44-46). Para este autor, calificar en términos estéticos como colonial a un estilo o forma de arte no parece lo más correcto. Lo anterior no le impide admitir que esta denominación se debe a una costumbre originada en el siglo XIX y no por alguna autodenominación de quienes practicaron este arte (2002, pp. 45-46). Más allá de esta alternativa, propone analizar la actividad artística de tres siglos de dependencia en términos de cuatro actitudes: la hispánica-criolla, la mestiza, la virreinal y la popular.

La actitud hispánica-criolla estaba empeñada en repetir las formas y técnicas desarrolladas en España con las pocas influencias italianas o flamencas que un arte de provincia pueda tener. La actitud mestiza, como equivalente estético del mestizaje racial, no muestra en el territorio neogranadino –como sí lo hace en Nueva España, Nueva Castilla y Quito– la misma amplitud del mestizaje racial en las expresiones estéticas, más allá de un sello o tonalidad aborigen en la decoración arquitectónica. El arte virreinal (que pertenece obviamente al arte hispánico-criollo) muestra el gusto de las clases oficiales, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII: se trataba de prolongar lo que se hacía en España, es decir, el gusto a la francesa de la corte madrileña debido a la presencia de los Borbones en el trono. La corriente popular estaba dedicada a la producción de imágenes para el espacio doméstico, antes que para la iglesia; se trata de obras anónimas e ingenuas, que sin pretensión de originalidad se sustraen a los cambios del gusto y el estilo (Gil, 2002, pp. 46-65).

En esta línea de argumentación vemos que el autor asocia el arte virreinal como parte del arte hispánico-criollo. Así, deja ver una clasificación en la que el arte hispánico-criollo está en primer lugar, seguido por el arte mestizo, y finalmente encontramos el arte popular en el último grado. El arte popular se reduce a una actividad de producción de imágenes y sentidos para el ámbito doméstico, con obras ingenuas –sin genio–, sin originalidad, para un gusto estancado y un estilo que se repite. Esta

clasificación del arte coincide con la clasificación social y racial, en la que en el último lugar están los indígenas y afroamericanos, que son precisamente los pueblos considerados más alejados de la concepción de humanidad, elaborada desde Europa para justificar la “empresa” colonial.

Una clasificación similar es la de Eugenio Barney Cabrera¹⁴, coautor de la más reconocida enciclopedia de arte colombiano, basada en su particular concepto de *transculturación*. Para Barney, el proceso de transculturación que se da en América tiene en el principio europeo el eje de rotación para los tres horizontes culturales que confluyen. La cultura europea, dice, constituyó el mayor potencial humano y psicológico en el Nuevo Mundo como aporte a la aventura de la transculturación. Para Cabrera, la humanidad europea es la que se “trasplanta” al continente americano, donde sufrió variaciones y adaptaciones para convertirse en una humanidad que en la distancia es capaz de garantizar su independencia. Por su parte, indios y negros, conquistados y esclavizados, convergen en el vértice blanco, pero entre sí solo registran leves contactos, creyéndose cada uno superior al otro, y realizando pobres o negativas aportaciones a la transculturación. Las culturas indígenas o habían desaparecido o se hallaban en etapas de anquilosamiento, como las llamadas grandes civilizaciones mesoamericanas que superaban los ciclos de formación con base en esfuerzos bélicos o de divisiones intestinas. Esas culturas sobrevivientes entraron en el proceso de “aculturación” adquiriendo los disfraces “ladinizados” de las culturas superiores.

De ahí un débil folklore y rastros endeblés de viejas mitologías y leyendas en donde aparecen incrustados los sistemas litúrgicos o las voces occidentales. Pero de su seno, hasta la fecha, ni por los aspectos exóticos encuéntrase fuentes generadoras de nuevos conceptos o anhelos plásticos. Es tan paupérrimo su acontecer cultural, tan lastrado y miserable su estado social, tan ignorados y aislados sus modos vitales que ni aun en el terreno del primitivismo es fácil hallar huellas de un arte digno de mención. Utensilios domésticos de misérrima cerámica y cestería, vestuario ladinizado, mitología olvidada, costumbres deplorables, vida subhumana, nada aportan estas ignoradas gentes que en América aún trabajan la tierra arañándola en las altas laderas andinas con estériles resultados. Así, pues, tampoco estos siervos aborígenes contemporáneos [...] brindan ni poseen veneros de inspiración o anhelos creativos en el mundo de las artes plásticas. Su coexistencia con el resto de la población americana es negativa (Barney, 1970, p. 49).

En este contexto, al referirse al aporte africano dice que la “herencia africana que en la literatura vernácula o en la música aparece con mayor o menor presencia, pa-

14 El autor está empeñado en leer el pasado en función de rastrear la emergencia de un arte moderno en Colombia, que a su vez sea auténticamente americano. Solo en la década de los 60, con el artista Alejandro Obregón, se empezará a cumplir esta exigencia.

rece haber marcado de manera muy débil o con ninguna notoriedad los productos de la plástica” (Barney, 1970, pp. 42-43). Con excepción de algunos fetiches, ni en el folclor ni en la obra individual de arte el factor negro ofrece notoriedad; conceptos plásticos que los yurubas trajeron, quizá permanecen en máscaras y fetiches, pero lo más probable es que desaparecieron con el trasplante indiscriminado. Y cuando hay aportes se entienden en términos negativos. En la arquitectura, dice Barney, “el gusto por el oropel, las platerías profusas y los colores brillantes; [...] en América, particularmente hay iglesias cuyas fábricas en cemento y ladrillo, de horrendas falacias estilísticas [...] con cúpulas y campanarios [...] como grandes tortas de chocolate y harina las cuales son de indudable gusto negroide” (Barney, 1970, p. 43). Añade que la “marca africana” se observa en el factor psicosocial, en el carácter individual de los artistas, en su temperamento: “todos a una convienen en el mismo efecto de improvisadores ‘simiescos’, emotivos en grado superlativo, pocas o ninguna vez cerebrales, trabajan el arte con facilidad manual extrema a base de histrionismos operáticos, pero no resisten el impacto de la crítica autorizada ni de la disciplina creadora” (Barney, 1970, p. 47).

Por otra parte, Gamboa (1996) no pone en cuestión la denominación “arte colonial”, pero plantea una diferencia entre el arte colonial traído a las colonias y el arte producido en el Nuevo Mundo, lo que le permite hablar de diferencias que finalmente se traducen, para el segundo, en limitaciones de orden técnico, iconográfico y cultural, acentuadas por el aislamiento de las colonias entre sí y de estas con los centros metropolitanos europeos. El arte colonial que se trajo a América, además de cumplir con el “humilde” propósito de evangelizar por medio de la imagen, era testimonio del momento cultural renacentista y barroco que se vivía en Europa. No obstante esta distinción, tanto el arte importado de Europa como el que se produce localmente en el Nuevo Mundo, pertenecen a la misma matriz cultural que se sirve del arte como instrumento ideológico para la conquista y la evangelización y, a partir del siglo XVII, para el mestizaje civilizatorio y cultural. “Lo que en la actualidad se designa como arte colonial es, por lo general, consecuencia del sistema religioso impuesto por medio de los templos y las imágenes” (Gamboa, 1996, p. 51). Este sistema, traído de España y Portugal a esta parte de América, se adaptó a las nuevas condiciones del medio americano, donde el arte se puso a prueba, primero como un medio de conquista y evangelización, y luego como instrumento de catequización y propagación del cristianismo católico.

En estas circunstancias, no se puede esperar aportes significativos del arte colonial en lo referente a la creatividad o a la originalidad. Antes que eso, el arte colonial imitó las pocas obras “originales” que atravesaban el océano o se dedicó a reproducir láminas grabadas de las obras realizadas por artistas europeos. La imitación, de carácter mimético teatral, que actualiza ciertos postulados de la poética aristotéli-

ca, no es imitación únicamente de las formas, sino de las estructuras profundas de los modos de articulación del discurso, de la elaboración de un mensaje interesado, bajo una forma retórica persuasiva que subyace a la producción de imágenes tanto visuales como textuales; obviamente, el interés del mensaje era de una sola vía, la del emisor (colonizador, evangelizador o civilizador).

Al abordar esta misma cuestión, Jaime Humberto Borja (2009) prefiere el término barroco al de arte colonial. Sin embargo, en su práctica el barroco americano, y más precisamente el barroco neogranadino, tiene carácter colonial en tanto es colonización de los sentidos como condición para la construcción de un cuerpo social. Para la Contrarreforma, argumenta el autor, la imagen abarca un campo discursivo que incluye lo visual y lo narrativo, el cual está fundamentado en una reelaboración de la retórica clásica –Quintiliano, Cicerón, Aristóteles–, no tanto como un *ars*, sino como una técnica de persuasión, a través del entendimiento y de los sentidos para la aceptación del mensaje cristiano. El arte de la memoria, la emblemática y la composición de lugar –del lugar del cuerpo, como discurso moral en el teatro del mundo interior y exterior, surgida de los ejercicios espirituales ignacianos y, en consecuencia, propagada por la Compañía de Jesús– son algunas de las técnicas mediante las cuales se pretende conseguir los fines de esta nueva retórica que, como la retórica clásica, se propone enseñar, deleitar y conmover. Así, se quería por una parte elaborar un discurso ideal de los sentidos, como sentidos espiritualizados y, por otra, salir del *engaño* de los sentidos de acuerdo con uno de los postulados de la Contrarreforma. Dado que los sentidos son propicios para el desvío del alma y sus pasiones, hay que persuadirlos a la virtud y disuadirlos del vicio, por medio de las imágenes y sin ahorrar recursos retóricos.

La retórica de las imágenes pretendía “hacer hablar” a la imagen, que manifestara un discurso, una especie de “texto oculto”, cuyos códigos, de dominio público, transmitían unos valores culturales. Aunque Borja no lo dice, esa operación no era otra cosa que la colonialidad del ser a través de la colonialidad de los sentidos, en especial de la visión. En el caso neogranadino, “la composición de lugar fue la técnica de representación que más se empleó. Su papel era fundamental, ya que permitía el ejercicio de la imaginación y, a través de ella, el creyente podía desengañarse” (Borja, 2009, p. 113). Fiel a los preceptos tridentinos –que renuevan y regulan el culto a las imágenes– y como lo pretendía la mística española, se trataba de ver “con el ojo interior” el de la imaginación, con el fin de afectar el entendimiento para determinar un cierto curso de acción.

El pintor y el narrador –mediante la composición, los colores del lenguaje, la luz o las formas– eran capaces de ubicar al espectador en la escena como sujeto de la misma, para sufrirla o disfrutarla, y ante todo para escucharla. “Hacer hablar a la imagen” tenía sentido iconográfico, simbólico y alegórico, para lo cual los diversos mecanismos para interrogarla aseguraban la posibilidad de extraer todos los sentidos

que contenía. El objetivo del pintor o del narrador era representar los movimientos del alma, a través de las actitudes del cuerpo; en este sentido, el observador debía ejercer la imaginación “para dar a su alma la forma más semejante posible a la del santo o el mártir que contempla” (Careri, 1991, p. 355, citado por Borja, 2009, p. 59).

El modelo de los santos hizo posible esbozar los modelos de corporeidad colonial, pues los santos reflejaban virtudes y expresaban el conjunto de valores morales que debían moldear el orden social. El santo es el modelo de espiritualización del cuerpo que representa un espíritu no perecedero y ante todo obediente (Borja, 2012, p. 293). Esta formación de modelos tuvo varios objetivos discursivos: el control de la corporeidad, la necesidad de crear cuerpos pacientes sobre los cuales cimentar la construcción del Estado colonial y, en consecuencia, la invención de sujetos pasivos frente a las acciones estatales y culturales (Borja, 2009, p. 164). Así, la creación de los cuerpos adecuados para un orden social colonial, explica la atención especial que se da a los sentidos del gusto y del tacto para moldearlos en la virtud de la templanza y por medio de ellos enseñar a los demás sentidos. Aprender a ver no es otra cosa que aprender a leer, y leerse en su propia corporeidad bajo la “guía” del discurso que ofrece las claves convenientes de lectura, un discurso que, así como controla la elaboración de las imágenes-texto que se producen, controla su interpretación, de manera conveniente, como colonialidad del imaginario.

En estas circunstancias, el arte colonial, lejos de aspirar a ser fin en sí mismo, se constituye en un medio para conseguir los fines de la Iglesia o del Estado colonial, que trabajan en la formación de sujetos obedientes a sus normas. Esto explica el lugar secundario que ocuparon los problemas estéticos y técnicos, pues, como lo dice irónicamente Gil Tovar, los encomenderos y misioneros no vinieron a fundar museos ni escuelas de bellas artes (Gil, 2002, p. 44). El arte colonial, entonces, es un arte comprometido con los fines colonizadores, al servicio de un proyecto imperial y de unas creencias religiosas que debían sustituir las prácticas denominadas idolátricas y caníbales de los indios. La religión “verdadera” reemplazaba su culto y adoración mediada por otras imágenes, varias de ella milagrosas, elaboradas ya no en esculturas de piedra, como figuras hieráticas de rostro feroz, sino en grandes lienzos o esculturas en madera que venía en gran parte desde Sevilla. El interés de los indígenas por la escultura –que en su momento Baudelaire¹⁵ denominó arte caribeño, por su carácter fetichista– antes que por la pintura, explica el auge de la escultura colonial. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que la pintura no haya desempeñado un rol importante en la sustitución de los modos de pensar de ver y de constituir y expresar el mundo de los indígenas por un saber, unos modos extraños de hacer y de interpretar el mundo. El costo de esa sustitución fue nada menos que la pérdida de la condición de humanidad de los indios, condición necesaria para poder ser “sal-

15 Véase al respecto Gombrich, 2003.

vados” o “humanizados” por aquella máquina moderna colonial de producción de subjetividades que históricamente se ha ido adaptando a las circunstancias sin dejar de cumplir sus fines.

Para Roberto Segre (1996) el concepto de arte colonial está inevitablemente vinculado al provincialismo. Para el caso particular de América esa provincialización la establece su condición de zona receptora de grandes centros de influencia religiosa y cultural. Al hablar del arte colonial, Segre afirma que cuando se habla de “arte mestizo” con frecuencia se quiere subrayar el carácter de las obras que se consideran producto de una sensibilidad indígena. Sin embargo, el aporte de esa sensibilidad indígena se restringe a la “mano de obra” y no trasciende a la invención de la obra. Así, los indígenas con aptitud artística no son reconocidos como inventores sino únicamente como “ejecutantes”. “Sus obras más que expresar sentimientos respaldados por impulsos creativos se limitan a reproducir y recombinar los motivos importados” (Segre, 1996, p. 150).

Lo anterior se debe a que en el artista indígena el nexo entre sensibilidad e intencionalidad se quiebra y no logra paternidad sobre sus obras, ya que sigue sometido a la voluntad arquitectónica europea, como ejecutante manual de un capricho extraño que se le impone. Si leemos entre líneas, la ruptura entre la sensibilidad y la intencionalidad del indígena es síntoma de un quiebre ontológico más profundo que lo obliga a construir su propia imagen a través de una mirada y una voluntad extrañas; en otras palabras, la condición colonial determina el hacer y el hacerse del indígena, y le impide que su hacer sea manifestación de su pensar y su sentir. Para Segre, ni siquiera en los casos de las tres iglesias cusqueñas (la de San Sebastián, la de San Pedro y la de Belén) a las que están vinculados arquitectos indios, como Manuel de Sahuaraura y Juan Tomás Tuyuru, se manifiesta la unidad entre la sensibilidad indígena y su intencionalidad, pues la intencionalidad artística de estas obras es totalmente europea. En estas hay un aprovechamiento de los conocimientos y la habilidad del artista indio, pero bajo una intencionalidad extranjera (Segre, 1996, p. 151). Por el contrario, y como si se tratara de una ecuación, este autor afirma que mientras más pobres sean los conocimientos del indio y más burda su ejecución, tanto más “mestizo” es el resultado de la obra. De esta forma, la categoría arte mestizo, propuesta por este autor, es una categoría de carácter negativo por estar teñida de sensibilidad indígena.

Pese a todo, la población indígena y africana, con su profunda mentalidad religiosa, aceptó solo en parte la nueva fe que se le imponía, pues de hecho continuó rindiendo culto a sus divinidades ancestrales en adoratorios y santuarios aislados y, otras veces, por medio del procedimiento de suplantación de imágenes; lo hizo en los santuarios cristianos porque algunas imágenes le recordaban sus propias creencias y deidades (Gamboa, 1996, p. 51).

La teo-estética en el siglo XVII europeo

Antes de señalar la transición a la estética moderna demos un vistazo a ciertos aspectos de la teo-estética europea. En la Europa del siglo XVII, la religión atraviesa el proyecto de modernidad, aunque de una manera distinta a como lo hace en América. De manera general, el Renacimiento fue un fenómeno teológico eminentemente católico, mientras que la fase de la Ilustración, que se da en el siglo XVIII, es un fenómeno secular de raíces protestantes. En el siglo XVII los países protestantes, Inglaterra y Holanda, relevaron a los católicos, Italia y España, como centros de poder económico e intelectual. Sin desconocer el carácter complejo de la relaciones entre sistemas religiosos y sistemas culturales, no se puede negar el papel de la religión en este devenir progresista de los países protestantes. Su rol es clave no solo para entender la transformación del capitalismo comercial, aventurero, al capitalismo industrial, sino para entender los procesos de control sobre el mundo de lo sensible.

Que este cambio fue ocasionado, en el fondo, por una cuestión teológica, queda claro en la visión eurocéntrica de los planteamientos de Max Weber y Wernert Sombart. Ellos, de manera contraria al planteamiento de Marx¹⁶, postulan que el espíritu precede a la letra y ese “espíritu” es un espíritu creativo. Para Weber, en oposición a Sombart, ese espíritu se encontraba en la Reforma, no tanto en la de Lutero sino en la de Calvino. Los artífices del capitalismo fueron hombres que no actuaban por amor al dinero, sino hombres con una gran dedicación, para los que el dinero que hicieron fue un resultado más bien accidental de su actividad. La disciplina moral mediante la cual actuaban los llevó a encontrar su religión en la búsqueda metódica de su “vocación”. Además, estos hombres de vida frugal, que evitaban toda extravagancia y lujos, llegaron a reinvertir sus riquezas en esa misma “vocación”. El capitalismo, como la organización racional del trabajo, fue el resultado de esa disciplina moral nacida de la ética protestante, o, más exactamente, de la ética calvinista (Trevor-Roper, 2009, pp. 18-20).

En la “primera modernidad” europea se da, como es bien conocido, el proceso de ruptura de la razón sustantiva, de cuño metafísico y religioso. De esa ruptura la obra de Descartes es un claro ejemplo. El análisis cartesiano renueva la separación establecida en el libro del Génesis entre el hombre como imagen de Dios y la naturaleza, ahora bajo la forma de una fisura ontológica. Esta fractura pone al ser humano, como *res cogitans*, en una posición externa al cuerpo y al mundo. Esta posición deviene inaugural como forma de un racionalismo que tendrá repercusiones en las concepciones estéticas centradas en el sujeto. Por otra parte, Habermas argumenta que Weber caracterizó a la modernidad no como modernidad centrada en el arte sino como modernidad cultural. “Él caracterizó la modernidad cultural como la se-

16 Marx, al igual que Weber, consideraba que el protestantismo era la ideología del capitalismo, un epifenómeno resultado de un fenómeno económico.

paración de la razón sustantiva, expresada en la religión y la metafísica, en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte, que se diferenciaron porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se escindieron” (Habermas, 1989, pp. 137-138). No obstante, la escisión de la religión y la metafísica no implica su desaparición, pues de ahí en adelante habría que buscar los rasgos de su presencia en cada una de las esferas, en las que esta escisión tuvo lugar, en “las estructuras de la racionalidad cognitivo-instrumental, de la moral-práctica y de la estético-expresiva, cada una de ellas sometida al control de especialistas, que parecen ser más proclives a estas lógicas particulares que el resto de los hombres” (Habermas, 1989).

Estas separaciones, dice Lander, se rearticulan como relaciones de poder, que mantienen las relaciones coloniales imperiales del mundo moderno (Lander, 2000, p. 14). Además, ninguno de estos fenómenos implica la desaparición de la religión. Esta, aunque ya no en su forma sustantiva y unitaria, sigue vigente, muchas veces de forma subrepticia –como el enano benjaminiano¹⁷ de la teología que, aunque oculto, permanece en la historia– en cada una de las separaciones de la razón moderna: en la ciencia, la moralidad y el arte.

Hablando de la concepción estética del siglo XVII, Bayer (1993) argumenta que es posible caracterizar el arte de este periodo bajo una fórmula: la “cultura”. En este siglo de racionalismo, el arte y, en consecuencia, lo bello, se entiende como la representación más pura y clara de lo verdadero. La sentencia de Boileau lo resume con propiedad: “Nada es bello aparte de lo verdadero, y sólo lo verdadero es digno de ser amado” (Bayer, 1993, p. 130). Kant denominará a esta forma de entender el arte como *realismo estético*, debido a que cuando el gusto se vincula con los principios funcionales y objetivos de la *utilidad moral*, adquiere criterios de objetividad, de ahí se sigue la denominación kantiana de realismo estético. Este realismo estético no pretende ni puede ofrecer la verdad desnuda, como si la naturaleza no escapara de algún modo a todo intento de verdad clara y distinta. En cambio es lo verosímil lo que constituye el centro de este realismo. Si los hechos sociales constituyen un objeto de la historia, los hechos posibles son más el objeto de la poesía, con la condición de que sean verosímiles; se prefiere los temas ficticios, pero razonables, a los verdaderos que no están conformes con la razón. Este cuestionamiento del carácter de verdad, al que se accede por medio de la poesía y el arte, conduciría a posiciones matizadas, como la de Escalígero, en lo que respecta a las leyes claras y distintas y su aplicación en el arte.

Ahora bien, este proyecto de cultura entiende el arte como un medio de educación, más precisamente de educación moral, la cual se logra mediante la formación del gusto como una forma efectiva de corrección del carácter. Esto no quiere decir que no haya controversia entre quienes piensan que el verdadero fin del arte es

17 Ver Benjamin (2008).

deleitar y los que sostienen que es lo útil. Para la Academia –no olvidemos que este también es el siglo de las academias, en general del arte académico regido por las reglas, los manuales y las “poéticas”– no hay contradicción en admitir un arte útil y a la vez placentero. Esa contradicción para ella es solo aparente, pues los partidarios del placer son demasiado razonables como para autorizar un placer que no se conforme a los dictados de la razón; es decir, se admite el placer que no es enemigo de la vida sino instrumento de la virtud, un placer capaz de purgar los vicios sin dolor, sin disgusto (Parra, 2007, p. 101).

Francia se convierte en modelo para otros países en lo que respecta a lo estético, pues el racionalismo estético es concomitante a su modo racionalista de organización monárquica, que en términos de autoridad representa la autoridad de Dios en la tierra. En consecuencia, el arte estará al servicio del rey, de la ley moral y de la religión, específicamente de la moral y la religión cristianas. Es un arte sometido a las reglas que se cuida de llegar a transgredirlas. El reverso de este arte moralizador está constituido por unos pocos libertinos y rebeldes¹⁸, que se exponen a la censura del público de la alta cultura y de las academias.

El público del arte está constituido especialmente por la corte y la ciudad (*la cour et la ville*). Las prescripciones de la poética apuntaban a la formación, entendida como la transformación de nobles dedicados a la guerra en elegantes cortesanos. La corte y la ciudad, entonces, son los modelos de lo que significa un público para la poética y el modelo del que se desprenden los motivos para el arte. Desde esa concepción se criticó a Molière por haber sido más amigo del pueblo que de las cortes. El pueblo, ruidoso e impaciente, estuvo destinado en un principio al patio de butacas (*parterre*) pero poco a poco fue desplazado para ceder su lugar a un público proveniente de familias de comerciantes, quienes podían darse los lujos de la alta sociedad y pagar el costo del ascenso social. Así, las fronteras entre una alta y una baja cultura empezaban a radicalizarse; una división en el cuerpo social acorde con la distinción del alma realizada por Platón y la concepción ontológica de Descartes.

La primera fase de esta modernidad compartió con Platón¹⁹ el supuesto poder de la poesía sobre el mundo moral, pero, contrario a este, valoró la poesía y las artes

18 Hablando de rebeldía, quizá no sea forzado hacer una analogía de este temor a la transgresión de las normas de las poéticas de este periodo con el temor desencadenado por las cacerías de brujas. En opinión de Trevor-Roper (2009), la acentuación de la caza de brujas es un subproducto, en circunstancias sociales específicas, de una radicalización del aristotelismo (del segundo aristotelismo de los escolásticos), que había comenzado en el medioevo tardío y fue redoblado por los católicos y los protestantes, luego de la Reforma. Es el reverso de una cosmología, una racionalización social que se insertó profundamente en la revolución social e intelectual generalizada de mediados del siglo XVII.

19 La herencia platónica se entiende al revisar en el libro III de la *República*, en el que se plantea la proscripción de la imitación trágica y cómica, la cual se debe a que la imitación de muchas personas resulta inconveniente moralmente, en virtud de la especialización de funciones de la *polis*. Dado que la imitación poética requiere compenetración con los personajes, una buena imitación

como instrumentos de civilización y de incidencia en el mundo emocional. Lo curioso es que la reflexión estética moderna se basa en la doctrina poética de Aristóteles, realizada por los modernos franceses, quienes se inspiraron en Horacio (Parra, 2007, p. 289). La estética del siglo XVII compartió con Platón la idea de que hay un vínculo entre la poesía, la representación artística y el mundo de las pasiones, pero no verá en ella un medio de excitación y corrupción sino un medio para conocer el mundo oscuro de las pasiones humanas. Se pretende lograr unos efectos calculados mediante la representación artística. Así, el poeta puede llegar a ser un *doctor civitatis*. En este sentido, las pautas establecidas por el siglo XVII son variaciones y adaptaciones de las establecidas por Aristóteles para la tragedia²⁰. Con esto se pretendía, por una parte, recurrir a la autoridad de los antiguos (la cual, más allá de la *Querella de los antiguos y los modernos*, muy poco se llegó a criticar) y al mismo tiempo consolidar un canon. No obstante, el recurso a dicha autoridad implica una necesaria transformación de sus doctrinas, como es el caso de toda recepción cultural (Parra, 2007, pp. 295-296). La adaptación de la tragedia y las reglas de la poética aristotélica en una pedagogía moral es una de las características de este periodo racionalista de la teo-estética de esta primera modernidad. A nuestro modo de ver, esta transformación fue posible debido a que, por una parte, la tragedia tiene una configuración moral y por otra el ideal de ser humano de la época lo requería. El hombre honesto, como ideal de la época, era el resultado de la conciliación de la razón con la moral, un hombre obediente a la tradición y a las normas, adecuado a una sociedad enten-

será nefasta para los jóvenes, porque el modelo apunta no a ser sí mismo sino a “ser otro”. Solo se acepta un tipo de narración simple que no genera ese riesgo, siempre que los personajes imitados sean moralmente intachables. Ya en el libro X la proscripción de la poesía es basada en un argumento epistemológico y en la relación que esta establece con el alma. La imitación poética, como toda imitación sensible, es copia de copia, epistemológicamente está alejada de la verdad en un tercer grado. Además el arte mimético se asocia con la facultad inferior del alma, el alma emotiva, sensible, variable. De ahí el potencial corruptor de la poesía como una amenaza para los ciudadanos, que lleva incluso a que el alma racional llegue a aflojar frente a la parte sensible y esta se enseñorea de la conducta; así, pues, la tendencia a las emociones pervierte la capacidad de juicio.

- 20 El filósofo colombiano, Lisímaco Parra, dedica un extenso anexo de la obra a la que aquí nos hemos referido, para abordar el tema de la recepción de la poética aristotélica en la Francia del siglo XVII. El argumento de Parra consiste en mostrar que los teóricos franceses, entre ellos Corneille, hubieron de adaptar de tal manera los términos de la poética para fundamentar unos fines pedagógicos de la misma que están ausentes en Aristóteles. Parra concluye su argumentación diciendo que “sea que el placer de la tragedia consista en la purgación o en la agradable excitación del temor y la compasión, no hay en Aristóteles nada que aluda a una finalidad pedagógica o moral (la catarsis no anula la situación trágica sino que sólo anula sus efectos) o bien, cuando la excitación de los afectos dolorosos de la compasión y temor se convierten en placenteros, en virtud del *schock* que produce en el espectador a quien la apatía de la vida real le resulta insoporrible” (Parra, 2007, pp. 289-323). La intensificación de tales efectos, como medio inofensivo y no dañino de contrarrestar la monotonía de la vida cotidiana con el placer producido por tal *schock*, es inobjetable y políticamente indispensable.

dida como una comunidad imaginada de hombres honestos, regidos por el sentido común representado por la razón.

Transición de la teo-estética a la ego-estética

Varela y Álvarez (2008) argumentan que Velásquez y Mozart son dos artistas que procedían de familias de escasos recursos, experimentaron la violencia de la servidumbre, pero al mismo tiempo los dos, de formas diferentes, buscaron la autonomía y la libertad dentro de una sociedad jerarquizada. Los autores tratan de explicar la tesis planteada por Ortega, según la cual Velásquez representa la primera gran revolución de la pintura occidental; ellos van más allá de la explicación orteguiana, que atribuye esta revolución al temprano ennoblecimiento del artista. A esto se suma la hipótesis de Julián Gallego, para quien Velásquez incorpora a la pintura tanto innovaciones técnicas como esquemas de percepción, *habitus* profesionales de percepción y apropiación que le permitieron mirar y pintar las cosas de otro modo. Pasando también por la explicación de Antoni Maravall, quien señala que a comienzos del siglo XVII se da un cambio en relación con el poder social del arte, pues la sociedad considera a la pintura de una manera nueva y el pintor considera su producción con un criterio distinto al de los artesanos. Es más, hay una afinidad entre pintores, escritores y científicos, que hace posible que Velásquez adopte una posición experimental, respecto a la realidad exterior, semejante a la de Galileo o Descartes, teniendo como soporte una moderna concepción de naturaleza entendida como campo de experiencias. Es así como Velásquez habría realizado una revolución copernicana en el arte, inaugurando una modernidad española en el marco de la modernidad europea, confirmada por Foucault, para quien *Las meninas* es la primera pintura moderna, así como el *Quijote* la primera novela moderna. Ambas expresan la ruptura de la *episteme renacentista* y el paso a la *episteme clásica*, son una representación de la representación realizada por el sistema de los signos desprendidos de la semejanza, o mejor, del sujeto al cual se asemejan y aquel para cuyos ojos es semejanza (Foucault, 1968, pp. 25, 55).

Sin embargo, en el mencionado texto de Foucault no hay una explicación de las condiciones sociales que hacen posible el surgimiento de esa modernidad artística española. Por tal razón, Varela y Álvarez –al indagar por qué se produjo esa ruptura epistemológica y el paso de la *episteme renacentista* a la *episteme clásica*, cuál fue el papel del imperio y la sociedad en esa transformación así como por qué la modernidad española se expresó predominantemente a través del arte– encuentran la explicación siguiente: en el siglo XVI los teólogos dominicos de la escuela de Salamanca, interpretando la *Secunda secundae* de la Suma Teológica de Santo Tomás, encontraron la vía a un naturalismo aristotélico que les permitió elaborar el moderno concepto de *género humano*, según el cual todos los hombres son sustancialmente iguales. Empero, esa categoría de naturaleza humana natural era incompatible con el despo-

jo y la dominación española de América. Cuando Vitoria examina en *Depotestate ecclesiae prior* el derecho por el cual los pontífices distribuyen la tierra de los “infieles”, concluye que no era correcta tal atribución de poder temporal, pues la *república orbis* abraza a todos los hombres y a todos los pueblos, sean paganos o cristianos; todos los seres humanos han de ser reconocidos como sustancialmente iguales. De ahí que no haya cabida para la subordinación de unos con relación a otros.

Además, el dominio soberano de la Corona de Castilla sobre los indígenas solo tenía sentido como un tutelaje temporal mientras, los pueblos aborígenes, hallados en un estado de desarrollo inferior al de los españoles, pudieran ejercer por sí mismos su soberanía (Barrado, 1989, pp. 50-51). Esta misma conclusión lleva a Bartolomé de las Casas a plantear que el rey de España debe restituir los territorios usurpados al sucesor sobreviviente del Inca. Para de Las Casas, la obligación de predicar el evangelio no otorgaba ni al pontífice romano ni al rey el derecho sobre las cosas de los indios, el cual solo existía en *potencia* y no se podía operar *in acto* sin el consentimiento de los indios; de otra manera, la conquista es ilegítima (Dussel, 2009, p. 64). Por tal razón, la modernidad de esas nuevas categorías fue censurada de tal forma que tendió a expresarse de una manera disimulada, por medio de la pintura y la literatura, en el nuevo espacio categorial abierto por los representantes de esa escuela española del Derecho natural que también es la escuela de Góngora, Calderón y el Greco. Ellos y otros más empezaron a trabajar sustentados en una nueva concepción de la naturaleza humana que abandona la trascendencia para pensar el mundo, *como si Dios no existiera*, en la ruta de la libertad del artista y del arte burgués (Varela, 2008, pp. 93-95).

Aunque derrotada políticamente, esta filosofía tendría una incidencia en los procesos de autonomía del artista y la configuración secular de las artes, entre ellas el arte que sería objeto de estudio de la estética de la segunda modernidad. Este antidiscurso filosófico y crítico de las Casas es una muestra del impacto de la filosofía política de la primera modernidad, nacida de la invasión europea de América, que fue capaz de poner en crisis el antiguo paradigma metafísico, fundante de la teo-estética colonial. Descartes le daría una formulación enteramente nueva a este paradigma, clave para el pasaje de la teo-política a la ego-política del conocimiento y de la teo-estética a la ego-estética.

Con Descartes y la Ilustración se capitaliza un proceso que empezó en 1492 con la formación de la matriz colonial del poder, el sistema-mundo capitalista y la expansión colonial de Europa. Todo conlleva una ruptura de la concepción orgánica de la naturaleza, según la cual naturaleza-hombre-conocimiento conforman un todo unificado, para imponerse una concepción escindida del hombre y su naturaleza, en la que el conocimiento está abocado al control racional del mundo. El método dialéctico cartesiano no es de ascenso y descenso, sino de in-volución hasta el *cogito* y luego de-ducción o de-volución hasta las cosas recuperadas. Para que *el cogito* se

convierta en el fundamento del conocimiento, Descartes niega el *factum*, es decir el ámbito de los sentidos, la corporeidad y el mundo, que puede contaminar la objetividad e inducir a error; se trata de una retirada en la inmanencia del yo, del alma, por la que soy lo que soy, “pienso luego soy”, la cual es enteramente distinta del cuerpo. El *cogito* es, entonces, fundamento del conocer y más fácil de conocer según el orden lógico-matemático que tiene como clave la estructura compartida entre el orden del pensamiento y el de la realidad. Se trata de un dualismo radical que al desintegrar el ser en el mundo, reduciendo el mundo a la espacialidad abstracta del cuerpo como algo extraño al *cogito*, funda el conocimiento verdadero en el ámbito incorpóreo del *cogito* que, como ámbito metaempírico, se asienta en un punto de observación, previo a la experiencia, que no puede ser visto, pero que debido a su necesidad lógica no puede ser puesto en duda (Castro-Gómez, 2009, p. 131).

A partir del *cogito*, como sustancia originaria, se demuestra el resto pero él mismo no se demuestra, no se muestra, se oculta, porque es el principio, el origen, el fundamento del conocimiento. A esto es lo que Castro-Gómez (2005) denomina *la hybris del punto cero*, como la pretensión de las ciencias humanas en la modernidad de ubicarse, como Dios, en un punto cero de observación desde donde se puede ver sin ser visto. Sin embargo, la desmesura, el pecado de la *hybris* consiste en que si bien la ciencia pretende ubicarse en el lugar de Dios, no logra observar como él. Por tal razón, el supuesto observador tendrá que deslizarse, desaparecer de los diferentes lugares empíricos para ubicarse en ese lugar de observación inobservado. Ese lugar de observación no solo está más allá de la experiencia, como en Descartes, sino más allá de la cultura. Esto es lo que hace posible que la cultura europea, en su expansión colonial desde el siglo XVI, haya introducido una dimensión epistémica como dimensión del poder, para legitimar como conocimiento únicamente aquello que se adecúa a las características metodológicas del *punto cero*, y al mismo tiempo excluir, como *doxa*, como obstáculo epistemológico, los saberes ancestrales y culturales lejanos o exóticos. Castro-Gómez explica cómo, con base en el nuevo fundamento, se van construyendo las ciencias que se ocupan de descubrir las leyes de la naturaleza humana y a partir de ellas las leyes de la sociedad. De esta manera, la reconstrucción racional de la evolución histórica de la sociedad, realizada desde Europa, descubrirá la lógica del progreso mediante la cual Europa afianzará su identidad racial frente a las demás culturas y sus colonias.

Ahora bien, el yo-pienso es todavía una formulación teórico-ontológica, consecuencia del *ego-conquiro*, del yo-venzo fálico y violador de la conquista que funda los dualismos filosóficos de la modernidad. Sin embargo, Descartes no escribió ningún tratado sobre la estética. Y si, de acuerdo con su epistemología, quisiéramos conocer algo acerca de la belleza no sería posible debido a que la belleza o la experiencia estética no se presentan al entendimiento de una manera clara y distinta. Será Leibniz quien, dentro de todo aquello que no se presenta de manera clara y distinta al

espíritu, distinguirá un espacio para el conocimiento de lo que sentimos frente a la naturaleza, al cual Baumgarten le dará el nombre de estética.

La filosofía construyó el “punto cero” epistémico de manera análoga a la cartografía. La cartografía, como construcción científica que aplica al globo la matemática de la perspectiva renacentista, elabora una mirada universal en la que el centro étnico de observación ya no es el palacio del emperador chino o la ciudad de Jerusalén; el punto étnico de observación simplemente se oculta. De esta forma, cartógrafos y navegantes elaboraron un modo de representación basado en una mirada universal que ella misma se abstrae de su lugar de observación (Mignolo, 1995, p. 233). No es coincidencia que el Renacimiento sea el punto de origen de la colonialidad del espacio y del tiempo; con la idea de la Edad Media, como un periodo que interfiere en la conexión con la Edad Antigua, se inventa el pasado en el tiempo y con la idea de los bárbaros en el espacio se construye el afuera para así conjugar la jerarquización y el establecimiento de fronteras entre los seres, los lugares, las lenguas y los saberes. Se crea así un lugar interior para el *humanitas* y la exterioridad para el *anthropos*. En el siglo XVIII la cultura blanca europea recoloniza el espacio y el tiempo como resultado de la espacialización del tiempo que convierte lo más remoto –en el espacio– en lo más primitivo –en el tiempo– dando lugar a una proyección racista desde la cultura centroeuropea que, además de negar la contemporaneidad a los primitivos (Fabian, 1983), ubica la modernidad en el centro del espacio y en el presente del tiempo (Mignolo, 2010, p. 61).

Otro elemento clave en el pasaje a la estética lo encontramos en la Ilustración, cuando finalmente se establece el concepto de bellas artes, *beaux arts*. Este concepto se consolida cuando la clasificación de Bateaux termina siendo acogida, casi de manera general, pero con ciertos ajustes: las tres artes visuales (arquitectura, pintura y escultura), junto con la poesía y la música; los dos lugares restantes los ocuparon alternativamente la retórica, la danza, el teatro y la jardinería (Tatarkiewicz, 2001, pp. 81-90). Las artes “bellas” empezaron a ser consideradas como las únicas artes verdaderas, mientras que las artesanías y las artes mecánicas pasaron a ocupar un espacio inferior en la clasificación de las actividades humanas. La Ilustración, además de la clasificación de las artes, realizó un completo índice de la productividad humana. Retornando a una antigua idea de Aristóteles, se dividió las actividades humanas en cognición, acción y producción. En esta clasificación el arte y la belleza tienen gran importancia pues las bellas artes, junto al conocimiento y la moralidad, solo hacen visible una parte de la elaboración (de la *poiesis*) en los productos denominados obras de arte. Las bellas artes también ocultan la amplia y diversa producción de los que laboran en las artes mecánicas y la artesanía. Europa a la vez silencia la gran proporción de creaciones de culturas no occidentales, las cuales no satisfacían del todo su gusto y escandalizaban su intelecto. El chovinismo estético de Europa se transformó en pocas décadas en universalismo hegemónico.

La ego-estética moderna deviene posible cuando se ha producido, al mismo tiempo que la división del trabajo, una escisión en la conciencia burguesa entre la mercancía, la artesanía y la obra de arte, acompañado de una conciencia imperial colonial que ignora el resto del mundo. Las dos primeras, como obras de la industria carentes de interés para la estética; y el arte como obra de un artista genial y libre. El arte y su belleza²¹, y no la naturaleza, será el objeto central de esa nueva división de la filosofía que a partir de Baumgarten se denomina estética. Pero en Baumgarten la estética no tiene tanto que ver con la belleza como con la sensibilidad: el conocimiento y la comprensión por medio de la intuición y la sensibilidad más que por la razón.

Estética como disciplina filosófica

De la estética como gnoseología inferior: Baumgarten

De esta manera, nos aproximamos al nacimiento de la estética moderna como disciplina filosófica inaugurada por Baumgarten, y continuada por Kant, Schiller y Hegel, entre otros. Ahora bien, la estética, en la formulación original de Alexander Baumgarten, nace como un discurso del cuerpo, de la percepción. El término no se refiere de entrada al arte, sino, como lo sugiere la *aísthesis* griega, a todo el ámbito de la percepción y la sensación humana, en contraste con el dominio más espiritualizado del pensamiento conceptual (Eagleton, 2006, p. 65). La distinción que propone no es en principio entre arte y vida, sino entre material e inmaterial, sensación e ideas. Lo estético tiene que ver entonces con aquella dimensión de lo humano olvidada por los filósofos desde Descartes, el territorio de la vida sensitiva y de los afectos.

Es interesante anotar que la estética apareció en Alemania en el siglo XVIII, que a la sazón era un territorio parcelado de Estados feudales absolutistas. Sin embargo, es allí donde surgió un grupo de intelectuales capaz de ejercer un liderazgo intelectual y espiritual que iría más allá de su posición en la jerarquía del Estado. Aunque la estética no supone un desafío a esta autoridad política, sí corresponde a un dilema propio de dicho poder, el cual, para garantizar su propia conservación, necesita del “mundo de la vida”; es decir, la razón debía encontrar algún medio para penetrar en el mundo de la percepción, sin que esto signifique poner en riesgo su poder absoluto. Baumgarten trata de conseguir ese equilibrio por medio de la estética, pues, por una parte, en un acto que podríamos denominar inaugural, abre el vasto territorio

21 La belleza, sin embargo, tendrá sus vicisitudes y crisis. Por ejemplo en el Romanticismo, cediendo su lugar central a la libertad y a lo sublime; con las primeras vanguardias artísticas se buscará una belleza “convulsiva”, capaz incluso de hacer “explotar” el concepto de arte; en la denominada posmodernidad se daría una especie de retorno de lo sublime en el arte, como capacidad de representación de lo irrepresentable, del acontecimiento (Lyotard), y también en relación con la “expansión” de la belleza realizada, no por el arte, sino por las industrias culturales y divulgada en medios masivos de comunicación.

de la sensación, pero al mismo tiempo garantiza su colonización por parte de la razón, mediante el denominado conocimiento estético. Esta forma de conocimiento participa de la perfección de la razón pero lo hace de un modo confuso; una representación estética resiste a la descomposición en unidades discretas a la manera del pensamiento conceptual, sus representaciones son claras, aunque no distintas. Por la unidad alcanzada, en la con-fusión estas representaciones son claras, pero debido a su resistencia a la separación no pueden ser representaciones distintas, simples y elementales, a la manera de un “pienso, luego soy” cartesiano. Aquí empieza un cambio importante, pues el concepto de representación entraría a reemplazar a la “representación” fundada en la mimesis, cuyo propósito es la catarsis; la re-presentación empezará a ser la construcción de una imagen artificial del mundo que podría incluso ocupar su lugar.

La estética, escribe Baumgarten, es la “hermana” de la lógica, una especie de *ratio inferior*, *gnoseología inferior* (doctrina de lo sensible) o analogía femenina²² de la razón en el nivel inferior de la vida de las sensaciones. Su tarea consiste en ordenar este dominio en representaciones claras o perfectamente determinadas, de un modo similar (si bien relativamente autónomo) a las operaciones de la razón propiamente dichas. La estética surge del reconocimiento de que el mundo de la percepción y la experiencia no puede sencillamente ser derivado de leyes universales abstractas, sino que requiere un discurso apropiado y desarrolla, aunque en un nivel inferior, su lógica particular, una lógica interna (Eagleton, 2006, p. 68).

Entre Baumgarten y Kant podemos ubicar a Lessing, quien en su *Laocoonte* considera las diferencias entre la pintura y la poesía, y las halla principalmente en términos de sus signos, sus nexos con el objeto significado y los objetos de representación. Así pues, mientras la pintura se sirve de figuras y colores en el espacio, la poesía utiliza sonidos que se articulan en el tiempo; los signos coexistentes pueden representar objetos coexistentes y los signos sucesivos no pueden expresar sino objetos sucesivos; los objetos coexistentes se llaman cuerpos y los objetos sucesivos se llaman acciones. Este método deductivo de Lessing encuentra sus limitaciones, y se empeña en tratar las posibilidades de la poesía para representar el cuerpo y de la pintura para representar acciones, como ocurre en la pintura histórica; esta posi-

22 “En el mismo instante en que vemos una mujer, nos parece tener delante un ser cuya humanidad íntima se caracteriza, en contraste con la nuestra, varonil, y la de otros varones, por ser *esencialmente confusa*... Porque en efecto, esa intimidad que en el cuerpo femenino descubrimos y que vamos a llamar ‘mujer’ se nos presenta desde luego como una forma de humanidad inferior a la varonil... En la presencia de la mujer presentimos los varones inmediatamente una criatura que, sobre el nivel perteneciente a la humanidad, es de un rango vital algo inferior al nuestro...Con todas las modulaciones y reservas que la casuística nos haría ver, puede afirmarse que el destino de la mujer es *ser vista del hombre*” (el énfasis es nuestro). Ver Ortega y Gasset (1961). *El hombre y la gente*. En *Rev. de Occidente*, Madrid, pp. 165-169, cit. en Dussel: América latina, dependencia y liberación, p. 95.

bilidad podría entenderse como una intrusión del tiempo en el espacio y viceversa (Bayer, 1993, pp. 197-201). Lessing es un crítico moderno del arte, como él mismo se autodenomina en el prefacio de su *Laocoonte* (1946). Sin embargo, lo que aquí nos interesa resaltar, además de su propuesta clasificatoria de las artes, es que su estética es aún una estética parcial, en la que utiliza un método dialéctico socrático, que trabaja por la vía de las distinciones. Lessing y Mendelssohn, con su trabajo de conciliación de las ideas de los ingleses y franceses, estarían en medio de las estéticas de Baumgarten y Kant. Con este último se da el final de las poéticas, de los tratados acerca del arte que enfatizan en la copia o mimesis de modelos, en especial de la antigüedad clásica (cuestión que se aborda en la ya mencionada *Querelle des Anciens et des Modernes*), para llegar a una estética entendida como una disciplina subjetiva y formal, que va de la mano de un riguroso análisis de juicio estético.

Lo bello y lo sublime, un sentimiento de exclusividad

Realicemos ahora un acercamiento a los planteamientos estéticos de Kant, iniciando con su libro de juventud sobre *Lo bello y lo sublime* ([1764], 1932) y luego destacando algunos aspectos de su *Crítica del juicio* ([1790], 1977).

La postura de Kant a favor de un empirismo subjetivo de las sensaciones queda clara en su libro de juventud, *Lo bello y lo sublime*, publicado por primera vez en 1764. De estas ideas, no tan sistemáticas como las que expondrá en su *Crítica del juicio*, Kant no se retractará nunca.

Este delicado sentimiento que ahora vamos a considerar es principalmente de dos clases: el sentimiento de lo *sublime* y el de lo *bello*. La emoción es en ambos agradable, pero de muy diferente modo. La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton, producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura del cinturón del Venus en Homero, proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella impresión ocurra en nosotros con fuerza apropiada, debemos tener un *sentimiento de lo sublime*; para disfrutar bien la segunda, es preciso el *sentimiento de lo bello*. Altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado, son sublimes; platabandas de flores, setos bajos y árboles recortados en figuras, son bellos (Kant, [1764], 1932, p. 9).

Nuestra apreciación sobre los objetos nobles y alegres, y sobre los sujetos simples y atentos, genera interrogantes. El primero sobre la “geografía” de los objetos bellos y sublimes, como se puede deducir de la cita de Kant, corresponden a un área geográfica europea asociada a los orígenes de Grecia y Roma. El segundo interrogante es acerca de ese “nosotros” que puede “tener” los sentimientos de lo bello y lo sublime, condición necesaria para disfrutarlos. No es ninguna sorpresa constatar,

como se verá enseguida, que el lugar de los objetos bellos y sublimes es el mismo donde habitan las personas que poseen ese noble sentimiento.

La sección que dedica a mirar las propiedades de lo bello y lo sublime en el hombre en general, hace pensar en una concepción universal de lo humano. Sin embargo, la condición de humanidad es exclusiva de ciertos grupos o naciones que poseen el gusto y el sentimiento para lo bello y lo sublime, y lo poseen a pesar del carácter mutable del gusto y de cambios introducidos en la historia por los denominados bárbaros, que lo convierten en “falso brillo” o falso gusto (pp. 75-76). En estas vicisitudes del gusto se hace posible comparar “los espíritus de los hombres según en ellos predomine uno de estos géneros de sentimiento determinando el carácter moral”. En este ejercicio encuentra que cada uno de ellos se halla en próxima afinidad con uno de los temperamentos, tal como se les dividía comúnmente: melancólico, flemático, sanguíneo o colérico (p. 12 y ss.).

Lo bello y lo sublime sirve además como criterio de distinción de género: bello sexo y noble sexo; el primero corresponde a la mujer y el segundo al hombre. Sobre esta base se plantea otra distinción, esta vez entre la inteligencia de la mujer y la del hombre, que se convierte en una restricción de la capacidad de conocimiento para la mujer. “El bello sexo tiene tanta inteligencia como el masculino, pero es una inteligencia bella; la nuestra ha de ser una inteligencia profunda, expresión de significado equivalente a lo sublime” (Kant, 1932 [1764], p. 39). Si la mujer logra adentrarse en los terrenos del conocimiento la ridiculiza: “A una mujer con la cabeza llena de griego, como la señora Dacier, o que sostiene sobre mecánica discusiones fundamentales, como la marquesa de Chastelet, parece que no le hace falta más que una buena barba”. Añade: “La mujer, por tanto, no debe aprender ninguna geometría; del principio de razón suficiente o de las mónadas sólo sabrá lo indispensable para entender el chiste en las poesías humorísticas con que se ha satirizado a los superficiales sutilizadores de nuestro sexo” (p. 39-40). El sentimiento para el arte también se restringe a las mujeres, quedando en mera expresión de la sensibilidad. “El sentimiento para las pinturas y para la música, no como arte, sino como expresión de la sensibilidad, afina o eleva el gusto de este sexo, y tiene siempre algún enlace con los movimientos morales” (p. 41). Además, se trata de reducir a conceptos las impresiones que la figura y el rostro del sexo bello producen en el sexo masculino, lo que tiene como propósito comprender el efecto que una mujer, con los atractivos que a su sexo convienen, produce en el gusto de los hombres.

La sensibilidad para lo bello y lo sublime tiene sus matices en las naciones de Europa, debido a sus diferentes caracteres nacionales. Esa sensibilidad, dice Kant, es apenas perceptible en Holanda, a los italianos conviene más el sentimiento de lo bello mientras que a los franceses el sentimiento de lo sublime. A los españoles corresponde un sublime inclinado a lo terrible y extravagante, a los franceses un sublime noble y a los ingleses un sublime magnífico. “El alemán tendrá, pues, menos

sentimiento que el francés con respecto a lo bello, y menos que el inglés para lo sublime; pero en los casos donde ambos han de aparecer unidos, su sensibilidad se siente más a gusto, y entonces evitará también felizmente los defectos a que arrastraría una violencia excesiva en cada una de estas clases de sentimientos” (Kant, 1932 [1764], p. 60). Como si el eurocentrismo así configurado no fuera suficiente, Kant demarca el centro de Europa y Alemania como el lugar donde se produce la síntesis de lo mejor de estos sentimientos: “En el alemán se mezclan la sensibilidad de un inglés y la de un francés, pero parece más cerca del primero; la mayor semejanza con el último es sólo artificiosa e imitada. *En él se dan felizmente combinados el sentimiento de lo sublime y el de lo bello*; y si en el primero no iguala al francés, ni al inglés en el segundo, los aventaja cuando en él se reúnen ambos” (p. 65-66 [el énfasis es nuestro]). Todo esto ejemplifica cómo lo enunciado conceptualiza el sentimiento de la enunciación: se presenta como general lo que es meramente particular; también un claro ejemplo de cómo se construye una *diferencia imperial* desde una teoría del gusto, una cartografía estética a partir de los sentimientos de lo bello y lo sublime.

Al referirse a “las demás partes del mundo”, afirma nuestro autor que los árabes, aunque tienen una sensibilidad que degenera en lo extravagante, son los hombres más nobles del Oriente. Por analogía, los árabes son como los españoles de Oriente, los japoneses son como los ingleses y el gusto de los hindúes se inclina a un, por así decirlo, sublime monstruoso. Vemos cómo lo bello y lo sublime es la clave de distinción para una particular concepción de lo humano, en que el hombre europeo, por vía de lo sublime –que está vinculado a la razón– se considera superior a la mujer europea, vinculada a lo bello como bello sexo; una concepción sexista, en clave estética, del ser humano. Además, esta reducción de los sentimientos en general a los sentimientos provocados por el arte y la naturaleza europeos sirve de trazado para la realización de una clasificación racista de los pueblos. Kant dice que hay pueblos que tienen una sensibilidad más o menos degenerada, o extravagante, e incluso que hay pueblos que carecen de sensibilidad. Así, generismo, racismo y sexismo, se van juntando en una concepción de ser humano en la que arte y la estética reemplazan la poética y la catarsis griega, así como el *ars* medieval, que propiciaba un encuentro con Dios.

Esta especie de cartografía kantiana del sentimiento termina con los pueblos considerados salvajes, denominación que incluye a los negros y a los demás “naturales del continente”. “Los negros de África carecen por naturaleza de una sensibilidad que se eleva por encima de lo insignificante. El señor Hume desafía a que se le presente un ejemplo de que un negro haya mostrado talento, [...] y aunque muchos de ellos hayan obtenido la libertad, no se ha encontrado uno sólo que haya imaginado algo grande en el arte, en la ciencia o en cualquiera otra cualidad honorable”. La diferencia entre las razas blanca y negra es tan esencial en lo espiritual como en el color, su religión es religión de los fetiches; además “Los negros son muy vanidosos,

pero a su manera, y tan habladores, que es preciso separarlos a golpes” (Kant, 1932, [1764] pp. 72-73).

A excepción de los salvajes de Norte América, en especial los salvajes canadienses, pueblo que muestra un carácter sublime,

todos estos salvajes son poco sensibles a lo bello en sentido moral, y el generoso perdón de una injuria, a un tiempo mismo bello y noble, es completamente desconocido como virtud entre los salvajes; lo consideran como una miserable cobardía. La bravura es el mayor mérito del salvaje, y la venganza su más dulce voluptuosidad. Los demás naturales de este continente muestran pocas huellas de un carácter apto por los sentimientos delicados, y *la característica de tales razas es una extraordinaria insensibilidad* (Kant, 1932, [1764], pp.73-74).

La atribución de todas esas carencias a los pueblos denominados “naturales”, utilizando la raza como categoría de clasificación no es otra cosa que la construcción de la *diferencia colonial*, la ubicación del otro no europeo en la exterioridad del gusto, de la moralidad y, en general, de la concepción kantiana de lo humano.

Así queda dibujado un mapa estético y moral en el que los denominados “salvajes” son excluidos por su supuesta carencia de sensibilidad para lo bello y lo sublime; y esta es solo otra forma de dar cuenta de su moralidad y de sus costumbres, alejadas de las características propias del denominado “espíritu humano”.

La estética colonial y su objeto: el arte bello

Para entrar en la *Crítica del juicio* de Kant, recordemos que Baumgarten, aún en la perspectiva de la metafísica de Leibniz, había considerado la estética como un simple modo de conocimiento inferior en analogía con la razón. Kant, en cambio, fundamenta la autonomía de la teoría estética en el sistema global de la filosofía trascendental, que parte de la perspectiva autónoma del sujeto inmerso en la contemplación o intuición de la belleza. Lo fundamental en la estética de Kant es la *forma* del objeto estético, no el objeto estético en sí, aunque en un segundo momento se convierte en reflexión sobre la producción artística. Desde la perspectiva de la belleza, Kant no hace una distinción entre arte y naturaleza; en la naturaleza y en el arte es posible la contemplación desinteresada de las bellezas. “La naturaleza es bella cuando hace el efecto del arte; el arte a su vez no puede llamarse bello más que cuando, aunque, tengamos conciencia de que es arte, nos haga el efecto de la naturaleza. Que se trate de la naturaleza o del arte, podemos decir generalmente que es bello aquello que agrada únicamente en el juicio que formamos de ello (no en la sensación, ni por medio de un concepto)” (C. J. § 45)²³. En todo caso, el centro de atención de Kant está en el sujeto que es capaz de contemplar la belleza natural o la del genio, mostrando así su buen gusto mediante el juicio estético. La centra-

23 En lo que sigue de este apartado la referencia con el símbolo § corresponde a los párrafos de la *Crítica del juicio*.

lidad en el sujeto hace que la estética kantiana ya no sea una teo-estética sino una ego-estética. La consolidación de esa ego-estética se dará por dos vías, la del genio artístico y la del sujeto burgués quien, por haber colmado sus necesidades, puede dar muestras de su capacidad de abstracción de ciertos intereses y de su buen gusto que se manifiesta en su desinterés al juzgar sobre lo bello.

El problema central de la estética en Kant tiene que ver con el nexo entre los fenómenos y los noumenos, Dios, el alma y el mundo, entendido este último como la totalidad de las cosas que existen. Todo esto, sabiendo que los fenómenos están regidos por la ley de la causalidad y los noumenos por la libertad. Así, antes de la *Crítica del juicio*, Kant había elaborado en su *Crítica de la razón pura* la teoría del conocimiento posible, en sentido estricto restringido al mundo de los fenómenos. Además, en su *Crítica de la razón práctica* elaboró una moral en la que el deber solo es posible porque tenemos libertad. Esto le permite proclamar el primado de la razón práctica como la ley más universal, pues la ley más universal es la libertad y no la necesidad (que es incapaz de regir a los noumenos). Junto al imperativo categórico moral, Kant propone implícitamente el imperativo estético: “Juzga de tal modo que tu juicio pueda ser universal y necesario”; dicho de otro modo, así como el gusto es la facultad de juzgar de un modo espontáneo e inmediato sobre aquello que nos gusta de hecho, el buen gusto es la facultad de juzgar inmediata y espontáneamente sobre aquello que *nos debería gustar*²⁴. De ahí se desprenderán los problemas sobre los acuerdos o desacuerdos sobre el gusto, relacionados con la conformación de una “comunidad del gusto” como imagen de una comunidad política.

La estética no es ciencia sino crítica del juicio estético

Para Kant, fundar la estética es buscar sus condiciones a priori de posibilidad. En el sentimiento (de placer y de dolor) se encuentra el modo de conciencia adecuado que sirve de contenido al arte. Además, el arte tiene una dirección original e independiente de la conciencia, ya que no puede ser subsumido ni por el conocimiento ni por la moral. La estética entonces será una esfera independiente como la ciencia y la moral y por tal razón no podrá ser una ciencia. La estética, no como ciencia sino como una particular crítica del gusto, examina los juicios de gusto (las condiciones de posibilidad a priori de los mismos) y los objetos y formas sensibles que son juzgadas como bellas en los juicios de gusto.

La división de la crítica en doctrina elemental y metodología la cual precede a la ciencia, no puede aplicarse a la crítica del gusto, puesto que no hay ni puede haber ciencia de lo bello, y porque el juicio del gusto no puede determinarse por principios. En efecto, la parte científica de cada arte, y todo lo que mira la *verdad* en la exhibición de su objeto, es sin duda una condición indispensable

24 Cf. Basch (1917) Víctor. *Essai sur l'Esthétique de Kant*. París, J. Vrin, 1917. Ver además, Étienne Souriau (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 726 y ss.

(*conditio sine qua non*) de las bellas artes, pero esto no constituye las mismas bellas artes. No hay, pues, para las bellas artes más que una *manera* (*modus*) y no un *método* (*metodus*) (§ 6o).

Kant se basa en un hecho que consiste en que las personas hacemos juicios de gusto que, en general, se expresan bajo la forma “Este x es bello”. El gusto es la facultad de juzgar lo bello y es por eso que el juicio de gusto es un juicio estético. La estética kantiana, entonces, está centrada en el sujeto que es capaz de juzgar y en la belleza como objeto de ese juicio. A partir de este hecho, Kant realiza un análisis del juicio de gusto proponiéndose además determinar las condiciones trascendentales de su posibilidad como un juicio particular que demanda aceptación universal.

Kant analiza el juicio de gusto desde cuatro puntos de vista: la cualidad, la cantidad, la relación y la modalidad. En el primer momento de la analítica del juicio estético, la *cualidad* (§ 1-5) del juicio de gusto consiste en su distinción respecto de lo agradable a los sentidos externos y de lo bueno para llegar así a la siguiente definición: “El gusto es la facultad de juzgar un objeto o un modo de representación mediante la satisfacción o el desagrado, de una manera totalmente desinteresada. Se denomina Bello al objeto de esa satisfacción”. Con respecto a la categoría de *cantidad* (§ 6-9) se representa a la belleza como objeto de una satisfacción necesaria sin la mediación de concepto, mientras que el gusto conlleva una sensación de placer y a un juicio (si el placer precede al juicio o viceversa, no lo sabemos). Se llega así a la siguiente definición: bello es aquello que agrada universalmente sin concepto. En el tercer momento, (§ 10-17) los juicios de gusto, según la *relación*, tienen que ver con la finalidad a la cual hace referencia este tipo de juicios. El juicio de gusto reposa sobre principios a priori, a su vez es independiente del atractivo, de la emoción (de cualquier sensación), así como del concepto de perfección (del objeto). También es independiente de un ideal de belleza, pues la belleza a la que se debe buscar un ideal (mediante una regla objetiva del gusto basada en conceptos) no puede ser la belleza libre sino la que es determinada o fijada por el concepto de una finalidad objetiva. La definición de belleza que sale del tercer momento es que la “belleza es la forma de la finalidad de un objeto en tanto es percibida en él sin la representación de un fin”. En el cuarto momento del juicio estético (§ 18-22), a partir de la *modalidad* de la satisfacción referente a sus objetos, hay una necesidad que es la satisfacción universal concebida en un juicio de gusto. Pero esa necesidad es subjetiva, aunque representada como objetiva porque se fundamenta en el supuesto del gusto como un *sentido común*. Por su referencia al sujeto es que el gusto se llama sentido y porque el sentimiento es universalmente comunicable el gusto es sentido común. La cuarta definición es la siguiente: “Es bello aquello que es reconocido, sin concepto, como el objeto de una satisfacción necesaria”.

Universalidad subjetiva del gusto

Ahora bien, ¿quién puede tener juicio sobre lo bello, es decir, emitir juicios estéticos puros y a priori de gusto que reclaman validez universal? Como bien lo anota Hegel, en referencia a este mismo asunto en Kant: “Para apreciar lo bello es preciso un espíritu cultivado; el hombre tal cual no tiene ningún juicio sobre lo bello, pues este juicio aspira a validez universal” (Hegel, 2007, p. 46).

Con base en lo anterior, la facultad de juzgar queda restringida a quienes tienen las capacidades cultivadas para pronunciarse sobre lo bello y al mismo tiempo demandar la aprobación universal de su apreciación. Esto último plantea el problema de la comunicabilidad²⁵ del sentimiento, que Kant resuelve formulando la existencia de un *sentido común* estético, igualmente cultivado, que hace posible subsumir el juicio estético de alguien y asentir en su validez universal. Esto es posible porque en el juicio de gusto hay una representación y un sentimiento. El sentimiento se determina trascendentalmente como juego libre de las facultades, como universalmente comunicable y como placer. Todo lo que se da en el sujeto (comunicabilidad y juego de facultades) es sentimiento de placer. Ese estado (sentimiento de placer) es el que pretende una comunicabilidad universal. Y por ser sentimiento, exige una comunicabilidad inmediata (sin mediación de conceptos) fundada en la idea del *sentido común* estético con el que se caracteriza el gusto. El sentido común entonces hace referencia a las pretensiones de un sujeto de hacer de su sentimiento particular un algo universal.

Ahora bien, el sentimiento que se universaliza no corresponde a cualquier gusto sino al buen gusto de un sujeto capaz de emitir juicios estéticos puros sobre lo bello, en los que el placer de lo bello no se confunde con el deleite de los sentidos externos cuya finalidad es también exterior.

Para ser juez del gusto, Kant presupone la existencia de un gusto ya formado (Parrá, 2007, p. 217). Sin embargo, la consideración de un gusto ya formado es posible gracias a una reducción del mundo de las formas a la *forma clásica*, en cuyo acervo plástico se encuentran las obras de los maestros, obras que en el proceso formativo se consideran como *modelos*. Para Kant, el gusto, al no estar determinado por conceptos y preceptos, necesita de modelos: “los ejemplos de lo que en la marcha de la cultura ha conservado más tiempo la aprobación para no volver de nuevo a la grosería y caer de nuevo en la rudeza de los primeros ensayos” (§ 32). Sin embargo, la formación del gusto con base en los modelos clásicos no consiste en imitación de los modelos sino en lo que Kant denomina *sucesión*. “La sucesión referida a un precedente, que no imitación, es la expresión exacta para todo influjo que los pro-

25 La comunicabilidad es condición de todo juicio de conocimiento, si esto se aplica sin más a la estética esta puede caer totalmente en la esfera teórica, se demostraría así la objetividad de los juicios de gusto, por su comunicabilidad, pero a su vez perderían su independencia en tanto juicios de conocimiento mediados por conceptos.

ductos de un creador ejemplar pueden tener sobre otros, lo cual vale tanto como decir: beber en las mismas fuentes en las que aquel mismo bebió y aprender de su predecesor solo el modo de comportarse en ello” (§ 32). Esa sucesión garantiza, por así decirlo, la renovación del modelo clásico, nuevas formas que conservan el mismo estilo y la misma tradición.

Aquel que tiene un gusto formado, debido a su familiaridad con los modelos clásicos, se entiende que juzga correctamente. Y es por ello que no está dispuesto a cambiar su juicio con base en argumentos, aunque estos vengan de reconocidos teóricos. Por el contrario, en lugar de dejarse convencer por los argumentos, espera la aprobación general de su juicio, pues al fin y al cabo él juzga desde el seguro punto de vista de un sentimiento maduro.

De todas maneras, la estética kantiana realiza una doble reducción. La primera referida a lo que se entiende por gusto (como facultad de juzgar acerca de lo bello) y la segunda con respecto al universo referencial para la formación del gusto, que se reduce al paradigma clásico. La interacción de estos dos aspectos (el primero trascendental y a priori y el segundo empírico a posteriori) es clave para entender la presencia de la colonialidad en la estética kantiana, más allá de su carácter ideológico.

Desde el punto de vista de un sujeto europeo como Eagleton (2006, p. 156-157) la estética kantiana es la ideología pura de la burguesía que pretende erigirse a sí misma como la verdadera clase universal. El juicio estético significa una forma de altruismo de un sujeto que hace abstracción de todas sus contingencias, aversiones y apetitos personales para situarse en el lugar de cualquier otro y juzgar desde el punto de vista de una subjetividad universal. Así, la estética kantiana, como ideología, desafía y confirma a la vez la sociedad de clases. Por una parte, desafía el “grosero egoísmo” y bosqueja una comunidad de sujetos que están unidos en la estructura profunda de su ser, moldeados en un *sentido común* para coincidir en solidaridad y sin coacciones en una comunidad utópica. Pero en contraste, en la política, los individuos están unidos de una manera externa en la búsqueda instrumental de sus fines. Para Kant, si los patrones públicos no estuvieran impuestos por la fuerza la vida social se colapsaría. La estética, en cierto modo, pretende servir de pasaje de un sueño de comunidad abstracta, propuesta por una ética formalista, a una experiencia vivida. Sin embargo, la estética no es más que una promesa incumplida de conciliación entre libertad y necesidad, yo y otros, espíritu y naturaleza. Es más, “el juicio estético sin el yo, libre de toda motivación material es, entre otras cosas, una versión espiritualizada del sujeto abstracto y seriado del mercado, que cancela las diferencias entre él y los demás por medio de la nivelación y la homogeneización total de las mercancías. En asuntos de gusto, como con las transacciones de la mercancía todos los individuos son indiferentemente intercambiables” (Eagleton, 2006, p. 158).

Desde un punto de vista otro, la estética kantiana, además de su carácter ideológico, es colonial. Y lo es en la medida en que su pretendida universalidad se funda en una reducción que va más allá de la circunscripción del gusto y la belleza a la raza

blanca y a la cultura europea, pues se trata de la reducción del estatuto de humanidad a las culturas no-europeas y a las razas de color. La estética, como estética “blanca”, está centrada en el sujeto que se ubica en un “punto cero” del gusto. En ese posicionamiento abstrae todo lo que tenga que ver con las inclinaciones de los sentidos externos. Desde ese lugar sin lugar su juicio particular reclama, *de jure*, validez universal; en otras palabras, el sujeto formado en la tradición clásica, al pretender juzgar por todos, lo que hace es colonizar el gusto. Sin embargo, esa pretensión de universalidad es cuestionable porque se funda en la superioridad del sujeto que juzga. Esa superioridad está basada en la concepción de que el estilo clásico ha alcanzado la forma ideal y a su vez el gusto del sujeto burgués es un gusto que ha alcanzado su “mayoría de edad”. En este sentido, el arte cambia el significado de la idea de progreso de la modernidad (como una orientación hacia una meta no alcanzada aún) debido a que para el arte del siglo XVIII su meta ya está alcanzada. Por lo tanto, para la naciente estética no hay progreso sino un retorno al estilo clásico y lo que hace la estética es legitimar ese estilo y mantenerlo a hasta finales del siglo XIX. “No es casual que, todavía en los albores del siglo XX, dijera Worringer que las estéticas del pasado eran todas estéticas del arte clásico” (Sánchez-Vásquez, 2003, p. 194). Tampoco parece ser casual que la crítica trascendental de Kant encuentre a posteriori, en el modelo clásico, el modelo que se ajusta a sus exigencias; de la misma manera que la razón práctica encuentra en la religión cristiana protestante un ejemplo que coincide con las exigencias trascendentales y a priori de lo que entiende como moral (Parra, 2007, pp. 220-221).

La crítica del gusto que Kant pretende como una crítica del gusto a secas es en realidad una crítica del gusto clásico. Para una concepción histórica que considere este estilo como la consecución del ideal de belleza, los estilos anteriores serán la torpe manifestación de una humanidad que se encamina en la ruta correcta del ideal. Ese ideal lo alcanza la humanidad en la Grecia clásica y se renueva en el Renacimiento; en las formas y estilos posteriores no se verá más que decadencia, desvío o invasión bárbara al universo de las bellas formas clásicas. De acuerdo con la lógica kantiana, la superioridad del gusto maduro sería análoga a la superioridad del estilo clásico, con respecto al gusto de los jóvenes artistas europeos. Estos últimos tendrían un gusto en “minoría de edad” que no obstante está ubicado en el espacio cultural adecuado y corresponde a la raza blanca. Esta raza goza de un “don” especial de la naturaleza que la hace “educable” por sí misma y capaz de darse metas a sí misma como expresión de su humanidad.

Al respecto es importante tener en cuenta que Kant construye una concepción de naturaleza humana, no simplemente como inteligencia o razón sino como razón moral. Capacidad moral es el poder darse metas y fines a sí mismo y tomar decisiones que enfoquen las acciones hacia la consecución de esos fines. La consecución de esos fines es perfeccionar el carácter, de tal modo que el individuo tenga el carácter

que él mismo crea. De esta manera, para Kant, el objetivo de la sociedad y la civilización está ligado al de la especie y consiste en la perfección del hombre mediante el proceso cultural (Eze, 2001, p. 218). La construcción de su propia cultura en libertad es lo que define el valor, la dignidad y la esencia de la humanidad que se distancia del estado de naturaleza para dirigirse a un estado ético y luego a un estado civil de derecho.

Además, para Kant los seres humanos tienen una estructura moralmente condicionada por un don, un talento de la naturaleza que consiste en la capacidad de desarrollar el carácter moral, así como por unos principios éticos que son propios de una voluntad racional. Sin embargo, el talento o don natural está distribuido geográfica y racialmente por la naturaleza misma, de tal manera que unas razas tienen la habilidad para ser educadas o educarse, mientras que otras carecen de esta capacidad para realizar su humanidad (Eze, 2001, p. 224). Kant dice que la raza de los americanos no puede educarse y la raza de los negros puede ser “entrenada” por otro para los menesteres propios de su condición de sirvientes o esclavos (Eze, 2001, p. 225). Además, esa diferencia entre razas trasciende los factores climáticos o ambientales, pues se trata de diferencias permanentes, diferencias originales²⁶ de la especie en las que hay un germen natural o talento diferenciado para cada raza. En esa distribución, la raza blanca ha sido privilegiada por la naturaleza con una capacidad racional y moral que la faculta para constituirse en la humanidad *par excellence*.

Ahora se puede entender mejor por qué en la *Crítica del Juicio* Kant hace del juicio reflexivo algo que expresa la estructura del “sentimiento” que es universal a los seres humanos. Y al hacer de todo lo que tiene que ver con el sentimiento algo constitutivo de la naturaleza interna del ser humano, da a la estética una base antropológica. Sobre esa base se explica la clasificación sexista, racial y geográfica del sentimiento que Kant realiza en sus *Observaciones sobre lo bello y lo sublime*. Se explica además la centralidad en la tradición estética clásica que en la *Crítica del juicio* hace ver que el sentimiento de lo bello y la formación del gusto pertenecen a la cultura europea, que es capaz de crear obras geniales y juzgarlas adecuadamente como expresión acorde con el desarrollo moral de su humanidad.

Por el contrario, para las culturas no occidentales y las razas no blancas, la estética kantiana aparece como un modelo susceptible de ser imitado. Las demás culturas, menos privilegiadas por la naturaleza en términos de talentos, podrían esforzarse para ser formadas en el gusto y quizás podrían adquirir un *gusto artificial*. Con ese gusto adquirido probablemente podrían llegar a formar parte de esa comunidad estética que se precia de su alta capacidad de juzgar. Sin embargo, debido a que no se trata del desenvolvimiento de sus propios talentos estas comunidades y razas quedarían

26 Eze (2001) argumenta que Kant pretende hacer de la idea de raza un *trascendental* del concepto de humanidad; es decir encontrar las bases lógicas para una clasificación natural y racial.

en dependencia indefinida del modelo cultural europeo. Otra opción, que no sea la de adscripción subordinada al modelo europeo, tendrá que partir de un cuestionamiento más radical a la pretendida superioridad del gusto europeo y a los fundamentos kantianos de la estética que niegan o reducen el estatuto de humanidad a las razas no blancas. Desde esta perspectiva, la estética y la cultura occidentales aparecen como un particular que pretende universalizar sus propios valores y su arte. Al hacerlo la cultura occidental coloniza con un velo oscuro las demás culturas y formaciones artísticas, como si se tratara de formas y prácticas menos desarrolladas, expresión de una humanidad anclada en su culpable e insensible minoría de edad.

Finalidad sin fin

La búsqueda de las causas es el propósito del estudio de las cosas. Pero la causalidad no siempre es suficiente, pues falla cuando nos enfrentamos a los seres organizados o seres vivos y frente a *la belleza*. En tales casos debemos recurrir a la finalidad. La finalidad es la *causalidad de la idea* de la razón que es supra-sensible, distinta de la causalidad pura. Hay algunos casos en los que la causalidad pura no puede explicar la totalidad del fenómeno: cuando se trata de la naturaleza tomada en su conjunto, en el que la razón necesita reconocerse como en un todo, donde cada parte sirve a las demás y tiene a las demás como meta, en esa totalidad todo parece indicar que hay una meta, una *finalidad objetiva externa*, por alcanzar. O bien cuando se trata de los organismos como seres vivos, hay una conspiración de finalidad, tanto de las partes con el todo, como del todo en favor de las partes, una conspiración que mantiene la vida como una *finalidad interna subjetiva*. Los objetos bellos de la naturaleza, por su parte, conservan el reflejo de una armonía conspiradora entre las partes y entre estas y el todo, que hace que presenten una perfección teleológica, como si la naturaleza diera respuesta a nuestra estructura sensible, mediante la belleza del universo. No obstante, el objeto bello es maravillosamente inútil, pues el universo bien podría existir sin belleza. En este caso, estamos frente a una apariencia de finalidad, símbolo de la intención, finalidad subjetiva, una finalidad como la causalidad de la idea (Bayer, 1993, pp. 204-205).

Anota Dussel que para Kant el principio de finalidad era un a priori trascendental de la facultad crítica reflexionante de juzgar, por la que se puede situar un objeto particular de la naturaleza en la universalidad del mundo como poseyendo una finalidad. Así, el principio de finalidad es una “opinión o hipótesis” para la explicación de la naturaleza. La finalidad es la categoría que le permite a Kant manejar las diferencias morales y estéticas de una manera paralela. Solo de esta manera puede establecer, por así decirlo, “dos líneas” en las que se puede apreciar el desarrollo estético y el desarrollo moral y político de la humanidad. Decimos dos líneas porque Kant se empeña en que el juicio de gusto sea puro, que la belleza no se mezcle con lo agradable (de la sensación) o con lo bueno (lo que hace buenos los elementos

de la cosa en relación con su fin). En esas *líneas*, que apuntan hacia el mismo horizonte (el del la realización de la finalidad moral de la humanidad), no se pueden ver coetaneidades culturales o formas distintas del gusto con igual validez, sino por el contrario, estados de minoría de edad respecto de un único decurso de desarrollo estético y moral de la humanidad que unos pueblos están más cerca de lograr que otros. Para Kant, por ejemplo, la estética de los habitantes de Nueva Zelanda (C. J. § 16) que embellecen la figura humana “con toda especie de dibujos y rasgos trazados a la ligera pero con regularidad”, lo mismo que la estética de los ornamentos de un edificio, no es la que se puede universalizar mediante el imperativo estético; son estéticas mezcladas de lo agradable y de un concepto de fin que no es el de la belleza pura. Los habitantes de Nueva Zelanda y de los demás pueblos que aún no cuentan con el gusto formado para juzgar sobre la belleza sin fin, deberán formar su gusto (artificialmente), teniendo en cuenta la estética de un pueblo que ha alcanzado un desarrollo estético ejemplar gracias a los privilegios naturales de su raza. De la misma manera, el imperativo moral que se puede universalizar es el que corresponde a la ética protestante, que los demás pueblos habrán de aprender de los misioneros morales que ven en cada no europeo la imagen de un europeo en potencia. En este sentido Kant no es ni un relativista cultural, ni un interculturalista estético o moral, sino un universalista de la cultura, la estética y los valores europeos.

Belleza adherente: distinción del arte respecto de la naturaleza y del oficio

A partir de § 43, Kant realiza una especie de giro desde lo bello, la belleza pura, hacia la belleza artística o belleza adherente, que tiene que ver en cierto modo con su producción. En § 43 Kant afirma que “Arte se distingue de naturaleza, como hacer (*facere*) de obrar o producir en general (*agere*), y el producto a consecuencia del primero, como obra (*opus*) de la segunda, como efecto (*effectus*). Según derecho, debiera llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad”. Además, continúa, “Arte en tanto habilidad del hombre se distingue de ciencia (*poder de saber*), como facultad práctica de la facultad teórica y como técnica de teoría”. Enseguida Kant distingue arte de oficio. El primero es libre y el segundo mercenario; el arte alcanza su finalidad en tanto juego –juego libre de las facultades del entendimiento y la imaginación– y como una ocupación que es agradable en sí misma. El oficio, es trabajo u ocupación que en sí misma es desagradable y fatigosa, solo atrae por su efecto: la ganancia. El oficio es una actividad que puede ser impuesta por la fuerza, y en su variedad cada oficio requiere un determinado “talento”, que no es el mismo del genio.

Además, el arte bello se diferencia de las artes meramente agradables, es un modo de “representación que por sí mismo se conforma a un fin, y aunque sin fin, fomenta sin embargo la cultura (el cultivo) de las facultades del espíritu para la co-

municación social” (§ 44). Sumado a lo anterior, el arte bello es arte en cuanto que parece ser naturaleza, no como imitación de ella, sino como si fuera un producto natural (§ 45).

En concordancia con las teorías y prácticas del Prerromanticismo alemán, que pretendían desprenderse de las poéticas imitativas, para Kant, el arte bello es arte del genio²⁷ (§ 45). “El Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: *genio es la capacidad espiritual* innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da regla al arte”. Las características del genio son su *originalidad*: capacidad de producir sin regla alguna; *ejemplaridad*: sus productos no son nacidos de la imitación sino que por el contrario son modelos que sirven a otros, no para ser imitados sino como regla o medida del juicio. La ejemplaridad de los modelos del arte consiste (como se explica en § 47) en que “las ideas del artista despiertan ideas semejantes en su discípulo cuando la naturaleza lo ha provisto de una proporción semejante de las facultades del espíritu” para dar reglas al arte, no como lo hace su maestro sino de manera original. De esta forma, una cadena de modelos es lo que conduce el arte occidental a la posteridad. Además, el genio da regla a sus productos como *naturaleza*, pero no puede explicar, como lo hace el científico, cómo realiza sus productos, pues no sabe él mismo cómo en él las ideas se encuentran para tal fin, no tiene poder para comunicarlas ni para encontrarlas en otros como preceptos; mediante el genio la naturaleza presenta la regla no a la ciencia sino al arte, pero solo al arte bello. El genio es un don de la naturaleza que no puede comunicarse, muere con quien lo posee, debiéndose esperar a que la naturaleza dote a otro de este talento, el cual no necesitará más que del ejemplo del arte de otro genio para que ese talento siga dando la regla al arte bello. Todo esto es lo que lleva a Dussel a calificar de “filosofía de la caja negra” a esta filosofía del innatismo genial, inexplicable del arte.

El genio también es el único que tiene la facultad de representar ideas estéticas; estas ideas tienen un carácter regulador y no constitutivo. Las ideas estéticas, en tanto productos de la imaginación productiva y representaciones sensibles indivi-

27 En su *Antropología en el sentido pragmático*, Kant también aborda la cuestión del genio: “El talento de inventar se llama el genio. Pero este nombre se adjudica exclusivamente a un artista, o sea, a aquel que sabe hacer algo, no al que meramente conoce y sabe mucho; pero tampoco se adjudica a un artista meramente imitador, sino al que tiende a producir *originalmente* sus obras; en fin, tampoco a éste sino cuando su producto es *magistral* esto es, cuando merece ser citado como ejemplo. Así, pues, el genio de un hombre es «la magistral originalidad de su talento» (respecto de esta o aquella especie de productos artísticos). Pero también se llama genio a la cabeza que tiene disposición para esto; entonces esta palabra no significaría meramente el don natural de una persona, sino también la persona misma. Ser genio en muchos sectores es ser un genio vasto (como Leonardo da Vinci). El verdadero campo del genio es el de la imaginación, porque ésta es creadora y se halla menos sujeta que otras facultades a la compulsión de las reglas, por lo mismo, es tanto más capaz de originalidad” (Kant, 1991, pp. 148-149).

duales de la imaginación, pueden ser calificadas de ideas puesto que aspiran a algo más allá de los límites de la experiencia, aproximándose así a los conceptos de la razón (no a los conceptos del entendimiento). “Por idea estética entiendo una representación de la imaginación, que da ocasión a muchos pensamientos, sin que ninguno sea determinado, es decir, sin que ningún concepto le pueda ser adecuado, y que por consiguiente, ninguna palabra puede perfectamente expresarla ni hacerla comprender” (§ 49). Siendo el genio la facultad de las ideas estéticas, en las producciones del genio es la naturaleza (del sujeto) y no un fin reflexivo la que da su regla al arte. Al ser así, cada nueva producción de lo bello que realiza el genio se constituye en una ejemplaridad original de las reglas dadas por la naturaleza al arte.

Como ya lo anotamos antes esto es a lo que Kant denomina *sucesión*, como la producción original del genio, quien basado en los modelos clásicos no se reduce a imitarlos sino a producir nuevos modelos que garantizan la permanencia y vitalidad de las formas clásicas de la belleza. Asimismo, esto confirma que el genio no habita en cualquier lugar y que por fuera de la tradición clásico-renacentista no será fácil encontrar genios y belleza, pues será como buscar frutos donde la naturaleza no ha sembrado nada; o si por accidente lo ha hecho, estos talentos pueden haber caído en el terreno infértil constituido por las razas de color, razón por la cual los talentos tampoco habrán podido florecer.

De todas maneras, hay aspectos de la teoría de Kant que no se podían sostener por mucho tiempo, entre ellos la reducción de la experiencia estética a lo bello y lo sublime, olvidando otras categorías como lo trágico, lo cómico, lo pintoresco, etc. Y ante todo, la desvinculación del arte con el interés de conocer, pues un gusto desinteresado y sin concepto al final resultaba poco útil para aquellos que pensaron en la misión iluminadora o redentora de la cultura estética como Schiller y Goethe o románticos como Novalis y Schelling. Este último vio en el arte una forma superior del conocimiento con el que se podría realizar una crítica interna de la modernidad, como el desencantamiento del mundo, el auge del materialismo y el positivismo. Para Hegel el arte es una forma inferior del espíritu absoluto debido a que pertenece al pasado del espíritu, superado respectivamente por la religión y la filosofía. La estética, al reducirse a la indagación sobre los fenómenos del arte, se transforma en su filosofía, una ontología del arte. Aunque algunos filósofos del centro han considerado que la estética no necesariamente está orientada al arte, sino a formas alternativas de vida (como por ejemplo Schiller, Marcuse, Kierkegaard o Dewey), en cierto modo comparten el supuesto básico de la estética según el cual el arte constituye el *centro de atención de la misma*, y es esa imagen de la estética la que sigue cautivando a muchos de nuestros contemporáneos (Welsch, 2011). Por tal razón, responder a la pregunta qué es el arte, fue una de las cuestiones centrales de las grandes estéticas. Alrededor de esa pregunta giraban otras como cuál es la función social del arte, quién es el artista hoy y quién el público, de acuerdo con las condiciones del momen-

to histórico. En todo esto la pregunta por el carácter colonial del arte y la estética quedó en el lado oscuro, pues se han entendido los problemas del arte ante todo como cuestiones de los centros artísticos que se replican en las periferias y no como parte de una geopolítica del conocimiento y del sentir que construye fronteras sociales y culturales por medio de las cuales se clasifica a los seres humanos.

De la resistencia a la posibilidad de la in-surgencia de estéticas decoloniales

En este punto, vale la pena retomar la reflexión en la línea que traíamos antes de ocuparnos del pasaje de la teo-estética a la ego-estética. Decíamos que el límite que los colonizadores ponían al mestizaje tiene que ver con la conservación de la *diferencia colonial* para evitar la posibilidad de un diálogo horizontal y de relaciones éticas no subordinadas; decíamos que esto se resume en el no reconocimiento del otro y a su vez en el encubrimiento de la operación colonial de reducción ontológica implícita en la evangelización y en el proceso civilizatorio. No obstante, la colonialidad nunca se ha dado sin resistencia o intentos de insurgencia. Uno de los vectores de participación de los colonizados en prácticas decolonizadoras ha sido examinado por Bolívar Echeverría, mediante la categoría cultural del *ethos barroco* en el siglo XVII. Mignolo amplía esta categoría para hablar de un *ethos barroco* criollo nacional que, en el periodo independentista latinoamericano del siglo XIX, no realizó la crítica a la colonialidad, dejando pendiente esta tarea a los movimientos sociales contemporáneos que irrumpen desde la exterioridad para realizar la crítica de la modernidad/colonialidad y abrir alternativas viables. Veamos esto un poco más de cerca.

La propuesta de Echeverría puede ser considerada en la vía de la resistencia a la estética colonial o incluso como señal controvertida²⁸ de la in-surgencia de haceres decoloniales. Estas insurgencias en el contexto de la primera modernidad nos hacen preguntar por alguna línea de relación con haceres decoloniales liberadores en la actualidad.

Echeverría da un paso importante en la valoración positiva de la actividad de la población colonizada. Para este autor hay un principio formal barroco que lleva las formas a una teatralización absoluta y tiene afinidad, en muchas regiones de América Latina, con un *ethos barroco*. Este *ethos* hizo posible que a comienzos del siglo XVII, la población baja de las nuevas ciudades del continente, predominantemente

28 Esta propuesta de Echeverría ha tenido varios cuestionamientos, entre ellos el que interroga el carácter conservador del barroco y la limitación del carácter explicativo de la propuesta al pasado sin repercusiones en el presente. Así como Lezama Lima se opone al concepto de barroco como asociado a una política conservadora –determinada por la Contrarreforma–, argumentando que el barroco en América es una práctica de contraconquista, también Echeverría ha respondido a la crítica sin negar el aspecto conservador que ciertamente tiene el barroco, pero afirmando que tiene un aspecto liberador que corresponde a un complejo proceso de resistencia cultural en una ambigüedad que no es extraña en los comportamientos de simulación, que son estrategias de adaptación y resistencia cultural en el siglo XVII (Arriarán, 2009).

india, desarrollara un modo de comportamiento destinado a rescatar no solo su propia existencia, sino también la de la civilización ibero-europea, una civilización en decadencia que amenazaba con desaparecer (Echeverría, 2011, pp. 270-273).

Para hablar del *ethos* barroco hay que partir del hecho irreversible de que el concepto de barroco ha salido de la historia del arte y la literatura para afirmarse como una categoría de la historia de la cultura en general (Echeverría, 2011, p. 193). Se trata de mostrar que el barroquismo en el comportamiento social y en el arte tienen su raíz en un *ethos* barroco que corresponde a una de las modernidades capitalistas que antecedieron a la actual. Argumenta el autor que hay un cuádruple *ethos* de la modernidad capitalista: un *ethos* realista, un *ethos* romántico, un *ethos* clásico y un *ethos* barroco, como cuatro modos de desenvolverse frente al hecho capitalista. Ese hecho plantea un conflicto entre las dinámicas del valor de uso, de disfrute del producto del trabajo y del “valor abstracto” de la acumulación de capital. Las cuatro actitudes se manifiestan, en su orden, frente a este hecho conflictivo, como aceptación, rechazo, distanciamiento o, en el *ethos* barroco, que, igual que la actitud clásica, reconoce la contradicción del mundo de la vida en la modernidad capitalista, pero no como inevitable, pues busca la creación de un “escenario” donde se reviva lo cualitativo destruido por el productivismo capitalista (Echeverría, 2011 p. 198-199). Caso paralelo a Bataille, para quien el erotismo es la aprobación de la vida (el caos) aún dentro de la muerte (el cosmos).

En esta misma lógica, el arte barroco, como decoración emancipada, se convierte en un fin en sí mismo. Tal y como lo postula Adorno, dice Echeverría, que el arte barroco desarrolla su propia ley formal que consiste en retrotraer el canon a su momento dramático de gestación; es la invención de una *mise en scène* que la redramatiza. Esa teatralización tiene su secreto en la doble necesidad de poner a prueba el canon clásico y al mismo tiempo revitalizarlo, despertando la dramaticidad dormida en el canon greco-latino (Echeverría, 2011, p. 203). Este argumento se fundamenta en la homología que hay entre el barroco en el arte, con su voluntad de forma y sus posibilidades de estetización y el *ethos* barroco con sus posibilidades de acción, propias de uno de los tipos históricos de modernidad: la modernidad barroca. En lo que corresponde al *ethos* barroco americano, argumenta el autor que en el largo siglo XVII la Iglesia trata de erigir una modernidad propia, religiosa, alrededor de la fe, como alternativa a la modernidad individualista y abstracta que gira en torno al capital. Para ese momento, el drama histórico de la conquista y evangelización entre cristianos y paganos se había quedado sin actores principales (entre otras cosas, las formas de *apartheid* entre ciudades de indios y ciudades de blancos no habían funcionado: los criollos se dieron cuenta de que sus “padres” ibéricos los habían abandonado), pero los actores secundarios que quedaron en medio del desvanecimiento de ese drama fueron involucrados en otro: el drama del siglo XVII, del mestizaje civilizatorio y cultural. Ese proceso puede ser entendido bajo la forma de una “codigo-

fagia” como devoramiento mutuo de las configuraciones singulares de lo humano; es decir, devorarse es un devorarse entre sí las unas a las otras, de apropiarse simbólicamente las configuraciones singulares, sometiéndose a una alteración esencial, con los restos aún vivos que de ellas quedan (Echeverría, 2011, pp. 207-208).

El mestizaje civilizatorio de la sociedad americana en el siglo XVII es la imagen del *ethos* o composición barroco (Echeverría, 2011, p. 216). Dos definiciones del mundo y de la vida estaban empatadas, sin salida. La primera, el proyecto civilizatorio del centro imperial, configurado por España y Portugal; el segundo, una forma de rebelión a esa realidad de la Europa transatlántica, y fidelidad a un modo singular, autóctono, criollo de conexión con la naturaleza americana. El *ethos* barroco es una estrategia destinada a salir de esa alternativa, “que no perseguía adoptar y prolongar en América la figura histórica y peninsular de la civilización europea a finales del siglo XVI, ni tampoco rehacer la civilización precolombina ‘corrigiéndola con lo mejor de Europa’, sino en rehacer de nuevo la civilización europea, pero como civilización americana, igual y diferente de sí misma a la vez” (Echeverría, 2011, p. 218). Esta estrategia está en la base de la realidad más importante del siglo: una nueva economía-mundo informal, sobrepuesta a la oficial, de la que participa la población baja de las nuevas ciudades del continente, una población predominantemente india. Otro resultado es un nuevo modo de hacer política que no se atiene al modo predominante “realista” sino que abre un campo de posibilidades de hacerla, inventando una república virtual, cumpliendo las leyes informales mientras se las disfraza y teatraliza, como si fueran las que son impuestas por el despotismo imperial, pero sin cumplirlas del todo. En cierto sentido, se trata del mismo planteamiento criollo del “se obedece pero no se cumple” (Echeverría, 2011, p. 219). La diferencia es que en este proceso no están presentes exclusivamente los criollos sino también los indígenas sobrevivientes al exterminio colonial.

Ahora bien, a comienzos del siglo XIX, para la independencia de España, la élite criolla contó con la participación, a veces ambigua (Bonilla, 2010), de mestizos, indígenas y negros libertos como parte del frente emancipador. Pero la incorporación de estos grupos sociales fue distinta a la que se realizó en la Revolución Francesa, pues los criollos tenían temor de los sectores populares. Por tal razón, para mantener sobre estos grupos la dominación social, económica y cultural acudieron a alianzas con las potencias metropolitanas (Inglaterra, Francia y los Estados Unidos), lo que dio como resultado que no se alcanzara una emancipación real (Dussel, 2007, p. 412). Si bien los criollos ilustrados crearon las categorías políticas necesarias para la emancipación, al elaborar la categoría de pueblo o cuerpo civil se cuidaron de establecer una línea de separación que dejaba por fuera a mestizos, indígenas y negros, y con ello no fundaron el ejercicio de su poder (*potestas*) en el pueblo sino en un poder exterior, decretando así una “perpetua neo-colonialidad” (Dussel, 2007, p. 417). Ese neocolonialismo prolongaba la colonialidad interna sobre los grupos sociales que fueron colonizados por España.

De la misma manera, los criollos buscaron una conexión cultural con aquellas naciones a las que miraban como modelos a imitar y como aliadas, aunque estas persiguieran la instalación de las relaciones comerciales propias del capitalismo industrial. Se trataba de responder la pregunta de si era posible repetir en lo cultural lo que se había logrado militar y políticamente. Se respondió afirmativamente con varias propuestas. Bello, por ejemplo, dice que la patria es el centro pero en su construcción no se puede partir de cero, hay que insertarse en una tradición científica y humanística que se remonta a Horacio, Pascal, Goethe y Cervantes. Esteban Echeverría, por su parte, propone un cambio de modelos que consiste en aceptar el influjo de Francia, en vez de seguir calcando las de España, pues si se tenía en cuenta que España seguía los dictados de más allá de los pirineos, el Nuevo Mundo se había dedicado a imitar imitaciones. Manuel González Prada se pregunta por qué beber en el riachuelo cuando se puede beber en la misma fuente, que es París (Gomes, 2002, pp. IX-XII).

En general, los escritores hispanoamericanos del siglo XIX estaban dispuestos a “olvidar” a España pero no a olvidar a Europa y de igual modo estaban dispuestos a trabajar en la construcción de la nación. Sin embargo, como lo sostiene Rodríguez, “La narrativa de la nación criolla es una narración que facilitó el control de la diferencia interna (mestizos, mujeres, negros e indígenas) mediante la exclusión de las historias no nacionales y propendió a la inserción del nuevo Estado en las condiciones imperantes del capitalismo moderno” (Rodríguez, 2004, p. 169). Para los mestizos, mujeres, negros e indígenas la independencia respecto de España y el nuevo gobierno de los criollos no solo significó la exclusión de la comunidad política sino una doble colonialidad: ser colonizados por criollos colonizados, pero esta vez por las naciones que lideraban la transformación y el desplazamiento del control de la matriz colonial de poder.

Mignolo (2007) explica este momento y la idea de América Latina, como el pasaje del *ethos* barroco criollo colonial a un *ethos* barroco criollo nacional. Para tal fin, se distingue entre el barroco europeo y dos formas de barroco en las colonias. El barroco europeo es el resultado de la prosperidad económica alcanzada por España, Portugal, Inglaterra y Francia, gracias a las riquezas producidas en las colonias. “El apogeo de las artes y las ideas en Europa y sus colonias va de la mano del desarrollo económico surgido de las minas de oro y plata, las plantaciones de caña de azúcar, café, tabaco y algodón, la apropiación de la tierra y la explotación de la mano de obra de indígenas y africanos” (Mignolo, 2007, p. 85). Dicho de otro modo, sin la colonialidad del poder no se habría dado el auge de las artes, las ciencias y en general la cultura barroca europea. Las colonias hacen posible que en Europa se configuren los modelos que ellas mismas luego tenderán a imitar, como resultado del humanismo: la consolidación de un sujeto autónomo no solo con respecto a los autores clásicos sino con respecto a la autoridad de la iglesia y de Dios, reproduciendo así la colonialidad.

Entre las dos formas de barroco en las colonias, la primera versión es el *barroco estatal*, que consiste en el trasplante a las colonias de las élites que detentaban el poder, las cuales disfrutaban en los centros urbanos de ultramar de las riquezas, las formas de vida y el consumo de las élites de la Península Ibérica. Sin embargo, en las periferias físicas, epistémicas y ontológicas de estos centros habitaban los mestizos, los negros, los mulatos y un buen número de criollos, todos marcados de diversa manera por la herida colonial: los primeros por no poder ser completamente europeos y los segundos por no ser considerados ni siquiera como seres humanos. El barroco en las colonias, entonces, surge de la *diferencia colonial* entre la élite hispana y la población criolla. Para esa élite el barroco fue una *simulación* del barroco europeo y para los criollos la expresión de una *furia*, la expresión crítica de su condición colonial que se manifestó en un conjunto de expresiones artísticas y filosóficas. Estas se convirtieron en un impulso decolonizador que abría otra posibilidad, más allá de la asimilación por la que optaron muchos criollos, intentado convertirse en europeos, más precisamente, convertirse a las formas de vida de los colonizadores.

El *ethos* barroco crítico, propuesto por Bolívar Echeverría, no es aún la construcción de una Europa “latinoamericana”, que se dará años más tarde cuando los criollos logran la independencia, pero tiene el mismo impulso liberador. Fue entonces, 150 años después del nacimiento de la conciencia crítica del barroco criollo, cuando las comunidades criollo-mestizas ya en el poder tuvieron que reinventarse. En el siglo XIX, el marco teológico, en el que surgió el *ethos* barroco criollo, había sido reemplazado por las teorías políticas seculares, el yo cartesiano, el individualismo, etc. Es entonces cuando se construye la idea de Latinoamérica como un *ethos* criollo nacional latino. En esa transición, la importancia de España cede su lugar a Francia e Inglaterra y al republicanismo y liberalismo, como nuevas doctrinas burguesas que sirven para hacer frente a la monarquía, al poder despótico y a la Iglesia católica que ponía freno al individualismo y a la economía de libre comercio. No obstante, la élite criolla, en lugar de continuar el análisis crítico del colonialismo, prefirió emular a la intelectualidad europea, que si bien había realizado la crítica a la monarquía y al despotismo de la Iglesia, ahora estaba empeñada en un nuevo colonialismo liderado por Francia e Inglaterra. Esa crítica al colonialismo y a la colonialidad, incluida la dimensión estética, tendría que esperar otros 150 años hasta que los movimientos sociales, encabezados por indígenas y afrodescendientes, empiecen a retomar el rumbo perdido que los criollos, convertidos en latinos, no realizaron (Mignolo, 2007, p. 90).

Este breve bosquejo, que hemos denominado la originación de la estética moderno/colonial en la América hispana, no tiene como propósito extenderse como una historia de la misma hasta nuestros días, sino permitirnos entender el carácter elitista y excluyente (aún vigente) de la estética, el cual, al encumbrar el arte como manifestación elevada de ciertos pueblos e individuos excepcionales, se convierte

en un poderoso mecanismo de colonización del ser de los excluidos como bárbaros, *anthropos*, que quedan fuera de las fronteras ontológicas donde el arte habita como en casa.

A partir de aquí realizaremos un salto para proponer un esquema de las condiciones actuales de la geopolítica, en las que se pone en disputa el control de la matriz colonial de poder y donde, a su vez, aparecen varias opciones y campos de acción siendo la opción decolonial una de ellas. Realizaremos una especie de giro metodológico debido a que de ahí en adelante, en los capítulos restantes, la intención no será mostrar solamente la dimensión colonial de la estética, sino indagar en el contexto de la actualidad colombiana y en unas determinadas prácticas artísticas y culturales sobre la existencia de prácticas estéticas decoloniales.

Hacia la opción estética decolonial

Una vez establecida, por así decirlo, la ruta de originación de la estética moderna en Europa (la ego-estética) y como estética colonial en América, es preciso trazar un bosquejo²⁹ general de las opciones actuales, para ubicar la opción decolonial de la estética como una opción válida, con sus propios puntos de gestación, su ruta de relacionalidad y direccionalidad hacia un horizonte de sentido para el conjunto de prácticas que la constituyen y diferencian de otras opciones y rutas.

Para poder hablar de escogencia, se hace necesario que existan varias alternativas de elección. Cuando hay solo una opción, no hay elección posible y lo único que quedaría son modalidades más o menos libres de aceptar esa única posibilidad sin alternativa. De manera general, esta es la historia de la modernidad centrada en la civilización occidental, liderada primero por Europa y luego por los Estados Unidos, como calle de dirección única por la que ha transitado el mundo durante cinco siglos hasta el año 2000.

Como resultado de un análisis decolonial, no basado en ninguna disciplina, sino en la historia de la colonialidad, se hace posible una geografía distinta de la razón que permita ver de otro modo, desde la exterioridad, desde los bordes de la modernidad (Mignolo, 2012). Desde ahí, en el borde, habitar la exterioridad hace posible la opción decolonial, lo que permite enseguida transformar en opciones todo proyecto que se autopresente como verdad única. Desde la exterioridad se interpreta de otra manera la serie de procesos globales de reconfiguración del orden o “desorden” político, económico y social. Las decisiones de los países y de las personas se toman en relación con esos procesos globales y pueden estar en consonancia, disonancia,

29 La elaboración de este esquema conceptual comenzó para mí en el seminario “Geopolíticas del conocimiento y formaciones disciplinares (Introducción al pensamiento y opción decolonial)”, dictado por Walter Mignolo en la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, julio de 2009 y se concretó en el proceso de escritura de este libro.

o abiertamente en contra de uno o varios de ellos. En las primeras décadas del siglo XXI, la heterogeneidad histórico-estructural de los procesos globales toma la forma de tres configuraciones, cada una de las cuales se convierte en una opción: la re-occidentalización, la des-occidentalización y la decolonialidad o la opción decolonial.

La aparición de varias opciones, que coexisten no sin conflicto, es posible en una época como la nuestra, en la que un Estado o grupo de Estados ya no puede aspirar a ser el único líder mundial. En este sentido, hay varias razones para debatir la posición del historiador italiano Giovanni Arrighi, para quien la China sería el próximo país hegemónico del mundo. La primera razón tiene que ver con la suposición de una historia lineal en la que la hegemonía mundial, debida al capitalismo, pasa de España y Portugal a Holanda, luego de Holanda a Inglaterra y finalmente a los Estados Unidos; de este país la hegemonía mundial pasaría a China. La segunda razón que dificultaría esta transición está basada en una condición racial. Todos los países que hasta ahora han gestionado el capitalismo históricamente pertenecen a la misma etnoclase, unida por la ideología del cristianismo; una etnoclase blanca, europea y cristiana, ya sea católica o protestante, cristiana o secular. En consecuencia, el paso del liderazgo único a China no es un problema solo de tipo económico y político, sino también racial. China es un país de color para el imaginario blanco, y dismantelar el imaginario racial es un gran obstáculo para la posibilidad planteada por Arrighi, lo cual no significa, ni mucho menos, que se deba abandonar el trabajo para dismantelar y vencer el imaginario blanco racial que interfiere en todas las relaciones políticas y económicas, así como en los intercambios culturales.

Ahora bien, el cierre de la época en la que uno o varios Estados ejercían un liderazgo mundial único significa volver a un mundo policéntrico, pero no en los mismos términos que el mundo que existió hasta el año 1500. Antes de 1500 el mundo era policéntrico y no capitalista; a partir del año 2000, el mundo es policéntrico pero continúa siendo capitalista (Mignolo, 2012). El dilema de la defensa del capitalismo, en términos generales, está entre la denominada “mano invisible”, supuestamente reguladora del mercado y el “Estado fuerte”, entre neoliberalismo y el liberalismo. Esta es la ideología que guía la política económica de los Estados Unidos, de los principales países de la Unión Europea y de países periféricos como Chile y Colombia en Suramérica. Esta primera opción es la opción por la *re-occidentalización*, que puede ser o no hegemónica respecto de las demás, pero definitivamente ya no es la única. La re-occidentalización, liderada por el presidente Obama después del desastre político y económico de su predecesor, supone mantener el liderazgo de los Estados Unidos, el liderazgo de Occidente como proyecto civilizatorio, y como única opción para los demás países, la asimilación y la integración en una nueva colonialidad económica, política y epistémica (Mignolo, 2012).

Más allá del liberalismo y el neoliberalismo, otros países articulan el capitalismo con otras ideologías para elaborar su propia versión de capitalismo de Estado: el isla-

mismo en Malasia, el nacionalismo en Venezuela y Brasil, el confucianismo en China, el eslavismo y el cristianismo ortodoxo en Rusia. Con la aparición de otros actores, entre ellos los países del grupo BRICS (Brasil, Rusia, India, China y Sur África), se pone en juego el control de la matriz colonial de poder que mantiene la colonialidad pese a la inexistencia de colonias. Lo anterior muestra los límites del liberalismo y el neoliberalismo como única opción para el sostenimiento de la lógica de la colonialidad, como lo han sido con diversas facetas desde hace cinco siglos.

Los cinco países del BRICS lideran (aunque no son los únicos interesados) la *desoccidentalización* con base en una agenda común³⁰ que busca la democratización de las instituciones internacionales, hasta ahora bajo el control de los Estados Unidos y la Unión Europea, como las Naciones Unidas, el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial. La des-occidentalización acepta el capitalismo pero no el neoliberalismo, busca mantener el crecimiento económico que estos países han logrado como resultado de su desobediencia epistémica frente a los lineamientos de la Unión Europea y los Estados Unidos, así como de los organismos internacionales. En esa línea de desobediencia epistémica y por supuesto económica se proponen, entre otras tareas, la creación de un banco de desarrollo que haga posible que las economías no dependan de las decisiones de los bancos centrales de los países “desarrollados” (Mignolo, 2012).

Ahora bien, la toma de conciencia del cierre de un ciclo de dominación occidental no significa, ni mucho menos, el fin de la modernidad ni el fin de Occidente, significa el fin de los diseños imperiales elaborados por medio del mito moderno del progreso, el desarrollo y la civilización. A pesar de esto, la colonialidad del poder continúa, debido a que el racismo, aunque camuflado, permanece en las economías emergentes que son tales frente a las “economías desarrolladas” por el “hombre blanco”. Los países que conforman el BRICS son países que en la historia occidental fueron considerados como países de color, aunque entre ellos haya personas de piel blanca. Es decir, fueron racializados por la colonialidad del poder pero de maneras distintas: China y Rusia, sin ser colonizados, estuvieron bajo la colonialidad como diferencia imperial; los tres países restantes (Brasil, India y Suráfrica) vivieron la colonialidad del poder como diferencia colonial. La experiencia de la colonialidad es uno de los rasgos más importantes que comparten estos países, que en otros aspectos tienen grandes diferencias en sus historias locales (Mignolo, 2012b). Muchas de las decisiones y acciones particulares de los gobiernos de los países suramericanos, a excepción de Chile y Colombia, pueden entenderse en el horizonte de la des-occidentalización.

30 Ver la declaración final de la Cuarta Cumbre del Grupo BRICS, de marzo de 2012, en el siguiente vínculo: <<http://www.cfr.org/brazil/brics-summit-delhi-declaration/p27805>>.

Sin embargo, el capitalismo en su nueva fase de reoccidentalización no es la única opción, ni tampoco la desoccidentalización. Existe *la opción decolonial* de economías no capitalistas, no centradas en el “crecimiento y desarrollo”, sino en la vida, una economía que sirve a todas las personas y a la vida del planeta, y no a unos pocos a expensas de las mayorías y de la muerte del planeta (Mignolo, 2012).

La opción decolonial está liderada no tanto por los Estados como por la comunidad política global. Empieza cuestionando el Estado moderno-colonial, que desde su origen, pasando por la revolución industrial y la segunda expansión imperial, ha hecho posible un orden global en el que hay países desarrollados, economías emergentes y países en vías de desarrollo. En referencia a los actuales procesos políticos en Ecuador y Bolivia³¹, donde los postulados de sus reformas constitucionales apuntan a procesos de descolonización estatal, Mignolo se muestra escéptico: “Todo indica que, a nivel de las políticas estatales, los procesos de descolonización han sido ‘superados’, es decir se ha pasado del debate por la descolonización del Estado a un debate, de tendencia izquierdista, por la des-occidentalización” (Mignolo, 2012b).

Para la opción decolonial, otra lógica es necesaria, una lógica de la decolonialidad. Sukarno entendió esto cuando en la Conferencia de Bandung no propuso ni el capitalismo ni el comunismo, sino la descolonización. La opción decolonial busca un giro, un *pachacuti* de la razón, un vuelco y una sacudida institucional, una transformación del Estado y de las instituciones existentes, que actualmente ponen la vida al servicio de sí mismas. Trabajando desde las instituciones actuales, se pretende la construcción de un horizonte civilizatorio decolonial, en el que las instituciones deben estar al servicio de la vida, sin producir catástrofes ambientales, comercialización de la salud, mercantilización del agua o los alimentos, sin minería contaminante a cielo abierto, en una palabra, sin colonialidad de la naturaleza.

31 Argumenta el autor que los debates actuales en Bolivia, a comienzos de 2012, “son útiles como parte de esta conversación. Uno de los argumentos del debate es el de ‘volver’ al Estado. Es decir, en Bolivia, el Estado es un Estado moderno/colonial fundado después de la ‘independencia’ de España, que transformó el Virreinato del Perú en varias repúblicas (Perú y Bolivia, entre otros). Este fue el momento de la ‘fundación’ del Estado. Ahora, las naciones indias han tomado su destino en sus propias manos, una ‘refundación’ del Estado que se está pidiendo. Es decir, trabajando dentro de las instituciones existentes. La otra posición en el debate es “descolonizar el Estado” y descolonizar el Estado significa crear nuevas instituciones y aceptar que el Estado no es la forma inevitable de un gobierno pacífico y justo. Las nuevas instituciones deben servir al propósito de un horizonte civilizatorio que pone la vida (y no la riqueza y el control de la gestión política y económica) como la meta soberano de la existencia humana en el planeta. Más interesante de este debate es que el Estado boliviano ha pasado recientemente a *dewesternization*, desoccidentalización: el capitalismo de Estado de una tendencia izquierdista” (Mignolo, 2012).

Re-occidentalización, des-occidentalización y opción estética decolonial

Los procesos globales de reconfiguración del orden mundial no se reducen a las dimensiones económicas y políticas, atraviesan todas las dimensiones de la sociedad, entre las que se encuentran la producción de conocimiento y la dimensión estética. La transformación de esta dimensión, antes que ser el resultado posterior o el reflejo de cambios económicos, políticos, epistémicos, de género, raza o sexualidad, es constitutiva de los mismos, aunque las consecuencias de los procesos globales se hagan visibles de manera no simultánea en cada una de las esferas constitutivas de lo social. En concordancia con lo anterior, nuestra hipótesis es que a cada una de las opciones que hemos enumerado, resultado de la reconfiguración del orden o “desorden” mundial en los últimos años, corresponde, como componente constitutivo de la misma, una dimensión, una opción sobre la estética y el mundo del arte. Así, habría una opción estética que trabaja por la re-occidentalización, otra por la des-occidentalización y una opción estética decolonial.

Como lo hemos dicho antes, la aparición de varias opciones confirma la pérdida del centro por parte de Occidente y con ella la obsolescencia del universalismo propio de la estética moderna, que siendo como siempre lo fue, nada más que una opción particular, logró convertirse, desde sus orígenes en el siglo XVIII, en estética “blanca” universal; una estética que fijó las condiciones del gusto, y los criterios del arte mundial. Como dimensión de la colonialidad del poder, la estética moderna hizo que el arte occidental se convirtiera en un poderoso instrumento de diferenciación, racialización, exclusión, clasificación, jerarquización e invisibilización de personas, pueblos y naciones que no habían alcanzado las cumbres del arte occidental. Sin embargo, la pérdida de la centralidad y la universalidad debida a la emergencia de otras opciones no quiere decir que la estética occidental haya desaparecido, solo que ahora se constituye en una opción entre otras igualmente válidas. Cada una de ellas tiene sus pretensiones de “verdad”, sus puntos de originación y espacios de dispersión. Como lo afirmamos en este trabajo, esas rutas, convertidas en opciones, tienen un carácter vectorial; es decir, tienen puntos de originación y espacios de diseminación; además, al ser resultado de un conjunto de prácticas y decisiones, tienen una fuerza con direccionalidad que apunta a un horizonte de sentido.

La re-occidentalización de la estética no es otra cosa que el intento de salvar la estética occidental, como parte integral del propósito de salvar el capitalismo, y retomar la verdad de Occidente como la verdad de validez universal. La estética occidental, con sus variaciones contemporáneas, poscoloniales, altermodernas, del arte gaseoso, etc., no está dispuesta a dilapidar el “triumfo” que representó su nacimiento como disciplina, como especialidad académica con su propio objeto, el arte, y con un reducido número de cuestiones canónicas sobre las que se volverá una y otra vez: la naturaleza de la obra de arte, su funcionamiento como mecanismo de

simbolización, el sentimiento, la actitud y la experiencia estética, los mecanismos de la creación y el sistema de las artes, sus instituciones –el museo y sus equivalentes–, y el mundo del arte en su delimitación con otras esferas como la ciencia, la política o la religión. La estética hizo posible que una forma particular de hacer adquiriera el estatuto de arte, como resultado de la actividad de un tipo especial de ser humano, el genio; todo esto en una época en la que la aparición de las máquinas empezaba a alterar radicalmente las formas del trabajo humano para ponerlo a sus servicio.

El triunfo de la estética, con su categoría de la belleza libre, hizo posible la diferenciación del arte con la producción industrial en la que el binomio belleza-funcionalidad se articulan para constituir el valor del objeto industrial como mercancía. Sin embargo, el arte nunca logró su autonomía respecto del capitalismo que lo convirtió en un tipo especial de mercancía. Aun con el despliegue de la estética, el arte no pudo mantenerse en su pretendida autonomía, una cuestión que ha permanecido sobre el tapete, abordada con matices, entre otros, por Walter Benjamin y su defensa del autor como productor, asimismo por Theodor Adorno y Max Horkheimer en su defensa del arte como una forma de trabajo no alienado (como sí ocurre en el trabajo subsumido en el capital: el caso de las industrias culturales). Con las industrias culturales aparece quizá otra opción, emparentada con el neoliberalismo económico, que no se conforma con la mercantilización de los bienes de consumo, la industria del espectáculo y los medios masivos, sino que amplía su apetito devorador al campo del arte en general.

El horizonte de sentido de esta opción, en la que el arte, el autor, el receptor y el sujeto, mueren y resucitan varias veces con formas y corporalidades distintas, apunta a mantener la estética occidental (la ego-estética) como la estética triunfante, y con ella el modelo de hombre occidental (blanco, masculino, cristiano, propietario, cultivado) como el paradigma de la humanidad.

Los defensores de la re-occidentalización de la estética, quizá ni siquiera consideran que trabajan por una opción entre otras. Posiblemente verán la reconfiguración del orden mundial como un impase que, si bien alcanza a inquietar a Occidente, de ninguna manera lo desplaza del centro, y que el mundo del arte y la estética occidental en sus variaciones contemporáneas prolongará su presente como un presente continuo. En ese sentido, el diagnóstico de Tlostanova sobre la restauración de la estética en los 90 sería un ejemplo de cómo la estética occidental, sin perder la posesión de la facultad de inclusión o exclusión, se abre a ciertas matizaciones del arte respecto de la política o la ética, la moral o la belleza.

Los noventas trajeron una restauración parcial de la estética convencional en Occidente con el retorno de la belleza igual a la bondad (belleza como bien moral) y belleza como placer visual. Dave Hickey (1993), Arthur Danto (1997) Elaine Scarry (1999) y varios otros estetas contemporáneos ciertamente parecieron más tolerantes e incluyentes que Kant (por ejemplo, permitiendo la

estética gay). Sin embargo, la lógica de la inclusión y de la exclusión sigue en las manos del establecimiento artístico occidental, que determina lo que es apropiado, urgente, a la moda y mercantilizable (Tlostanova, 2011, p. 16).

Para nuestra autora la sensibilidad “penetrante” de la estética contemporánea, al igual que hace medio siglo, sigue “demostrando y deconstruyendo el vínculo enmascarado, entre el experimento formal modernista, en apariencia autónomo, y el capitalismo en sus variadas manifestaciones, particularmente el consumo de arte como mercancía” (Tlostanova, 2011).

Des-occidentalización

La des-occidentalización estética, que confronta a la re-occidentalización de la estética, forma parte del conjunto de prácticas artísticas que tienen como objetivo la desvinculación de la hegemonía imperial de los valores artísticos de Occidente. La Bienal de Sharjah 2013 y el Museo de Arte Islámico de Doha serían dos ejemplos de esta trayectoria (Mignolo, citado en Lockward, 2012). Sin embargo, si la des-occidentalización de la estética forma parte de la des-occidentalización económica, político-religiosa, realizada desde historias locales, reunidas en grupos de países como el BRICS o de países que tienen rutas propias como los países islámicos (Malasia e Indonesia, ligados con Irán), no puede desvincularse totalmente de los valores del mercado y de los programas de política económica general, propuestos por los grupos de países que lideran esta opción. Si esto es así, y la des-occidentalización está liderada por proyectos y políticas estatales, antes que por movimientos sociales, la des-occidentalización apuntaría, en un paso posterior, al desprendimiento de la hegemonía de la estética occidental, a la construcción de una nueva hegemonía, que podría llegar a sustituir la hegemonía occidental o, por qué no, a proponerse como un nuevo universalismo. Además, teniendo en cuenta la experiencia de la colonialidad y la racialización que está en la base de los procesos de des-occidentalización, unidos en su aceptación del capitalismo –aunque no en su versión neo-liberal–, nada impide pensar que el horizonte de esta opción sea convertirse en un nuevo hegemón colonial, quizá con un racismo diferente o invertido. Si esta opción es el otro extremo de la estética “blanca”, en última instancia tendríamos la perspectiva de una estética “de color” pero igualmente colonial.

Reorientación de la izquierda

Walter Mignolo, desde una perspectiva decolonial elabora una cartografía, con cuatro trayectorias, de la reorientación de la izquierda en el occidente euro-americano y en el mundo no occidental (Mignolo, 2011). La primera trayectoria se ocupa de la reorientación de la izquierda secular progresista, en diálogo y tensión con la izquierda teológica progresista, de orientación cristiana o musulmana, las cuales tiene en común la crítica al capitalismo. En esta ruta surge además la pregunta por la posi-

bilidad de diálogo entre estos proyectos de carácter secular o teológicos con los proyectos decoloniales y con los proyectos ni seculares ni teológicos de la Nueva Izquierda en China, que retoma los legados confucianos. La clave es entender que la colaboración es posible sin olvidar las cruciales diferencias entre estos proyectos y, ante todo, sin que ninguno de ellos como opción pueda subsumir a los demás. La izquierda europea, reorientando los conceptos de comunismo y socialismo, renueva la idea de lo común, a medida que el concepto de proletariado fue reconceptualizado como multitud; se trata de la reconfiguración del espacio público como alternativa al dominio de lo privado (propio del proyecto del capitalismo liberal). Sin embargo, esta idea izquierdista de lo común no se debe confundir con la idea decolonial de “lo comunitario”, argumentada por pensadores de comunidades indígenas y afro-descendientes.

La segunda trayectoria se ocupa del giro de la izquierda euro-americana hacia un encuentro con pensadores progresistas islámicos; conversación que estaría atravesada por la pregunta de Susan Buck-Morss, acerca de la posibilidad de una izquierda mundial, en un mundo marcado por la “condición post-soviética”, en el que la caída de la Unión Soviética tuvo entre otras consecuencias la creencia del “fin de la historia”, en el que la modernidad occidental aparecía como la única opción. De ahí la importancia del diálogo entre la izquierda progresista y el islamismo, si bien es cierto que se trata de dos proyectos distintos que no pueden ser subsumidos el uno por el otro.

La tercera trayectoria de la reorientación de la izquierda surge en y con el Foro Social Mundial, que es una respuesta a la Organización Mundial del Comercio, después de la caída de la Unión Soviética. Para Mignolo, el trabajo de Walden Bello, como académico y activista, crítico de la globalización económica y defensor de la des-globalización y la justicia económica, es un caso ejemplar de la reorientación de la izquierda en su compromiso con la causa del Sur Global y, en segundo lugar, en su papel activo en el Foro Social Mundial. Por su parte, el de Boaventura de Sousa Santos es un trabajo que reúne la agenda de la Izquierda Global y del Foro Social Mundial. Además de trabajar con quienes luchan en Portugal, de Sousa dialoga con quienes buscan justicia social en las antiguas colonias españolas. Sus conversaciones con los gobiernos de Evo Morales en Bolivia (especialmente a través del vicepresidente García Linera) y de Rafael Correa del Ecuador, hacen visible el puente entre la izquierda europea y proyectos no europeos de descolonización epistémica con implicaciones políticas. Por otra parte, el diálogo con organizaciones indígenas, indica que la decolonialidad no se reduce al acceso al gobierno sino también al desmantelamiento de todas las dimensiones de la colonialidad del poder: cultural, estética, lingüística, racial, epistémica, psicológica, ontológica, etc.

La cuarta trayectoria de reorientación de la izquierda se refiere a la izquierda moderna/colonial, entendida como la formación marxista (derivada de la izquierda europea) que fue introducida y desarrollada en los países y subcontinentes coloniza-

dos: América del Sur, El Caribe, India, Medio Oriente, etc. En este contexto, en América del Sur es significativo el denominado “Giro a la Izquierda” que como reorientación intelectual se congrega alrededor del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO. Además, en este giro las figuras políticas más visibles son Hugo Chávez, sucedido por Nicolás Maduro, Luiz Inácio Lula da Silva, sucedido por Dilma Rousseff, el vicepresidente de Bolivia Álvaro García Linera y el presidente de Ecuador, Rafael Correa. Los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner en Argentina, los de Tabaré Vázquez y José Mujica en Uruguay, el de Michele Bachelet en Chile, formarían una especie de “coro” en este giro (Mignolo, 2006). Así, podemos ver varias tensiones de este giro de la izquierda. Por una parte, la tendencia hacia la des-occidentalización (que intelectuales europeos y algunos latinoamericanistas no ven como tal, sino bajo el concepto de lo post-occidental) en los gobiernos de Lula y Ruseff, además del proyecto del Socialismo del Siglo XXI, en los gobiernos de Chávez y Maduro y el gobierno de Rafael Correa en Ecuador o el de los Kirchner en Argentina. Otro aspecto importante es la tensión entre el marxismo (que pretendía, en términos de García Linera, “traducir” y entender las necesidades indígenas) y el indianismo en el gobierno de Morales en Bolivia; tensión que tiene un lado positivo, en la medida en que los intelectuales indígenas, activistas y organizaciones van ganando incidencia afirmando su lugar en la emergencia y construcción de un Estado plurinacional.

Estas trayectorias muestran las rutas, querellas e interacciones hacia futuros globales, en escenarios en los que las opciones coexisten sin esperar que una se imponga sobre las demás, donde la única hegemonía deseable es la de la “verdad entre paréntesis” que define un horizonte pluriversal. Veamos a continuación tres ejemplos que, desde el campo de la estética y la teoría del arte, muestran planteamientos que, de acuerdo con nuestro mapeo, estarían en esta opción de reorientación de la izquierda: Okwi Enwesor, Slavoj Žižek y Nicolás Bourriaud.

En primer término, vale la pena recordar uno de los postulados del pensador poscolonial Okwi Enwesor (2002), curador de la Documenta 11, para quien las bienales son una especie de oportunidades que en vez de imitar el poder institucional, lo pueden utilizar para enfrentarlo. Para tal fin, hay que entender la vanguardia actual, iniciando en los campos de la cultura y la política, en lugar de comenzar en el campo del arte mismo. Esto debido a que todos estos campos están dentro del reino de lo económico que, bajo la hegemonía del capital, controla todas las relaciones. Desde esta operación, el arte contemporáneo es ubicado en un marco geopolítico en donde se abre a una comprensión transcultural del actual contexto, entre lo local y lo global, el Estado-nación y el individuo, el centro y la periferia. La pregunta desde los planteamientos de Enwesor es de qué manera, más allá del mundo del arte, en el mundo de la política las bienales transculturales pueden mediar la transformación social.

Otro es el pensador Slavoj Žižek, quien aborda los problemas del arte moderno y posmoderno, la cultura popular, el cine y la literatura, en medio de su intento de pensar el capitalismo como totalidad (universal) desde un lugar de enunciación no desprendido del eurocentrismo. El multiculturalismo, como la lógica cultural del capitalismo avanzado, es una de las tesis más interesantes de Žižek, en esta examina los límites de la tolerancia hacia el otro, siempre y cuando éste no pretenda alterar el orden existente, de lo contrario será tratado como fundamentalista, violento y patriarcal (Jameson, Žižek, 1998). Para Žižek el capitalismo es el universal concreto de nuestra época, ante el cual la reacción de la izquierda y la derecha resultan no ser más que suspensiones políticas de la ley, que se examinan como diferentes maneras de plantear una resistencia; lo que se plantea es una exigencia de una toma de posición radical comprometida, un acto, frente al capitalismo imperante. Žižek reapropia la figura de Lenin para proponer la construcción de un subjetivismo sin sujeto. Este proceso se expresa como una recuperación de la acción política como acto violento de ruptura del “consenso establecido” por las coordenadas del capitalismo como universal concreto, manteniendo así el “momento unilateral” de “autoafirmación” que constituye a la política y por el cual emergería un sujeto. Para Žižek este sujeto es “contingente”, basta con que se asuma como tal, ya que previamente nada nos lleva a reconocerlo. La decisión del sujeto suspende la universalidad del valor de cambio en un acto de decisión, que no se presta a la lógica transferencial del intercambio simbólico. Esta suspensión es lo que le da sentido, precisamente por su negación del orden de la muerte “como marco simbólico”.

Desde cierto punto de vista, podría decirse que se trata de una concepción demasiado individualista de la acción política, que niega la posibilidad de un sujeto colectivo capaz de cambiar la realidad capitalista a través de una revolución social. Sin embargo, Žižek no niega la posibilidad de constitución de un sujeto social revolucionario, y no permanece en un individualismo del acto. En una entrevista con Silvina Frieri, realizada en Argentina en 2005, dice que se debe abandonar la retórica posmoderna, que considera a la universalidad como una suerte de amenaza opresiva. En cambio, hay que volver al concepto cristiano de universalidad; pero no en el sentido de que debemos borrar las diferencias y ser todos iguales, sino en un sentido de lucha: cómo en nuestras diferencias participamos de la misma lucha universal. Las luchas particulares dan como resultado lo que Žižek denomina “solidaridad transversal”, que para él es lo mismo que universalidad. Sin embargo, hay varias tesis problemáticas en el autor, en las que aquí no podemos profundizar: la inocencia del sujeto cartesiano; el descubrimiento y recentramiento en un núcleo perverso en el cristianismo que, con la muerte de Cristo, Dios mismo queda trascendido, pues ya no hay un gran Otro, quedando el mensaje y la carga de libertar, según la cual el trabajo de Dios debemos hacerlo nosotros mismos. En general, el núcleo problemático de Žižek consiste en su interés de “salvar” el legado civilizatorio de Europa, y en este

intento queda, a veces, atrapado en un euro-centrismo crítico, coherente con su autodefinición como un pensador marxista-laciano-paulino (Žižek, 2005).

Nicolas Bourriaud elabora, entre otras, dos categorías de la estética de familia europea: estética relacional y altermodernidad. La primera se construye luego de constatar una cierta decadencia de la crítica del arte, que no iba más allá de una determinada disposición de los objetos, los gestos y significados del arte. Al intentar responder acerca de cuáles son las apuestas del arte contemporáneo y sus entramados de relación con la sociedad capitalista, el arte y la cultura, Bourriaud elabora su estética relacional, como un “modo de juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan” (Bourriaud, 2006, p. 142). Para Bourriaud la modernidad no ha muerto, solo su versión idealista y teleológica, en consecuencia el arte hoy ya no anuncia mundos por venir sino que modela universos posibles. En el fondo, se trata de examinar la posibilidad política de unas prácticas en determinados contextos, si son abiertas o cerradas, más o menos democráticas o incluso totalitarias, localizadas en el sistema global de la economía simbólica y material contemporánea. Sin embargo, el intento de dar cuenta del fenómeno global del arte contemporáneo, que consiste en examinar la articulación entre las formas visuales y otras formas de performance y acción, no quiere decir que en adelante se construyen solo relaciones y no objetos, pues las practicas y relaciones del arte anteceden al ocaso del siglo XX. Una crítica interna a la estética relacional la realiza Jacques Rancière, quien encuentra una inconsistencia fundamental en la teoría de la estética relacional por su extraña mezcla de argumentos mitad althusserianos mitad deleuzianos, este autor señala además que las prácticas relacionales son independientes de la estética relacional (Rancière, 2012).

Por otra parte, el autor elabora su concepto de altermodernidad que tiene como condición el reconocimiento de las circunstancias actuales de globalización para conjurar las tentaciones de totalitarismo y neo-colonialismo. Así, los artistas que han dado un paso para salir de la posmodernidad (bajo los principios del presente, la experimentación, lo relativo y lo fluido) tienen la misión de imaginar lo que sería la primera cultura verdaderamente mundial, una cultura emergente, desde las diferencias y singularidades en oposición a la estandarización propia del capitalismo global, en la que una nueva generación de artistas domina eficientemente los códigos del arte internacional. En contraste, “Los tiempos parecen propicios para la recomposición de lo moderno en el presente, a la posibilidad de reconfigurarlo en función del contexto específico en que vivimos. Porque existe un eón moderno, un soplo intelectual que atraviesa los tiempos, una manera de pensar que adopta la forma que le dan las circunstancias y que se formatea a partir de los contornos puntuales de la adversidad que cada época le opondrá” (Bourriaud, 2009, p. 14)

Si para la globalización, modernizar es reducir lo cultural a los formatos occidentales, y el modernismo una complicidad con el colonialismo y el eurocentrismo, la

altermodernidad no es una copia de la modernidad del siglo anterior, sino una modernidad específica de nuestra época que se encarga de sus propias problemáticas. La estética altermoderna critica a la modernidad por su intento de volver al origen, a las raíces del arte y la sociedad; de igual forma critica el re-arraigo identitario opuesto a la estandarización posmoderna. La altermodernidad, en cambio, es radicante, hace crecer raíces en la medida en que se mueve en contextos heterogéneos, ya no guiada por la pregunta sobre el origen sino por la cuestión a dónde ir (Bourriaud, 2013). Por tal razón, la figura del éxota, semionauta, es central pues encarna una forma de trayecto y al mismo tiempo una ética de la traducción. Además, esta postura entiende teóricamente la traducción como un espacio de discusión no jerárquico, como el del modernismo, ni fundamentalista.

No obstante lo anterior, elementos problemáticos empiezan a aparecer si se ve en qué términos se plantean los ejemplos del diálogo y la traducción intercultural. Así, por ejemplo, Bourriaud imagina la necesidad para un artista congolés de medirse con artistas occidentales de la talla de Jasper Johns en un mismo espacio teórico y con los mismos criterios estéticos de evaluación. Para el autor este “plan de construcción” no se invalida por la recusación que se haga desde la ideología posmoderna del reconocimiento del otro, que denuncia este intento como reducción de la identidad del artista congolés a un régimen estético único, sospechoso de universalismo. Para Bourriaud el intento no se invalida además porque este “plan de construcción” que constituye el sistema del arte, aunque tiene un claro origen occidental, es capaz de conectar las diferencias identitarias para ser traducidas como participantes en la emergencia de la altermodernidad. Habría que preguntar si ese “plan de construcción”, y su relación con el sistema occidental de las artes, no determina la “participación” de las singularidades y referencias identitarias presentes en la obra del artista congolés. Dicho de otro modo, la cuestión es si el plan de construcción no determina, como espacio definido a priori, los términos de un diálogo intercultural y, por extensión, los procesos de traducción en los que se funda la altermodernidad. En ese sentido, el porvenir de las artes quizás no depende ni de la coexistencia de identidades autónomas ni tampoco exclusivamente de la participación en la emergencia de la altermodernidad. La definición del espacio para el diálogo intercultural, bien puede estar por fuera del sistema occidental de las artes y probablemente puede conducir la conversación en una dirección distinta a la del éxodo que propone la teoría de la altermodernidad.

La opción decolonial

La opción decolonial de la estética valora la crítica de la izquierda al capitalismo, pero su impulso fundamental no es solo anticapitalista. La opción decolonial es la vía por la que marcha la sociedad política global, para desprenderse tanto de la re-occidentalización como de la des-occidentalización. Visto desde otro ángulo, es la

conceptualización que emerge del proyecto modernidad/colonialidad/decolonialidad, siendo este mismo proyecto una opción que es parte de la sociedad política global. En consecuencia, no se debe tomar nuestra conceptualización de la opción decolonial como un intento de totalitarismo teórico, puesto que el totalitarismo teórico parte de la colonialidad y de la retórica de la modernidad (cristiana, secular, liberal y marxista). Es una ruta propia que se aparta de la re-occidentalización y la des-occidentalización, pero las considera como opciones existentes, mal que nos pese, en conflicto en un mundo en el que varios mundos son posibles. La opción decolonial ve en la crisis de la estética occidental una señal de la crisis de la modernidad/colonialidad. En lugar de una posición relativista respecto de las demás opciones, acepta un pluralismo de alternativas y modos de ser de la verdad, con las respectivas reservas, si alguno de ellos se considera como la única verdad. Por consiguiente, la opción estética decolonial no postula una estética, sino estéticas que conserven particularidades y al mismo tiempo puedan establecer diálogos inter y trans-estéticos articulados a proyectos que persigan la superación de la colonialidad global. No es una esfera reducida al arte y al mundo de lo sensible; forma parte de la opción decolonial en general que involucra todos los campos de la experiencia humana: el pensar, el sentir y el hacer.

La opción decolonial de la estética no concibe el mundo de la experiencia humana en esferas autónomas; entiende el ámbito de la sensibilidad imbricado con el de la razón, el conocimiento, la voluntad y los sentimientos. En ese orden de ideas, no concibe al ser humano como sujeto, escindido en sí mismo, ni a este como soberano y separado de la naturaleza, incluyendo su propia corporeidad. El punto de partida es la “condición colonial” y el núcleo de experiencia y las heridas históricas de los seres humanos que, en el transcurso de la modernidad, han sido cosificados y clasificados, por un régimen racista, como no humanos o menos que humanos; con base en esto se ha erigido una noción exclusiva de humanidad, de cultura y un proyecto civilizatorio. En la medida en que es una opción iniciada por quienes hemos sido negados ontológicamente como Suramericanos, juzgados incompetentes para gozar de lo bello y temblar ante lo sublime, expulsados de la historia, subalternizados, racializados y esclavizados, considerados como parte de la naturaleza antes que de la humanidad, el proyecto decolonial está construido desde la exterioridad relativa, de los no-hombres, de calibanes de color, ajenos al centro ontológico, epistémico, y de la razón ubicado en Europa. La opción estética decolonial es, por un lado, un proyecto teórico de intelectuales que teorizan junto y en paralelo a sectores de la población que con sus expresiones aiesthéticas, sensibles (música, estatuas vivientes, danzas, etc.) buscan una liberación semejante a la que buscan artistas, curadores, críticos de arte e intelectuales urbanos.

En cada uno de los seres humanos y pueblos colonizados, en cualquier lugar del mundo, la estética decolonial ve la potencialidad de puntos de aparición de la decolonialidad, que en su emergencia son la base de una comunidad política concre-

ta, aunque muchas veces silenciosa, que se desprende de la modernidad y trata de dejar de ser colonizada. En mi caso personal, trabajando en las prácticas estéticas decoloniales desde un lugar, la Facultad de Artes ASAB, colaborando en un medio de socialización de conocimientos, la revista *Calle 14*, y trabajando en la formación, la investigación y la creación con estudiantes de clases y estratos populares que acceden a la educación pública en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

En el espacio de la estética en particular, la opción decolonial busca en primera instancia desligarse del control de la estética moderna-colonial (teo y ego-estéticas), control que no debemos ni tenemos por qué acatar. Ese control es el resultado de una estética que reduce su concepción del arte al arte occidental, bajo la modalidad de obras maestras, elaboradas por un tipo de ser humano, el genio, y avaladas por toda una maquinaria teórica y discursiva. Al apropiarse del concepto de arte, la producción artística, la comunidad de productores y el público del arte, la estética moderna colonizó la *aíesthesis*, el mundo de lo sensible. Así, liberar la *aíesthesis* de la colonialidad es una de las tareas de esta opción. El campo de acción decolonial está dentro y fuera del espacio del mundo del arte, pero no se trata simplemente de expandir el estatuto de arte a la amplia producción sensible, sino de decolonizar las categorías, los criterios de valoración, y los sistemas de clasificación de las artes y de la producción simbólica considerada como artesanía, folclor y arte popular.

La estética decolonial no busca salvar la modernidad ni completarla, busca una alternativa a la modernidad para contribuir a la construcción de un mundo transmoderno, un pluriverso, que no sea capitalista, ni homogéneo, sino pluralista, donde el arte sea otra cosa que una potencial o real mercancía, un objeto de distinción social y un instrumento de la colonialidad. La opción estética decolonial no es una política de estado, sino una actividad política, ética y epistémica de comunidades políticas globales, movimientos sociales y personas que se han dado cuenta, en su propia experiencia, de que son objetos del régimen colonial de la modernidad en su dimensión estética y están relegados a las afueras del ser. Desde los márgenes y los intersticios de la colonialidad, desde la frontera (el lugar en el que el centro desgarró el mundo para producir la exterioridad), construyen un lugar de enunciación a partir del cual proyectan el horizonte de su actividad imaginativa y creadora de otros mundos posibles.

Estas características dan a la opción decolonial una forma particular que, a lo largo de la argumentación y en lo referente a la estética, entenderemos como el carácter vectorial de la opción decolonial de la estética que in-surge desde las exterioridades producidas por la modernidad/colonialidad. Para terminar este capítulo, explicaremos dos asuntos importantes: el primero tiene que ver con la pregunta acerca del carácter decolonial de las estéticas de frontera y el segundo sobre lo que aquí entendemos por el carácter vectorial de la misma, con el fin de dar sentido a nuestro argumento acerca de unas prácticas decoloniales ubicadas en Colombia que se insertan en una perspectiva decolonial, transmoderna, intercultural y pluriversal.

¿Es decolonial cualquier estética de frontera?

En este punto surge la pregunta acerca de si las estéticas de frontera son por ello mismo decoloniales. La respuesta demanda tener claridad sobre la colonialidad del poder como fronterización y, en contraste, entender la decolonialidad como sentir, pensar y hacer fronterizo, como posicionamiento crítico de y desde la frontera.

Tengamos en cuenta que la colonialidad del poder opera estableciendo fronteras, modos de clasificación de las personas, para lo cual utiliza una diversidad de herramientas, siendo dos de las más importantes el racismo y el patriarcalismo. La fronterización, propia de la colonialidad del poder, es un modo de operar que se realiza desde un lugar (una posición geopolítica, epistémica y estética) que en su constitución como adentro produce al mismo tiempo el afuera, el lugar del colonizado. En este sentido, la frontera es ese espacio (que en su abstracción se representa como una línea) de separación producido por el adentro de la modernidad, operación que, por ser efectuada en una realidad viva, nunca se da sin resistencia. Por tal razón, se trata de una operación que es un desgarramiento, la producción de una “herida” en el ser de aquello que se separa. Como consecuencia de ese desgarramiento, el adentro que hiende construye su lugar, un monotopo (que paso a paso se va convirtiendo en centro: Europa en el caso de la modernidad/colonialidad), el cual en esta operación no se desgarran a sí mismo de la misma manera como desgarran al resto, que queda localizado en una zona de ambigüedad, de exterioridad no absoluta, que se entiende en relación con el adentro (exterioridad relativa) en una cierta vinculación o suturación producida también desde el centro. El resto desgarrado, hendido, clasificado es siempre ditópico o pluritópico, y tiene que “concebir el mundo en la intersección de la clasificación impuesta por la colonialidad del poder” (Mignolo, 2001, p. 25).

En otras palabras, la colonialidad del poder es un modo de fronterización, clasificación y producción de diferencia heterogénea (diferencia imperial y diferencia colonial), que obliga al clasificado a vivir en un doble mundo, del que el colonizado tiene como consecuencia de su situación, una doble conciencia: conciencia de aquel mundo en el que es clasificado y del mundo que era suyo antes de ser clasificado. “La toma de conciencia de esta situación y el esfuerzo por re-clasificarse desde la subalternidad es el potencial epistemológico del pensamiento y la epistemología fronteriza” (Mignolo, 2001). Y lo es porque la doble conciencia es conocimiento, del colonizado, de la conciencia del colonizador y del colonizado mismo, mientras que la conciencia del colonizador no conoce más que un lugar, el punto desde donde se produce la fronterización.

No hay que confundir la fronterización con el pensamiento y el posicionamiento crítico de frontera. Si la colonialidad es fronterización, clasificación y desgarramiento, la decolonialidad es desclasificación, desjerarquización y reclasificación en y desde la frontera, como afirmación de lo propio. Ahora bien, si la colonialidad estética

rige como una de las manifestaciones de la colonialidad del poder –como frontera entre los seres humanos como capaces y no capaces de producir, juzgar, sentir, conocer y apreciar el arte– la estética es decolonial solo si da cuenta de un conjunto de prácticas capaces de crear de otro modo. Esas prácticas, desde un posicionamiento crítico de frontera, son decoloniales por la doble operación que consiste, por una parte, en mostrar cómo es que rige la colonialidad estética y al mismo tiempo de visibilizar las prácticas que, desde la frontera, se posicionan en una dirección distinta a la del centro, como un vector decolonial. Decimos vector para hacer énfasis en el punto de originación y la dirección de estas prácticas: son prácticas del colonizado que buscan su arraigo en esa parte de su doble mundo que es propia y además apuntan en una dirección que no pasa por el euro-USA centro de la modernidad para su validación. Por corresponder a un doble mundo, fronterizo, son prácticas mezcladas. Pero la clave de la mezcla no está en el componente blanco del mundo del colonizador que las atraviesa, como ocurre con el mestizaje, sino en el componente de color del mundo que fue colonizado, en los rescoldos de su historia que la colonialidad no ha podido apagar. En suma, las prácticas estéticas de frontera decoloniales, en tanto prácticas vectoriales, tienen un doble movimiento: dejar de ser estéticas occidentales sub-alternas y empezar a ser estéticas dis-tintas, que en su aparición van creando lugares desde cuyas coordenadas la estética occidental no aparece en el centro. Desde esos lugares, como geopolíticas otras del sentir y el ser, la estética occidental es solo una entre otras estéticas con la cual otras estéticas pueden dialogar, inter-estéticamente, para construir un *sensorium*, un pluriverso de *aisthesis* sin colonialidad, en el horizonte de un mundo transmoderno construido de otro modo, desde la exterioridad, desde el afuera producido por la colonialidad del poder.

Vectorialidad de las estéticas de frontera

Como argumentamos antes, la re-occidentalización, la des-occidentalización, la re-configuración de la izquierda y la opción decolonial son procesos y proyectos de reconfiguración del orden mundial y, al mismo tiempo, son categorías conceptuales mediante las cuales se puede comprender sus lógicas particulares, sus configuraciones internas y sus horizontes de posibilidad y de expectativas. Esa es la razón por la que consideramos que estas opciones tienen un carácter vectorial. Decimos vectorial porque son opciones que se configuran a partir de conjuntos de prácticas ubicadas en lugares que dan al vector su punto de originación, así como su carácter dinámico, direccionado y temporal. Si cada opción puede entenderse como un gran vector es porque está configurada en su interior por vectores más pequeños y nodos de prácticas direccionadas desde lugares específicos. Nuestro argumento es que las estéticas decoloniales son vectores que, junto a otros nodos de prácticas políticas y epistémicas, configuran el vector mayor de la opción y la perspectiva decolonial.

Ahora bien, el carácter vectorial de las referidas opciones es heterogéneo porque las prácticas que las originan son distintas, se producen en espacios distintos

y tienden hacia la configuración de mundos que pueden ser diferentes y hasta contradictorios entre sí. Dicha heterogeneidad está marcada por el modo de entender la exterioridad que produce la modernidad/colonialidad. En otras palabras, la re-occidentalización, la des-occidentalización y la re-orientación de la izquierda, son respuestas al modo en que la modernidad/colonialidad produce fronterización y exterioridad. La primera es el proyecto que intenta mantener el control de la producción de la exterioridad y su utilización para afirmar la mismidad y la interioridad euro-USA céntrica desde donde funciona la matriz colonial del poder. La des-occidentalización, en los términos vectoriales en los que venimos tratando, no sería otra cosa que el intento de parte de un conjunto heterogéneo de Estados, que cuentan con un cúmulo experiencial de fronterización (diferencia imperial y/o diferencia colonial) de trasladar el “centro de control” de la matriz colonial del poder sin cuestionar el “corazón” capitalista de la misma. La reorientación de la izquierda aborda especialmente la fronterización y jerarquización de los seres humanos como resultado de la modernidad capitalista, las crisis sistémicas y la división internacional del trabajo que tiene como consecuencia la dispensabilidad de la vida de los seres humanos improductivos. Esta opción, al igual que las demás, tiene carácter vectorial, y al mismo tiempo está conformada, como hemos argumentado antes, por varias trayectorias o vectores menores en diálogo y tensión (la izquierda progresista laica, la izquierda teológica, la izquierda moderna/colonial, derivada de la izquierda europea, que surgió en países y subcontinentes colonizados y la izquierda en el Foro Social Mundial).

La opción decolonial como las demás opciones tiene un carácter vectorial y está conformada por diversas trayectorias que parten de los diferentes nodos de experiencia de la exterioridad y la fronterización producidas por la modernidad/colonialidad. Y porque son distintos los lugares donde se originan las respuestas críticas y creativas a la colonialidad es que no es posible, desde nuestra perspectiva, hablar de una estética como singularidad sino de estéticas en plural; estéticas cuya fuerza vectorial es doble: crítica y creativa. En consecuencia, no por el simple hecho de ser críticas de la modernidad las estéticas son necesariamente decoloniales. El carácter crítico es condición necesaria pero no suficiente de las estéticas decoloniales, debido a que puede reducirse a la crítica interna de la estética occidental y sus variaciones o ser crítica del colonialismo pero no de la colonialidad. Además, las estéticas decoloniales, por la utilización del término *estética*, no son una mera variación de la estética occidental, que reduce el mundo de lo sensible de la *aisthesis* al espacio restringido del arte con A mayúscula. Las estéticas decoloniales son a la vez críticas de la modernidad y de los diferentes modos de operación de la matriz colonial del poder. Desde posiciones de exterioridad, son al mismo tiempo críticas y creadoras de alternativas a la estética y a la modernidad misma; es decir, son capaces de mostrar cómo opera la colonialidad del poder en la dimensión estética, siendo capaces de visibilizar las prácticas que se desprenden de ese operar para comenzar a agenciar en claves y horizontes distintos.

Además, el carácter vectorial de la estética nos sirve para pensar desde la exterioridad de la estética moderna y su geografía de la razón. Entendida esta última como la cartografía dibujada por un vector originado en Europa y con una dirección única que pretende tener la posición de la razón, la verdad y la objetividad; en cuyo caso no admite inflexiones en su direccionalidad y mucho menos la relativización de su posición y de su proyecto como uno entre otros posibles. Desde la exterioridad de la estética moderna, que es el lugar de originación de las estéticas decoloniales, la perspectiva es otra, y desde allí, se pueden ver varias opciones en tensión. En consecuencia, desde ahí se pueden ver varios vectores, puntos de originación, rutas y proyectos, cada uno con su verdad propia, la misma que se pone entre paréntesis al abrirse las posibilidades de entrecruzamientos con otros vectores para hacer posible dibujar otras geografías de la razón, el sentir, el hacer y el pensar. En otros términos, la concepción vectorial de la opción decolonial de las estéticas hace posible pensar en un espacio en el que se pueden trazar otras cartografías, mapas de vectores entrecruzados y en diálogo, en los que hay una multiplicidad de centros, puntos de origen, nociones de arte, de estéticas y de culturas.

El entrecruzamiento vectorial, desde la perspectiva decolonial, no es otra cosa que la posibilidad de un diálogo que, implica en primera instancia, la desjerarquización del vector del proyecto moderno para el establecimiento de otros términos de la conversación y prácticas de traducción entre vectores y proyectos que tienen origen en diversas culturas, más allá de la occidental. Por lo tanto, el diálogo no puede ser sino intercultural, inter-epistémico e inter-estético; la perspectiva por su parte no puede ser moderna univectorial y universal, sino transmoderna y pluriversal. En esta perspectiva, el vector de la modernidad ya no servirá como línea de separación ontológica y, como resultado de la crítica decolonial externa a él mismo, tendrá que despojarse de su colonialidad, ponerse en el mismo plano horizontal de los demás vectores que en sus dinámicas se cruzan. La decolonialidad quizá pueda ser entendida como el pasaje de un mundo univectorial a uno multivectorial, en el que una variedad de mundos son posibles.

En este orden de ideas, el pasaje a lo multivectorial, pasaje de la estética a las estéticas, implica la desjerarquización de la estética moderna occidental y el desenganche de su aparato matricial de captura. Esa desjerarquización solo es posible desde una perspectiva construida por aquellos que tienen la marca de la colonialidad, el desgarramiento ontológico producido por la herida colonial y su proyecto civilizador de exteriorización y al mismo tiempo seducción de los excluidos para que busquen ser integrados, como en un campo magnético, en el vector de su lógica, prolongando así la colonialidad del poder.

Esta concepción vectorial nos permite pensar el desprendimiento de la colonialidad estética como parte del proceso-proyecto que es la decolonialidad; es decir, nos permite ver que se trata de prácticas y procesos, de luchas colectivas y particulares;

procesos heterogéneos en los que la decolonialidad como vector tiene puntos de quiebre y de inflexión, giros y curvaturas, que, si no se entienden como parte de unas dinámicas de desprendimiento de la colonialidad, erróneamente pueden ser leídos como prácticas apegadas a la modernidad, que la abrazan, sin ver que realmente se encuentran en lucha por descoyuntarse de ella.

Por consiguiente, las prácticas decoloniales son acciones que, además de estar marcadas por la colonialidad, en su desprendimiento mantienen una tensión procesual con ella y por tal razón no aparecen, por así decirlo, de manera “pura y limpia” como decoloniales, de una vez por todas, sino siempre en camino para dejar de ser colonizadas. Los vestigios de esos procesos de desenganche, el posicionamiento desde la exterioridad, desde lugares otros, y el movimiento vectorial en una dirección distinta son características de las prácticas decoloniales; vectorialidad y direccionalidad que no están garantizadas a priori, por el simple hecho de ser prácticas desde la exterioridad, pues bien sabemos que existe el riesgo siempre latente de que los vectores decoloniales, después de un determinado recorrido en la dirección del horizonte transmoderno, puedan ser desviados de ese horizonte para ser redirigidos en la ruta histórica de la modernidad uni-versal. En el carácter temporal y contingente de las prácticas está la posibilidad decolonizadora y al mismo tiempo el riesgo del retorno de la colonialidad, como reinstauración de la univectorialidad moderna y la reinstalación de la colonialidad como colonialidad interna en las exterioridades donde tuvieron origen las prácticas decoloniales. La conciencia de este riesgo es parte del pensamiento crítico decolonial y su mirada está atenta a los procesos, las contingencias y contradicciones de las prácticas sociales.

Con base en lo anterior, y teniendo como propósito de nuestro ensayo no permanecer en la abstracción teórico conceptual, nos proponemos dibujar un nodo de tres hebras constituido por prácticas estéticas en las que, de acuerdo con una primera intuición, pueden rastrearse las posibilidades de prácticas estéticas decoloniales en el contexto colombiano. Esas tres hebras o vectores están constituidas por tres obras del trabajo del artista José Alejandro Restrepo, la obra de cine documental de Marta Rodríguez y la práctica del *estatuismo* realizada por Luis Guío, Adriana Torres, Edwin Bonilla, Rusbel Morales y Álvaro Prieto. En el recorrido por cada una de estas prácticas veremos cómo cada una configura un vector decolonial de la estética y en su conjunto apuntan en la misma dirección del proyecto de la decolonialidad global. Cada uno de esos tres vectores se origina en lugares particulares de la exterioridad y como tal enfrenta a su modo, y desde su perspectiva, la colonialidad estética. Sin embargo, en todos ellos se podrán ver ciertas analogías y puntos de convergencia, así como espacios de especificidad como consecuencia de la ubicación y las características de las prácticas, pero también por las trayectorias personales, formativas y vitales de cada uno de sus practicantes.

En el trabajo de José Alejandro Restrepo el vector decolonial nos permitirá enfrentar la aparente contradicción que, a primera vista, puede plantearse en la pre-

tensión decolonial de unas obras realizadas por un artista que cuenta con un amplio reconocimiento en el campo mismo del arte en Colombia y América Latina. Con razón puede plantearse dónde está la exterioridad en este caso. En este punto podríamos argumentar que se trata de una “exterioridad interna” al mundo del arte, debido a que el denominado arte latinoamericano y arte colombiano son categorías subalternas con respecto al Arte sin más, producido por los artistas europeos o norteamericanos. También podría argumentarse cómo la experiencia personal de José Alejandro Restrepo es la de un artista que, no obstante su formación en los campos de la medicina y el arte³², es fundamentalmente autodidacta; su trabajo ha logrado escapar a la captura de las disciplinas artísticas y a los parámetros del denominado arte internacional para dar a sus instalaciones un carácter localizado en la realidad y la historia colonial colombiana, desde donde piensa, siente y actúa. De todas maneras, será el lector quien juzgue si nuestra lectura de tres instalaciones de Restrepo permite o no desinstalar la colonialidad estética, porque son trabajos cruzados por posiciones políticas, éticas y epistémicas que no se reducen a una crítica interna al arte y la estética en su propio campo, como tampoco a un cuestionamiento al colonialismo político. Pero ante todo, será el devenir de las prácticas el que nos hará ver si nuestros vectores decoloniales avanzan en la perspectiva transmoderna o por el contrario no son más que proyecciones decoloniales sobre prácticas que avanzan en otras direcciones.

Desde los márgenes del arte en el trabajo de Restrepo, nos moveremos hacia un conjunto de prácticas conocido como estatuas vivas en Bogotá, prácticas que conceptualizaremos en términos de una estética del *estatuismo*, que desde la exterioridad de las prácticas artísticas nos permite visibilizar formas de interpelación a la colonialidad, no solo a la noción misma de arte y a las estéticas regionales del teatro, el performance o la escultura, sino también a las categorías del tiempo, el espacio jerarquizado de la ciudad, el trabajo productivo y la velocidad. Pero ante todo su *modo de estar*, de construir una estancia de seminalidad simbólica, es lo que hará posible que el vector decolonial de esta particular estética de frontera se distancie de la ontología moderna colonial y se afirme como una práctica propia que silenciosamente nos hace pensar en otros modos de *estar-siendo* en la ciudad.

En el último paso de este movimiento vectorial, con el que terminaremos la configuración del nodo de estéticas de frontera como prácticas decoloniales en el contexto colombiano, nos concentraremos en el trabajo de cine documental de Marta

32 La formación académica de Restrepo en artes y medicina es incompleta. En los dos casos debido a su desinterés en la profesionalización disciplinar y la reducción del ámbito de prácticas que esto conlleva. De todas maneras, debido al reconocimiento como artista interdisciplinar, Restrepo se ha desempeñado como docente en varias universidades de Bogotá. En el caso de la Universidad Distrital, trabajó durante varios años como docente no titulado recibiendo por esta razón una baja remuneración salarial, la cual no fue óbice para su compromiso con la formación de varias generaciones de jóvenes.

Rodríguez. Este es un trabajo que, desde las fronteras del cine, donde surge el “Cine documental latinoamericano”, debido a las condiciones de la realidad de la que se ocupa, va desenganchándose de los postulados de la estética cinematográfica para signar un compromiso con las comunidades históricamente excluidas de campesinos, indígenas y afrodescendientes. El cine de Rodríguez, una práctica colaborativa, es un documento vivo en el que se puede visibilizar un vector, de más de cuatro décadas de duración, en el que la denuncia del colonialismo y la colonialidad se tiñen de una particular mirada femenina para configurar una estética decolonial fronteriza que ilumina los horizontes políticos de las comunidades a las que el cine sirve de mediación.

Iniciemos, sin más preámbulos, este recorrido por las prácticas artísticas fronterizas en el contexto colombiano abordando, en primer lugar, tres instalaciones del artista José Alejandro Restrepo.

Capítulo II

Des-instalar la colonialidad estética

Introducción

En este capítulo abordamos el problema de la decolonialidad estética en el “interior” del arte colombiano. Para tal fin nos enfocaremos en tres obras del artista José Alejandro Restrepo: *Orestiada, oda a Oreste Síndici* (1989); *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (1994) y *Variaciones sobre el purgatorio: variación No. 4* (2011).

Mediante el análisis de *Orestiada, oda a Oreste Síndici* (1989) nos proponemos un acercamiento a esa irónica oda al autor de la música del himno nacional colombiano, que la revele como un espacio de relación e intercambio en la perspectiva mundial del proyecto de la transmodernidad. Para llegar a ese punto donde la dicotomía colonial entre mito/historia se disuelve para convertirse en un sintagma dialógico decolonial, intentaremos decolonizar la interpretación de esta instalación del marco teórico del relato de la historia nacional y de la historia del arte latinoamericano (que reproducen inevitablemente la diferencia colonial perpetuando la colonialidad del saber, el ser y el sentir).

En la segunda parte del capítulo nos ocuparemos del análisis de la estructura dialógica que subyace a la obra *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*, realizada en el año 1994 por Restrepo. Nuestra hipótesis consiste en afirmar que esta obra constituye una estructura dialógica de carácter decolonial, más allá de un diálogo o controversia entre dos personajes ilustrados. Para ver en qué consiste dicha estructura y sus posibilidades, en primer lugar realizaremos un acercamiento a algunos de los trabajos críticos que han ubicado esta obra como una práctica en el contexto de los diálogos poscoloniales. Enseguida, nos ocuparemos del diálogo intracultural entre Humboldt y Hegel, que corresponde a una primera estructura dialógica de la obra. En el tercer apartado, abordamos la estructura dialógica decolonial que subyace a la obra, teniendo en cuenta la irrupción del cocodrilo como símbolo de la naturaleza americana, del colonizado, del objeto epistemológico y del otro humano que finalmente hace posible un diálogo intercultural decolonial. La intervención de Restrepo en la conversación de dos alemanes que se disputan la interpretación de América es un modo de enunciación, de hacer plástico y visual decolonial, que en un segundo momento hace posible nuestra estética decolonial.



José Alejandro Restrepo, *Orestíada, oda a Oreste Síndici*, video-instalación, ocho monitores, tres cintas y objetos, dimensiones variables. Vista parcial, 1989. Imagen cortesía del artista.

En la tercera parte del capítulo nos ocupamos de la cuarta de las *Variaciones sobre el purgatorio* (2011). Nuestro propósito es mostrar cómo se hace uso del dispositivo discursivo del museo –un museo universitario en este caso, que no está exento de tensiones institucionales y luchas por el poder–, desvinculándose de los discursos institucionales de la historia del arte y de la estética moderna, para hacer uso del mismo como “máquina de visualidad” y hacer posible una *visualidad otra*. Lo anterior se logra, primero, haciendo visible que el *dispositivo del perdón*, eje articulador de la obra, es una elaboración realizada desde el punto de vista del victimario. Ese dispositivo pretende lograr su objetivo por medio de una retórica, pero desconociendo la posición del otro: *las víctimas* de la historia de la violencia colombiana y, en un sentido amplio, las víctimas de la colonialidad. Así, la verdad, la justicia y la reparación aparecen como condiciones previas para realizar un giro de este dispositivo retórico a un dispositivo político de reconciliación. En ese tránsito, sin embargo, se deberá sortear una dificultad adicional que es otra estrategia del victimario: poner los términos del diálogo e incluso hacerse pasar él mismo como víctima. Hacer posible el desmantelamiento de dicho dispositivo, tomando como punto de partida la dicotomía víctima-victimario, a partir de una elaboración estética, hará posible la irrupción de un pensamiento decolonial, de un vector que no se conforma con ordenar el mundo en dicotomías, sino que propende a la visualización y comprensión de pluritopías que convergen en anudamientos creativos de haceres, saberes y sentires.

Orestíada, oda a Oreste Síndici (1989)

La música había acompañado la denominada *gesta emancipadora* de comienzos del siglo XIX y había sido parte importante en la celebración de sus triunfos. Junto a las

bandas militares se encontraban tiples y bandolas que amenizaron las celebraciones patrias al ritmo de guabinas, bambucos y bundes. La atención estatal de las artes hubo de esperar al gobierno de la Regeneración, de Rafael Núñez, cuando el Estado consolida, después de grandes esfuerzos, la Academia Nacional de Música dirigida al comienzo por Jorge W. Price. Anteriormente, se habían destacado maestros como el payanés Jerónimo Velasco, el inglés Enrique Price, fundador en 1940 de la Sociedad Filarmónica de Bogotá, y el caraqueño Nicolás Quevedo Rachadel. “La existencia de la Academia, entre 1882 y 1909, estuvo repleta de dificultades que resumimos recordando las tres guerras civiles del período, con la consiguiente escasez de recursos, instrumentos, partituras y maestros [...] Ante esta situación política fueron las bandas de los ejércitos las escuelas de música más activas, y sus miembros los difusores del arte musical” (Martínez, 2010, pp. 369-370 [el énfasis es mío]). En 1887 –para celebrar el aniversario de la independencia de Cartagena, lugar de origen del presidente Núñez y de su esposa Soledad Román–, se solicitó a Oreste Síndici, compositor y maestro venido de Italia, que le pusiera música a un poema nacionalista del propio presidente. Pero fue solo hasta 1920, después de ensayar sin éxito varias canciones patrióticas e himnos militares para representar a la patria entera, cuando por medio de la Ley 33 se designó a esta composición de Síndici con letra de Núñez como el Himno Nacional de Colombia (Martínez, 2010, p. 171). Así, esta pieza musical entra a formar parte de la trama que narra la nacionalidad colombiana.

Para Anderson (2006) nación y nacionalismo son “artefactos” culturales. Para los estudiosos europeos, la nación surge a partir de los nacionalismos etnolingüísticos de segunda generación. Sin embargo, Anderson (2006) afirma que fueron los “pioneros criollos” quienes crearon de manera temprana la idea de la nación como una comunidad imaginada. Las comunidades criollas concibieron en época temprana la idea de su nacionalidad, mucho antes que la mayor parte de Europa. Enseguida el autor se pregunta: “¿Por qué produjeron tales provincias coloniales, que de ordinario albergaban grandes poblaciones de oprimidos que no hablaban español, criollos que conscientemente redefinían a estas poblaciones como connacionales? ¿Y a España, a la que estaban ligados en tantos sentidos, como a un enemigo extranjero? ¿Por qué el Imperio hispanoamericano, que había persistido tranquilamente durante casi tres siglos, se fragmentó de repente en 18 estados distintos?” (Anderson, 2006, p. 81).

Dado que no es posible explicar el surgimiento de las naciones americanas solo con base en la difusión de las ideas de la Ilustración o el control ejercido desde Madrid, Anderson busca la explicación en cómo las nuevas repúblicas –que a partir del siglo XVI habían sido unidades administrativas– crean sus significados. El “viaje”, no como peregrinación religiosa, sino a través de la maquinaria burocrática de los funcionarios criollos (quienes, discriminados por la metrópoli habían encontrado en su nacimiento americano una barrera para acceder a posiciones importantes o para moverse horizontalmente como funcionarios entre virreinos), además del períodi-

co impreso, el censo, los mapas y el museo hicieron posible tejer los lazos afectivos del nacionalismo y la creación de su propia gramática.

De todas maneras, la posición de los criollos en esta construcción fue ambivalente. Esa ambivalencia, manifiesta en el carácter elástico de los lazos afectivos del nacionalismo, dio lugar a los procesos de secesión de la Gran Colombia y, en los Estados Unidos, a la guerra Norte-Sur. Además, se hace visible la gramática de los nacionalismos, que en el caso de la nación colombiana es una narrativa de nación criolla que por una parte convoca al pueblo, incluyendo a las clases más bajas, y por otra es una narración que “facilitó el control de la diferencia interna (mestizos, negros, mujeres e indígenas) mediante la exclusión de las historias no nacionales y propendió a la inserción del nuevo Estado en las condiciones imperantes del capitalismo moderno” (Rodríguez, 2004, p. 169).

En la gramática de los nacionalismos, que había sido engendrada por el Estado, confluyeron varios aspectos: “la abstracta cuantificación/serialización de personas, hecha por el censo, la logoización del espacio político debida a los mapas, y la ‘ecuménica’ y profana genealogización del museo” (Anderson, 2006, pp. 14-15). El conjunto de esas contribuciones fue clave en la formación de la imagen de la nación.

Además de lo anterior, el himno, junto con la bandera y el escudo de armas, se constituye en parte de la triada de símbolos de la constitución de la patria, y del proyecto de construcción de nación como comunidad imaginada. El Himno Nacional forma parte de los protocolos de celebración de todos los eventos oficiales de carácter público. Además, el himno como tal ha sido objeto de celebración por su consolidación como símbolo patrio e instrumento pedagógico que convoca a la unidad nacional en torno al pasado glorioso de la Independencia y proyecta su futuro desde un presente en el que se vislumbra la “libertad sublime”.

Y es en el contexto de una de esas conmemoraciones, alrededor de 1987, cuando se realiza, en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, una conferencia a la que asiste José Alejandro Restrepo. Allí se encontró con alguien que tenía un extraño parecido con el italiano Oreste Síndici. De ahí resultaría el proyecto denominado: *Orestiada, oda a Oreste Síndici* que incluye el viaje a la población de Nilo, en Cundinamarca, donde pasó los últimos días el compositor de la música del Himno Nacional.

Restrepo cuenta cómo este acercamiento al Himno Nacional era primero a un fenómeno musical antes que a un fenómeno ideológico. Y es precisamente el fenómeno musical, mediante un particular acercamiento a la ópera, lo que le permitirá, por así decirlo, una revaluación de los diversos medios que utilizará de ahí en adelante para sus trabajos y junto con ellos la elaboración de categorías que no son meramente categorías conceptuales sino también categorías estéticas y gramaticales que aparecerán en cada uno de los trabajos subsiguientes. Con respecto a esto último, Restrepo señala lo siguiente:

En ese año (1987)³³ un aniversario del himno nacional, en la biblioteca Luis Ángel Arango había una conferencia y allí encontré un personaje, un chico que me pareció tan fascinante que inmediatamente le propuse que trabajáramos para hacer ese trabajo. Creo que en ese momento para mí comenzó todo, como una especie de intuición que me llevó primero a acercarme a lo local, a la historia de Colombia, y a su vez a tratar de mezclar lo que se llamaba en ese momento nuevos medios con temáticas que quizá no se habían tocado a partir de los nuevos medios (Restrepo, 2012).

Realicemos un breve excursus para acercarnos a una concepción de video arte, realizada por Restrepo, retomando algunas nociones que Walter Benjamin había elaborado en referencia al cine y en las que Tziga Vertov ya trabajaba en los años veinte. Para Restrepo, se trata de “la posibilidad de que la cámara se desprenda del ojo humano y, por lo tanto, que se desprenda de un principio antropocéntrico de la mirada. Principio antropocéntrico que también es el de la filosofía. Este cambio de punto de vista obedece a un cambio de conciencia o quizás al revés: hay un cambio de conciencia porque está motivado o incluso forzado por unos cambios en el punto de vista” (Restrepo, 2005, p. 229).

Esta noción de cámara que sustituye al ojo está muy ligada también a problemas específicos del video-arte. En sus orígenes y en su genealogía, el video-arte no pertenece a la familia del cine. En términos de historia del arte, está más ligado al arte conceptual, al performance y al minimalismo de los setenta. Además, tecnológicamente hablando, no se trata de una máquina mecánico-química; en cambio, estamos mucho más cerca del micrófono. Estamos hablando de una cámara que funciona como un transductor –un transformador de energía– que transforma la energía física en impulsos eléctricos. Esta genealogía técnica no solamente nos diferencia de la tradición cinematográfica sino que a la vez abre un panorama de posibilidades en términos de expresión y lenguaje específicos. Entre otros intereses, está la posibilidad de integrar una serie de factores, donde se mezcla no solamente el ver y el escuchar, sino un tipo de conciencia holística (Restrepo, 2005 p. 229-230).

De la pesada cámara de cine se había pasado a la pequeña cámara portátil que hace posible el videoarte. En esto radica nada menos que el pasaje de la reproductividad técnica a la reproductividad electrónica, de la que habla Restrepo, que coincide con la llegada de la era denominada del capitalismo posindustrial y la sociedad de los medios masivos de comunicación, y con ellos la reproducción masiva de imágenes en la que al mismo tiempo aparecen nuevas formas de control de la circulación, y control de los usos y de los significados de las imágenes (Cf. Restrepo, 2005, pp. 225-226).

33 Fecha del centenario del Himno Nacional, cuya música fue compuesta por Oreste Síndici sobre un poema patriótico de Rafael Núñez para conmemorar el aniversario de la Independencia de Cartagena el 11 de noviembre de 1887.

En el trabajo de Restrepo, así como hay una comprensión sobre la transducción tecnológica característica de la producción de las imágenes, también hay un proceso epistemológico de traducción, comprensión y reelaboración de categorías.

Tengamos en cuenta que las imágenes, como soporte del pensamiento y no como ilustración de las ideas, no están conformadas por signos lingüísticos sino por líneas, bien sea la imagen de un grabado en madera o la de una imagen de video. En el grabado en madera, los hilos que configuran sus particulares formas, vetas o tramas, no son otra cosa que la memoria viva del crecimiento del árbol: formación natural que se entrelaza con las líneas del grabado xilográfico para relatar una nueva historia en forma de un relato visual. En este sentido, “Restrepo necesitó saber que el video tiene una trama de 525 líneas horizontales, construida mediante puntos barridos treinta veces por segundo para que cada punto se ilumine tras el precedente, e inmediatamente antes del que sigue” (Herkenhoff, 2001, p. 45). Dos formas en las que el tiempo se vuelve material sensible, dos historias en las que el tiempo del video dialoga con el tiempo de un desarrollo natural dibujado en las vetas de la madera, “mezcla de la matriz xilográfica con la lluvia de puntos de los granos de la televisión” (Herkenhoff, 2001).

Ese vínculo entre el grabado, en especial el grabado en madera y la televisión (fuente de una buena parte de las imágenes utilizadas por Restrepo), tiene que ver con el tipo de imágenes que esta relación hace posible. Se trata de imágenes que no tienen pretensión de alta resolución o de alta fidelidad y que, a diferencia de una instantánea fotográfica, toman tiempo, exigen de una serie de pasos para su elaboración. Desde el punto de vista técnico, la falta de pretensión se ve reforzada por la pérdida de resolución propia del mencionado proceso de transducción, que hace posible la construcción de un archivo visual a partir de las imágenes de la televisión análoga que se emite en Colombia³⁴. El interés de Restrepo no se centra en la alta definición de las imágenes ni tampoco en la incorporación de alta tecnología para sus trabajos. Por el contrario, el uso de “bajas tecnologías” se adecúa más a un interés que, según él, consiste en “volver a una esencialidad³⁵ de la imagen y sobre todo a un problema de la imagen” (Iovino, 2009, p. 112). En esa perspectiva, por decirlo así, el problema no está en la cantidad de cortes con los que se configura un minuto de duración de un videoclip de alta resolución, sino en la calidad de unos pocos cortes con los que se pueden mostrar muchos minutos o incluso años de duración. Es por esto que Restrepo puede afirmar sin ninguna arrogancia que no necesita ni de inter-

34 Desde su entrada en 1954, hasta el año 2012 la televisión en Colombia fue análoga. En 2010, empezó a funcionar la televisión digital, al lado de la televisión analógica, en un principio en las ciudades de Bogotá y Medellín.

35 La búsqueda de la esencialidad de la imagen no tiene que ver con la búsqueda de una esencia de la misma, como si se tratara de una metafísica, sino de la indagación en los procesos temporales en los que una imagen se configura como una imagen cargada de tiempo y de historia.

actividad, ni de alta definición y tampoco de monitores de plasma; todo eso, por el contrario, se convierte para él en un estorbo.

Pensar-crear desde la ruina

De acuerdo con el relato del artista, y como se puede ver en los registros de la instalación, luego de un arduo viaje al pueblo de Nilo, en Cundinamarca, Restrepo y su acompañante encuentran la casa donde había vivido Oreste Síndici. Un lugar en ruinas, abandonado y abrazado por la exuberante naturaleza de tierra caliente, rodeado de árboles frutales, que servía apenas como escampadero para las vacas, que dejaban cubierto el piso de boñiga, como testimonio de su paso rumiante por el refugio del compositor.

Encontrarla fue difícil; bajamos una montaña, atravesamos un río y volvimos a subir por una trocha, porque no había carretera. Por fin vimos la casa a lo lejos y la emoción todavía la siento. El corazón se me salía. Entré y ¿con qué me encuentro? Con la casa cubierta de boñiga ¡Todo el piso estaba cubierto de boñiga! Las puertas estaban abiertas, entraba el viento, alrededor de los árboles cargados de guanábanas. Empezamos a trabajar. Recorrimos el sitio, sentíamos el calor, el sofoco, y de pronto empezó a caer ¡un aguacero! [...] y golpeaba las tejas y no podíamos oír nada más (Restrepo, en Gutiérrez, 2000, p. 84).

El techo de la casa es ahora de zinc, un material más apto para el grabado en metal que para servir de “cielo” a un compositor oriundo de la cuna de la ópera. De esto nos damos cuenta porque, observando la instalación, nos damos cuenta cómo intempestivamente irrumpe un torrencial aguacero, que se contrapone con el aria de ópera que se escuchaba hasta ese momento: furia de la naturaleza sobre el mundo y sobre la casa del arte; estética y vida en contrapunto, cada una por inscribir, si es necesario, a martillazos una historia. ¿Quién logrará imponer su versión, su visión, su perspectiva? Es más, tal y como lo afirma Restrepo, es el mito, como aparato de visión, el que aparece para hacer ver desde otra perspectiva. Pero lo más importante es que alguien esté allí, como en este caso, para recogerlo y para contarlo. Como lo afirma Gutiérrez “es un cruce de sensaciones e historias”, y en palabras de Restrepo “un quiasma, como el cruce del nervio óptico o el cruce del hemisferio izquierdo con el derecho” (Restrepo, en Gutiérrez, 2000, p. 84).

En otro de los monitores de la instalación, ubicado como si se tratará de la cabecera de una cama de metal, sin colchón ni cobijas, solo con algunas tablas que dan la sensación de una escalera de la vida que está a punto de agotarse, de realizar un tránsito en el que la fuerza del olvido, en una dialéctica asimétrica, quizá prevalecerá sobre la memoria, en un cruce en el que finalmente la vida y la muerte son las que batallan. En este cruce de sensaciones, emociones, sonidos e imágenes, se va tejiendo un ambiente para que el pensar tome cuerpo y para que el cuerpo acceda al pensar.

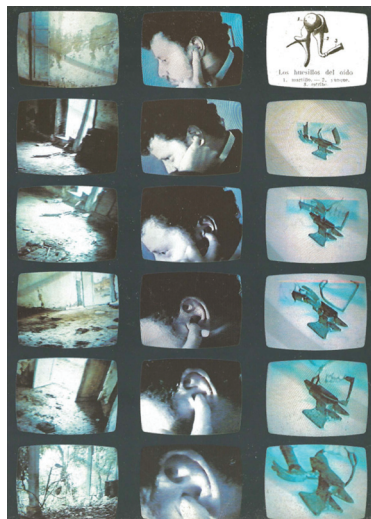
Por medio de la imagen de un hombre secándose el sudor, que muestra uno de los monitores, de manera sinestésica podemos participar del sopor de aquel lugar,

previo a la tormenta que muy probablemente limpiará la boñiga e inscribirá su relato sobre el suelo hasta que una nueva tormenta vuelva para repasarla o rebautizarla. Es un mito que sorprende al que se deja sorprender. Aquel que sabe que la naturaleza condiciona la interpretación del mismo; que se piensa desde un lugar. Es más, solo se sorprende a aquel que además sabe que se es donde se piensa, el que sabe que no es posible pensar si se niega el cuerpo, que hay un lugar donde se “planta” el que piensa para poder plantar y crear pensamientos que crezcan.

En este caso, y sin hacer distinciones entre pensar y crear, la experiencia de la ruina condiciona toda hermenéutica y cualquier estética posible, a partir de lo que propone esta obra. La ruina de la casa nos habla también del ser o de los seres que la habitan. Y mucho más cuando Oreste ya no está allí, cuando en vez de partituras de ópera sobre papel pentagramado, nos encontramos redondas inscripciones de boñiga sobre un piso: dos escrituras, dos series de acontecimientos que se traslapan en aquel lugar y que, en su intersticio, abren espacios para alguien que quiera realizar a partir de ellos una creación simbólica, interpeándolas a las dos.

Debido a esto, no podemos despreciar la determinación del lugar sobre el pensar y sobre el crear. Sin importar que se trate de Nilo, un pueblito de recreo de grupos adinerados de Bogotá, y no de una academia o un instituto de investigación. El lugar da un tinte a las poéticas. Con ello no queremos decir que el lugar fije el pensamiento impidiéndole el movimiento y el contacto, sino que, sin reconocer el lugar, el espacio se vuelve una pura abstracción y no es posible un pensamiento con arraigo, solo un pensar sin cuerpo y solitario, del que únicamente un yo trascendental se enorgullecerá antes de darse cuenta que carece de mundo. Quién iba a pensar que este mismo Nilo donde nació esta trans-historia de Restrepo, el año pasado sería protagonista de otras historias, o mejor, de una historia trans-atlántica que implicaría directamente la reelección de un presidente francés³⁶.

36 La noticia decía lo siguiente: “¿Puede un pueblito colombiano hacerle perder el poder al todopoderoso presidente de Francia? Aunque parezca inverosímil, la pequeña y tranquila zona de recreo de la élite nacional en Nilo, Cundinamarca, albergue de generales y expresidentes, está en el centro de un escándalo que se ha vuelto una pesadilla para la reelección de Nicolas Sarkozy. Presunto lavado de millones de dólares de negocios internacionales de armamento, corrupción en los más altos niveles del poder en París, tres franceses –entre ellos, un negociante de armas que intentó mediar con Muamar Gadafi para la liberación de Ingrid Betancourt y el exmarido de Astrid, la hermana de Ingrid– y exesposas ofendidas que acusan a sus antiguos consortes hasta de libertinaje con menores de edad hacen parte de un escándalo que sacude a Francia” (Semana, 2011). Semana (2011). “La pesadilla colombiana de Sarkozy.” Consultado el 28 de julio de 2012 en <<http://www.semana.com/nacion/pesadilla-colombiana-sarkozy/168574-3.aspx>>.



José Alejandro Restrepo, *Orestiada, Oda a Oreste Síndici* (detalle),
video instalación, ocho monitores, tres cintas y objetos, dimensiones variables, 1989.

Sigamos. Examinemos cómo ocurre la experiencia de la obra, cómo se va configurando en un espacio de sentido, dialogal, cruzado, tan complejo como fascinante. Veamos cómo Natalia Gutiérrez describe esta video-instalación, expuesta en 1990 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

El visitante entraba en un cuarto pequeño en penumbra y en el centro se encontraba con una cama que servía como marco a un monitor de televisión con la imagen de Síndici, como un prócer, aparentemente muerto [...] En el piso, seis receptores³⁷ mostraban simultáneamente el recorrido de la cámara por una casa de paredes de adobe abandonada, con el piso cubierto de boñiga, frente a la naturaleza tropical exuberante. Empezaban a aparecer elementos dramáticos, como un hombre joven limpiándose lentamente el sudor con un pañuelo como si sintiera un calor sofocante, y el sonido; primero el canto de los pájaros, luego la voz de dos tenores cantando “Una furtiva lágrima” el aria de Elixir de Amor, la ópera de Donizetti, seguida por una aguacero torrencial sobre un techo de zinc. Había que estar allí un buen tiempo para completar la experiencia (Gutiérrez, 2000, p. 47).

En una de las conversaciones realizadas para la presente indagación, a un poco más de dos décadas de distancia temporal de la realización de *Orestiada*, Restrepo retoma varios aspectos importantes de este trabajo, algunos de los cuales seguirán transitando en estudios posteriores.

37 Léase monitores.

Antes de eso yo ya había hecho algunos intentos de acercamiento al himno nacional, como fenómeno musical y como fenómeno ideológico. Sobre todo como fenómeno musical porque como fenómeno ideológico mucha gente lo ha analizado. Me interesaba mucho por esa conjunción entre el *bel canto*, entre la ópera y su trasladado o transplante en América, con ese personaje de Oreste Síndici, ese cantante de ópera trashumante y decadente que viene a América y que finalmente se queda aquí como atrapado en la manigua sembrando quina en Nilo, Cundinamarca. Aparecían esas palabras: Nilo, Orestes y de ahí ese cruce de historia y mito, en una conjunción que me parecía fascinante. Cómo darle otro giro de complejidad o de conjunción; o más bien cómo entretener esas cosas (Restrepo, 2012).

Si retomamos algunos apartes del párrafo anterior, nos damos cuenta de que el interés por la ópera es el lugar adecuado para, con el recurso a los denominados nuevos medios, tocar de manera inédita temas relacionados con la colombianidad, no casualmente en vísperas de la década de los años 90 y a las puertas de la conmemoración de los 500 años de colonialidad (fecha que algunos tratan de presentar eufemísticamente como el encuentro de dos mundos). Pero, ¿por qué el interés precisamente en la ópera y no en la pintura o exclusivamente en el grabado? ¿Y no en la ópera por ella misma sino en el transplante que de ella se realiza en América? ¿Por qué recurrir precisamente a un aria de una de las óperas de Donizetti?

Lo anterior nos hace tomar en cuenta que una de las características más interesantes de la producción de Donizetti es su afición por los temas relacionados con la historia y en especial de la historia inglesa, que se distorsiona profundamente en sus obras *Alfredo el grande*, *Rosmonda d'Inghilterra*, *Maria Stuarda*, entre otras, las cuales son ejemplos de obras en las que se aborda la historia de Inglaterra (Parker, 1998, p. 183). *Elixir de amor* es una comedia pastoral que, podemos decir, sirve de transición desde la tragedia romántica eurocéntrica a la “comedia” pastoral en Colombia, representada no tanto como una forma operática sino como un particular *teatro de representación política*, como concibe Restrepo el acontecer de la práctica política en Colombia desde ese momento, a finales de la década de los 80, hasta el presente.

Otro aspecto importante tiene que ver con el carácter totalizante de la ópera y su relación con las posibilidades “totales” de los nuevos medios, en términos de temáticas y de realización plástica audio-visual, corporal y kinestésica. Como lo expresa Boris Groys, la ópera es la obra de arte total, a la manera de Wagner: “el término *Gesamtkunstwerk*, que fue utilizado por Richard Wagner para caracterizar su propia comprensión de la ópera y del mecanismo de su influencia sobre el espectador. En la terminología actual, al concepto *Gesamtkunstwerk*, corresponde más que nada, el concepto de multimedialidad que designa la utilización de diferentes medios en el marco de una misma obra de arte” (Groys, 2008, pp. 12-13). Sin embargo, es claro que el interés de Groys es relacionar la ópera con la realidad soviética estalinista

y considerarla como una obra de arte total, una escenificación multimedial, cuyo autor es Stalin, y dentro de la cual vivió el hombre soviético de la época, con toda su percepción sometida a esa máquina estético-política multimedial.

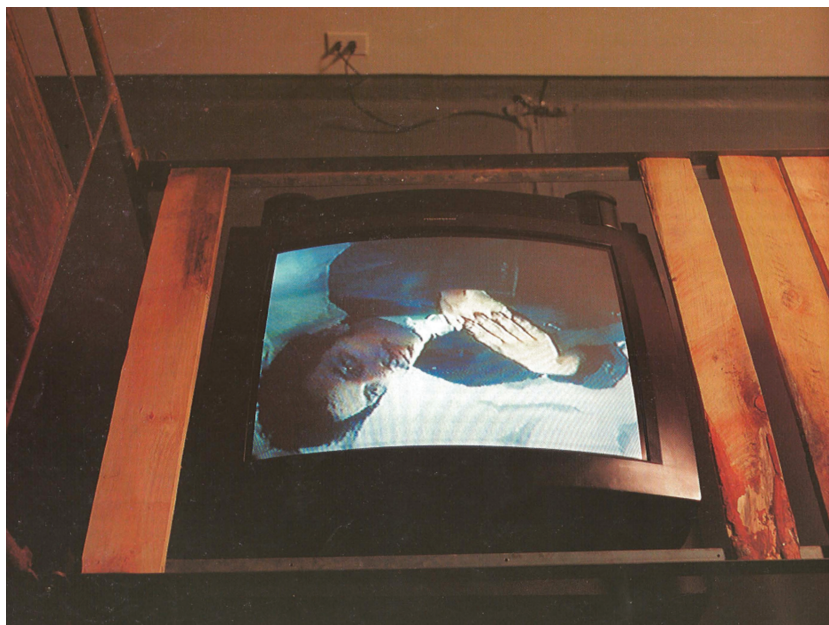
En el caso de Restrepo, el recurso a la ópera no tiene que ver con un totalitarismo sino con la intención de “tocar” ciertas totalidades, como aquellas a las que apunta el relato de la historia nacional, elaborado por prohombres que en su performatividad reproducen la diferencia colonial y la subalternidad de las comunidades que no se adaptan a sus imaginarios de ser humano, cultura y civilización. No se trata, entonces, de producir o reproducir totalidades sino de contribuir a disolverlas o desordenarlas para luego hacer visibles nuevas posibilidades de construcción de otros relatos, otras historias, quizá utilizando algunos de los fragmentos de la totalidad que se disuelve, pero claramente con una lógica y una gramática diferentes.

Este recurso hace posible vislumbrar las posibilidades que para la actividad artística implican los nuevos medios, de manera análoga a las capacidades *totales* de la ópera. Este pasaje por la ópera es lo que hace posible a Restrepo la comprensión de las posibilidades de la instalación en general y en particular de la video-instalación para, en nuestros términos, descolonizar espacios de re-presentación y abrir espacios intermedios en los que la linealidad de los relatos se rompe y las categorías del pensar occidental se traban. A *Orestiada* entonces hay que entenderla como una propuesta, si se acepta la metáfora, realizada desde *el lenguaje mezclado* de la video-instalación, realizada alrededor de dos décadas después de la aparición de la primera instalación en Colombia³⁸. O incluso, sin pretender definiciones formales, *Orestiada* puede ser considerada como una instalación multimedia compuesta por sonido, video y objetos; claro, considerando las ambigüedades de esta noción tal y como han sido trabajadas por el teórico español José Luis Brea (2002)³⁹. Pues nuestra intención

38 De acuerdo con la historiadora María Iovino, se puede considerar que la primera instalación realizada en Colombia es *Hectárea de heno*, de Bernardo Salcedo, que formó parte en 1970 de la Bial Nacional Coltejer, en la ciudad de Medellín. Esta obra estaba compuesta por 500 sacos llenos de heno dispuestos en el espacio, los cuales, naturalmente, cambiaban de apariencia al secarse el heno y desprendían el olor correspondiente a esta materia orgánica. Una década después, en 1980 y 1982, Miguel Ángel Rojas realizará respectivamente las instalaciones *Grano* y *Subjetivo*, en las que el espacio de lo bidimensional se va rompiendo hacia el de la instalación (Iovino, 2009, p. 121).

39 José Luis Brea, en su libro *La era postmedia*, se propone definir, entre otros términos, la noción de multimedia, que le permite una distinción para aclarar las nuevas formas de arte debidas a la aparición de la Internet: entre ellas, el *net art*, aquel que se crea, distribuye y recibe en la red. La reflexión de Brea está más interesada en los medios de distribución de las imágenes que en los medios de expresión, que para él son nada más que *soportes*. “**Multimedia**: mal llamado así. Suele llamarse multimedia a lo que es “multisoporte”. Debería distinguirse con toda precisión lo que es un “media”—un dispositivo específico de distribución social del conocimiento— de lo que es “soporte”—la materia sobre la que un contenido de significancia cobra cuerpo, se materializa—. Un “lienzo” es soporte —como lo es el papel en que se imprime una revista—. Sin embargo, una “revista” es un media (está hecha sobre papel, sobre soporte sonoro, videográfico o electrónico, o hablada o como se quiera). En todo caso y para entendernos: se llama (impropiamente) multimedia a aquella producción que incorpora elementos desarrollados en distintos soportes. Por ejemplo, una instalación multimedia es una que podría llevar fotografía, pintura, objetos, video,

no es definir la instalación como categoría sino ubicarnos en los espacios de pensamiento que con ella se abren. La instalación no abandona su relación con el teatro, como tal “ofrece la posibilidad de poder estar en contacto con la simultaneidad de los eventos: imágenes, sonidos, los recorridos, la experiencia espacial, cuerpo sensorial” (Iovino, 2009, p. 120). La instalación, sin embargo, es menos propicia para una narración lineal que para la aparición de simultaneidades de pequeños eventos que, además de producir una sinestesia ampliada, conforman constelaciones que se ordenan y dispersan no alrededor de una historia o un centro o punto de fuerza espacial o narrativo, sino en conexión con el cuerpo o los cuerpos que se entrelazan, como signos sentientes, como otros significantes en el espacio “escénico” de la instalación y no como mentes descorporeizadas en busca de una interpretación. En la instalación el cuerpo es cuerpo gramatical en un espacio inmanente, inmerso, y no el cuerpo del gramático que ordena los signos con cierta soberanía y distancia. Cómo se interpreta todo esto decolonialmente, saliendo del código de la historia del arte, es en parte lo que intentaremos analizar a continuación.



José Alejandro Restrepo, *Orestida, oda a Oreste Síndici* (detalle), video instalación, ocho monitores, tres cintas y objetos, dimensiones variables, 1989. Imagen cortesía del artista.

sonido ambiente, etc. Hoy en día, todo artista que se precie hace *instalaciones multimedia* –como hace unos años hacía *piezas*. [...] **Media-art**: En rigor, aquellas prácticas o producciones creadoras y comunicativas que se dan por objeto la producción del media específico a través del que alcanzan a su receptor. Pero esta quizás sea una definición demasiado restrictiva y exigente (solo sería genuino *media-art* aquél que produjera “medios” de comunicación, ni siquiera aquellas producciones específicamente realizadas “para” aparecer en medios de comunicación)” (2002, p. 6).

Dos óperas locales

Este trabajo de Restrepo es un mojón particularmente móvil que, nos atrevemos a decir, hace mapa con otras obras suyas y de otros autores, para conformar geografías estéticas del sentir y del pensar. La estética, por definición, está ligada al sentir, pero cuando aparece el sentir decolonial en la producción estética la configuración estética cambia porque forma parte de la construcción de otras subjetividades. Una de ellas es la obra de Arguedas, con la que el trabajo de Restrepo se conecta en términos de contenidos y de las personas ejecutantes más de lo que lo hace con la ópera italiana. Veamos por qué: en el contexto latinoamericano Ángel Rama propone una lectura de la obra de José María Arguedas, *Los ríos profundos*, como una particular “ópera de los pobres”:

Leer *Los ríos profundos*, más que como una novela inserta en el cauce regionalista-indigenista (aunque obviamente superándolo) como una partitura operática de un tipo muy especial, pues tanto podía evocar las formas de la ópera pekinesa tradicional como los orígenes renacentistas florentinos de su forma occidental, cuando fue inicialmente propuesta como una transcripción moderna de la tragedia griega clásica. *La importancia que tienen en la novela los componentes musicales y el poder significativo que manifiestan, no son propios del género novela*, según el canon occidental que toma cuerpo desde el siglo XVIII dentro de la impetuosa prosificación de los géneros literarios que caracteriza a la estética de la edad burguesa. La línea rectora de la sociedad burguesa abandona la poesía en beneficio de la prosa, el universo lírico en beneficio del realista y psicológico, sustituye la oralidad por la escritura; en su período de ascenso disuelve las concepciones mágico-religiosas remplazándolas por las analíticas-rationales y, extrayendo la narratividad del folklore popular y colectivo, la pone al servicio del individuo en el seno de la sociedad” (Rama, 2008, p. 293 [el énfasis es mío]).

En esa ópera los personajes son los pobres, los indios y las orquestas que tocan están compuestos por ellos mismos (con arpa, violín, charango) o son las bandas de los regimientos militares, o es un rondín solitario, o es, aún menos, el sonido de un trompo al girar. Lo que se canta son huaynos, himnos, jarahuis, carnavales. Los elementos ambientales son los árboles, flores y animales de la región. La obra está compuesta por elementos pobres, aceptados en su corporeidad escueta, sin ninguna belleza cosmética, pero dotados de una belleza enérgica derivada de ese universo violento en pugna, en el que el conflicto de la transculturación se resuelve lanzándose a lo desconocido, inventando la historia presente dentro de una estructura musical que conserva el pasado (Rama, 2008, pp. 303-305).

En Arguedas, lo que se hace visible es la tensión que se da entre escribir en quechua y hacerlo en español, entre un lenguaje poético para el que las palabras son las cosas y otro que las aleja y las representa; tensión entre la prosa y el verso, entre la memoria histórica y el mito. Es en medio de esas tensiones, donde un pensamiento

fronterizo como el de Arguedas se manifiesta, desafiando la hegemonía de la prosificación, del realismo, de la racionalidad analítica y el individualismo, por medio de la lírica, la oralidad, las prácticas mágico-religiosas, lo popular y lo colectivo.

Ese espacio de tensión, que en otro lugar hemos denominado preposicional, surge de la experiencia entre dos lenguas, una imperial y una colonizada, entre dos historias, y entre dos mundos, pero también entre lenguas escritas y lenguas orales que se apoyan en representaciones pictográficas. Además, y esto es lo más importante, un mismo lenguaje puede servir de medio de cohesión en ciertas circunstancias y en otras puede servir como medio de dispersión.

Indagando sobre este tema, Mignolo (2003) encuentra que uno de los principales medios de cohesión del Estado nación es la lengua. Recuerda que a las independencias, como proceso de descolonización, siguió un proceso de construcción nacional apoyado en un nuevo orden imperial. La creencia en una lengua nacional fue una de las herramientas más adecuadas para la construcción de las naciones como comunidades imaginadas. En consecuencia, lengua y literatura formaron parte de la ideología de Estado que construyó los “departamentos”, o sus equivalentes, que se dedicaron a su estudio y promoción en cada país (Mignolo, 2003, pp. 292-293). Esa complicidad entre lengua, nación y Estado, se aclara siguiendo a Coulmas (1998). Para este autor, no es lo mismo identificar lengua y nación que insistir en la autonomía política de un grupo lingüístico determinado. Por una parte, las lenguas se han impuesto como códigos uniformes, en tanto lenguas imperiales, sobre grupos étnicos dominados. No obstante, cuando se ideologiza el lenguaje, la lengua puede emplearse como símbolo de nacionalidad, como fuerza cohesiva de la misma, o también puede ser empleada por los grupos dominados como fuerza de dispersión de esa identidad nacional. Incluso puede dar lugar a la constitución de nuevos Estados, a partir del uso identitario que hagan de la lengua esas mismas minorías (Mignolo, 2003, pp. 295-296).

Es aquí donde se juntan tres aspectos relevantes en el trabajo de Restrepo: los medios, los asuntos y el lenguaje. Los nuevos medios atravesados por el interés en la historia en general y por la historia de Colombia en particular, y los modos en los que se producen las narrativas y relatos. Este interés por la historia se complementará luego con un interés por la geografía nacional y las geografías de la razón y del cuerpo, y todas ellas en una tensión productiva con los lenguajes que pretenden fijarlas en su significación y reducirlas en sus posibilidades transitivas, de contacto y articulación.

Orestíada señala las condiciones de posibilidad de una trayectoria artística como un universo de posibilidades de acción desde el arte que puede asumir problemáticas localizadas, contextualmente pertinentes, que no se restringen a las cuestiones de la estética ni a las demandas del circuito internacional del arte.

Así se fue configurando como un espectro que me parece fue el comienzo de los trabajos que realizaría después. Anteriormente ya había hecho la videoinstalación “Terebra”, pero “Orestíada” tenía otra dimensión, mucho más

musical, más operática, con una sinestesia más amplia. He realizado varias versiones de esta obra: la primera para la Bienal de Bogotá, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá MAMBO, otra para la exposición “Trans-historias” (2001) en la biblioteca Luis Ángel Arango. Fue muy gratificante ir a buscar los pasos del personaje como ese tipo de intuición, además del trabajo de campo, que es una cosa muy importante que tiene que ver con los viajeros, ir a los lugares donde ellos estuvieron, estar allí experimentando. Recuerdo mucho, por ejemplo que llegar a esa casa en Nilo Cundinamarca no era tan sencillo. Además, con este chico que tenía alguna limitación física, recuerdo que nos sorprendió un diluvio, un aguacero de esos que duran horas y horas allá donde quedamos atrapados en esa casa en ruinas. Pero todo eso fue maravilloso porque esas son las cosas que nutren la experiencia: la experiencia del tiempo, la experiencia de la duración, la experiencia del sopor; todo ese tipo de cosas fueron las que se convirtieron en el material de la instalación (Restrepo, 2012).

En el trabajo de Restrepo la misma tensión presente en el trabajo de Arguedas se manifiesta en términos de un espacio de transición, una frontera, un guion, *trait d’union* y de separación, de relación y diferencia entre dos formas de elaboración de la memoria: la historia y el mito.

Corpo-políticamente ubicado, a causa de su formación y de su trayectoria, en un espacio intermedio de frontera, con la mediación estética instalativa de *Orestiada* en este caso, Restrepo puede recusar la historia en su versión nacional o incluso universal. Uno de los máximos exponentes de la segunda, Hegel, logró presentarla como el movimiento del *espíritu* en su ruta de Oriente hacia Occidente, donde alcanzará su más alto grado de maduración y autoconciencia. La recusación a la historia nacional se da como historia local, republicana, escrita en español, pero impregnada del espíritu francés, inglés y alemán; una narración que en su despliegue parece estar del lado de la universalización de unos derechos civiles, políticos, sociales y culturales, pero que al mismo tiempo se afirma como la prolongación de la colonialidad del poder. Pero ahora como colonialidad interna, ejercida por la etnia de criollos que logró desplazar a sus propios ascendientes españoles del poder, gracias a las circunstancias geopolíticas que vivieron España y el mundo a comienzos del siglo XIX.

Nuestra historia ha sido siempre una historia escrita en español. Desde la conquista hasta nuestros días el español ha sido el idioma oficial, primero como lengua imperial y actualmente como lengua nacional. La Constitución de 1991, en su artículo 10, dispone que “el castellano es el idioma oficial de Colombia. Las lenguas y dialectos de los grupos étnicos son también oficiales en sus territorios. La enseñanza que se imparta en las comunidades con tradiciones lingüísticas propias será bilingüe”. Vemos cómo el idioma de un grupo étnico –el de los criollos– que se había impuesto desde la conquista, conserva su lugar como lengua oficial a lo largo y ancho de la geografía nacional, mientras que las lenguas de las demás etnias solo tienen validez en sus espacios restringidos. Los representantes del primer grupo étnico, como ha-

bitantes de la ciudad letrada, serán quienes escriban la historia patria como su propia historia, y los demás serán narrados al margen de la misma y como ciudadanos de segunda clase, poseedores de unas memorias que no hacen historia. Y si estos irrumpen en el devenir nacional, reclamando igualdad de derechos, serán vistos bien como sujetos de promesas estatales o como sujetos de derechos formales, incluso como una amenaza étnica, proveniente de una mancha de inferioridad natural que puede obstaculizar la blanca narración ficcional realizada por los héroes de la colombianidad.

Lo anterior no es exclusivamente una invención del siglo XIX, sino la continuación de la exclusión colonial que podemos ejemplificar aquí como la construcción colonial del indio caribe como ser humano inferior. Esta construcción ontológica es además la construcción de su territorio, en el caso colombiano el Valle del Magdalena, como “tierra caliente”, cuyo clima incide negativamente en el temperamento de sus habitantes. Serna (2006) muestra que esta construcción, que se inició con los relatos de Colón, asignó a los caribes rasgos de fiereza, de pueblos proclives a la guerra, caníbales, viciosos, propensos a la imbecilidad y la estupidez e invasores de otros pueblos indígenas pacíficos que habitaban el altiplano. Todo lo anterior justificó la arremetida hispánica y el exterminio de los caribes, de los cuales solo quedaron unos pocos en lugares inaccesibles. Pero la desaparición de los caribes no implicó la desaparición de su imagen colonial, la cual se ha reutilizado a lo largo de la historia como ejemplo del influjo del trópico sobre la naturaleza humana, que se vuelve violenta y necia cuando vive en él; también para caracterizar al mestizo como perverso, astuto, malicioso y perezoso, y, finalmente, para exaltar el carácter heroico y justo de la empresa de la conquista.

Lo anterior no quiere decir que la imagen de lo caribe y del mundo tropical haya permanecido estática; por el contrario, fue objeto de varias reinventiones. Por una parte estaba la invención de los ilustrados europeos, que elaboraron una Historia Natural que demostraba la inferioridad original de América respecto de Europa (Gerbi, 1978, 1960). Por otra, la reinención realizada por los ilustrados criollos llegó a argumentar que el clima tenía una influencia diferenciadora sobre las razas, afirmando que la causa de la imponentia de los indígenas sobre la naturaleza no se debía únicamente a su entorno sino también a sus costumbres (Serna, 2006, pp. 423-427).

El mismo Serna cita el resumen que hace Carl Langeaek del ensayo sobre la fauna cundinamarquesa, escrito por Jorge Tadeo Lozano, donde el prócer argumenta que la raza a la que él mismo pertenece es inmune a la influencia negativa del clima:

La primera raza, la americana, se dividía en dos: la civilizada, que había recibido de los europeos el evangelio y la agricultura, comercio y arte; la bárbara, que conservaba su “libertad, costumbres y antigua ferocidad”. La primera se dedicaba a la agricultura y al pastoreo, actividad más cercana a su “antigua situación” antes de la conquista. Su “carácter moral” dependía más del medio que lo rodeaba que de su propia naturaleza. Tan solo podían alegrar el espíritu

tomando bebidas fermentadas, lo cual los enfermaba y les anticipaba la muerte. La bárbara vivía en zonas inhóspitas y llevaba una vida “vagamunda sin gobierno, ni religión, ni la menos apariencia de policía”, aunque sus costumbres variaban de nación en nación. La raza árabe-europea, en contraste, portaba las banderas de la civilización. Contrario a la teoría según la cual era una raza degenerada por el medio americano, había hecho aportes significativos a las artes y las ciencias europeas, imitando su moda, cada vez que podía. La raza negra, por su parte, era la más robusta y fuerte. Aunque esto hacía de los negros “hombres útiles” también implicaba que fueran tercos y torpes, además de propensos a la lujuria. Las mezclas heredaban aspectos de las razas que las componían. Los mestizos, por ejemplo, pese a ser parecidos a los europeos, eran “apropiados para todas las actividades que exigían subordinación” y vivían en la mayor miseria. Para Tadeo Lozano, “los habitantes de las regiones cálidas son alegres e imprudentes, los de las templadas ingeniosos y activos, y los de las frías tristes y cansados”. Pero esto afectaba a la raza indígena, o incluso a la negra. *En contraste, la raza árabe-europea había crecido inmune a la negativa influencia del medio* (Langebaek, 2003, pp. 59-60, citado por Serna, 2006, pp. 426-427 [el énfasis es mío]).

Además de la invisibilidad otorgada a los africanos y sus descendientes, esta disputa muestra que fueron los criollos quienes inauguraron una tradición erudita acerca del conocimiento del pasado, que a partir de la independencia se interesó por las “antigüedades”, o sea, la arqueología, a la manera de la nobleza europea. Esta tradición no dejó de hacer énfasis en la distinción entre comunidades indígenas de tierra caliente y las de la altiplanicie, las cuales habrían alcanzado un grado de progreso superior al de las primeras. Para mediados del siglo XIX se establecieron vínculos entre los grupos indígenas del pasado y las comunidades campesinas que habitaban en las diferentes regiones del país; las élites provinciales continuaron con la retórica colonial, ahora trasladada al temperamento de los campesinos. Una especie de cartografía con base en la circunscripción de los diferentes grupos indígenas fue construida: el Tolima Grande, asociado a los indios pijaos; el altiplano cundiboyacense, a los chibchas o muiscas y Santander asociado a los indios guanes. A finales del siglo XIX y comienzos del XX, esta misma tradición ilustrada, ahora conformada por filólogos, gramáticos, literatos y poetas, elaboró un discurso histórico-patriótico que preservaba una moral religiosa, en la que la patria se convertía en objeto de culto; un discurso en el que indígenas y negros no tenían espacio, pues encarnaban la barbarie, todo lo que se opone a la civilización y al benignísimo legado español, desvirtuando, incluso, hubo algunos estudios que reivindicaban de algún modo el legado indígena y negro. Este discurso patriótico de la historia, además de reivindicar nuevamente las gestas y los próceres de la independencia, volvió invisibles a indios y negros, al tiempo que se convertía en un discurso literario en beneficio de los grupos sociales que estaban representados por los próceres. Esta sacralización de la historia, como una

recreación del pasado, sublimada con todas las licencias poéticas y alegóricas⁴⁰, es la versión oficial que se pretendía fijar en la memoria de los colombianos con ayuda de las instituciones militares y pedagógicas (Serna, 2006, pp. 427-431). Termina nuestro autor afirmando que “Escuela y milicia [...] pudieron interponer en la disciplinación de los cuerpos estos recursos sacralizados de la historia, como el propio Himno [...] donde ‘la patria así se forma// Termópilas brotando, // constelación de cíclopes su noche iluminó’ y donde ‘los Centauros indomables // descienden a los llanos // y empieza a presentirse // de la epopeya el fin’” (Serna, 2006, p. 431).

Esa es la historia a la que se refiere Restrepo, no sin ironía, en su *oda*. Una historia patria que forma parte del conjunto de prácticas discursivas, a través de las cuales se produce la colombianidad como forma particular de subjetividad. La retórica detrás de esto se caracteriza por su carácter universalista, por el respeto a los símbolos patrios que son componentes esenciales de la ciudadanía, pero esa colombianidad en la práctica se realiza por medio de la exclusión étnica y la desigualdad en el ejercicio de los derechos para las mayorías sin voz. En otras palabras, en esta historia la retórica de la modernidad y la lógica de la colonialidad se entrelazan en la construcción de una ficción denominada “colombianidad”. En ella permanece la colonialidad, a pesar de realizarse en un contexto celebrado como poscolonial (que hay que entender más en términos políticos y económicos que ontológicos y subjetivos). Por tal razón, se hace necesaria una gramática de la decolonialidad que trascienda la significación del relato nacional y sea capaz de interpretar otras formas de historicidad, de memoria y de creación de mundos.

Trans-historias

Mantengamos por un momento la atención en el concepto de trans-historia, sobre todo en lo que significa ese “trans”, que en ciertos momentos del trabajo de Restrepo está planteado en términos de saltos desde la historia lineal, como relato único de una sola vía (la historia occidental del progreso), al mito y su tiempo circular; y luego como tránsito de la historia hacia la geografía, como se verá en otro apartado.

Para Restrepo, “La historia no es un asunto de ir al pasado como si fuera un anticuario, recolectando cosas, sino mas bien es activar ese pasado. Para tal fin, la noción de *pasados proféticos*, como dice Glissant, es útil si se trata de volver a reactivar esas fuerzas, volver a poner en circulación. Me refiero más a eso, con el “trans”, es encontrar lo que hay de pasado en el presente y volver a visitar el pasado con ojos

40 Esto no es exclusivo del Himno Nacional de Colombia. Por ejemplo Rafael Murillo-Selva (1990), a propósito del Himno Nacional de Honduras, se pregunta sobre el poco significado que su letra pudo tener para la construcción de la identidad de la población, señalando frases como las siguientes: “Tu bandera es un lampo de cielo//, o //India Virgen y hermosa dormías//... //cuando echada en tus cuencas de oro// el audaz navegante te halló”; o bien la poca pertinencia de este verso para el pueblo hondureño: “Era Francia la libre, la heroica// que en su noche de siglos dormida// despertaba iracunda a la vida// al reclamo viril del Dantón”(Murillo-Selva, 1990).

del presente” (Restrepo, Entrevista, 2012). La licencia para ir al pasado, en este caso, no es exclusiva del historiador como científico sino del artista como historiador, que no se propone una reconstrucción objetiva del pasado, sino imaginarlo de manera distinta a como ha sido modulado y modelado por la historia. En este sentido, para Glissant, en la *visión profética del pasado* “el pasado no ha de ser reconstruido, de forma objetiva (o incluso subjetiva) por el historiador, sino que ha de ser imaginado también, de forma profética, por las gentes, las comunidades y las culturas que se han visto privadas del mismo” (Glissant, 2002, p. 86). La recuperación de un pasado propio y la recuperación propia del pasado es la condición para que las comunidades excluidas puedan elaborar y contar sus propias historias.

En esa re-visitación del pasado, Granés afirma que hay una imagen moral del ser humano que se vislumbra en el trabajo de Restrepo, en términos de una gran deuda con los oprimidos de la historia colonial, cuya imagen de servidumbre no ha cambiado en los últimos cinco siglos. Dado que esa es una deuda que no se ha pagado y que se debe pagar, es “misión y deber del Estado, entonces, proteger las culturas con excepciones culturales y autonomía jurídica, única manera de compensar la iniquidad que se trae a rastras desde la conquista” (Granés, 2008, p. 169). Sin embargo, Restrepo no está tan seguro de si aquella deuda es algo que hay que asumir en términos morales o más bien en términos de justicia social. Quizás esto se debe a la experiencia de que ciertas deudas históricas, cuando son asumidas en términos morales, bajo la forma de una conciencia atormentada, terminan siendo pagadas con nada más que la retórica del perdón de parte de los victimarios.

A lo anterior se añade que la re-visitación del pasado “es en términos también de la misma historia, es decir del propio trabajo del historiador” (Restrepo, Entrevista, 2012). Restrepo se considera a sí mismo como un historiador particular que carece de las licencias de la Academia de Historia, pero que puede tomarse otras licencias, en términos metodológicos, sobre todo licencias de tránsito, no solo en el país como territorio sino también entre las artes, los saberes y las disciplinas. En vez de transitar velozmente por las “autopistas del conocimiento” y de la historia oficiales, prefiere andar despacio, sin afán ni cansancio, por las sendas perdidas de viajeros, por ríos y afluentes, indagando en archivos y escuchando micro relatos conservados por las tradiciones orales.

Se tiene “licencia” también sobre modos de presentar, y de re-presentar que son muy atractivos porque tienen una posibilidad de actualizar los modos de presentación y representación. En eso radica, en parte, el gran interés que tiene el trabajo artístico, sin pretender que nos avale la academia de historia. Se trata de trabajos marginales que tienen esa fascinación respecto a la doxa, respecto al método histórico, que tienen esa posibilidad de ser muy transgresores y poco sistemáticos, si por sistema entendemos el modelo del árbol, son asistemáticos y a veces arbitrarios, a veces pueden ser como una especie de ensayo y error, son un trabajo de laboratorio (Restrepo, Entrevista, 2012).

Esos trabajos y ejercicios, con sus licencias e indisciplinas, pueden llegar a ser una especie de grano de arena en el mecanismo, en el engranaje del sistema, en la estructura profunda que determina los significantes y los significados. Ese grano puede hacer que ese engranaje de la historia, del historicismo, de la historia disciplinar, de la historia de raíz única, se trabe o funcione de otro modo. Para Restrepo, aunque ese grano sigue siendo un grano de arena, infinitesimal, no está dado para “engrandecer la gran narración, sino esta dado para entorpecer un poco el sistema, el engranaje” (Restrepo, 2012).

Ese “grano de arena” de indisciplina, de desobediencia a la historia, funcionaría de manera distinta si se ubica fuera del sistema; es decir, si dentro del sistema se constituye en un obstáculo para el mecanismo, fuera de él tendría una función distinta, porque se trata de un modo de decir diferente y en consecuencia de un relato que, por mínimo que sea, enraíza en otros campos de cultivo, en otras matrices geoculturales. Aquí se trata de relatos que recuperan el pasado de aquellos que a lo largo de la historia han sido despojados de su propio pasado e incluso inducidos a buscar raíces en lugares donde nunca las habrían podido encontrar, porque allí nada de memoria suya había. Pero relatos de este tipo no se agotan en su dimensión histórica sino que poseen dimensiones estéticas, políticas y epistémicas.

Por lo anterior, la importancia transicional, como fuerza vectorial de las trans-historias propuestas por Restrepo, tiene también una dimensión que puede ser pensada en términos de trans-disciplinariedad en contextos académicos.

Ese “trans” es importante porque, primero, tiene que ver con el tránsito entre las disciplinas. Pero también, como tú lo dices, como una especie de paso por la historia, por las historias; entonces sería trans-disciplinar, trans-histórico. Pienso que es como una especie de espíritu de la época. Para mí fue muy importante ver, por ejemplo el caso de Foucault a quien los historiadores no lo querían porque no era suficientemente historiador y los filósofos no lo querían porque no era suficientemente filósofo. Ese limbo me parecía fantástico de habitar y de ejercer, como ese lugar, ese intersticio, ese lugar no definido sin coordenadas precisas, móvil (Restrepo, Entrevista, 2012).

Pero para transitar por varios terrenos hay que ser una especie de anfibio cultural y epistémico que puede transitar por varios lugares y ubicarse en ellos con categorías adecuadas, de cara a las disciplinas y con un *sensorium* particular y abierto en los espacios geoculturales. El anfibio, como el cocodrilo, sería una figura adecuada para dar cuenta de ese tipo de investigador-creador capaz de moverse por varios medios o en diversas disciplinas.

Trans-pasando la dicotomía entre la historia y el mito

¿Qué pasaría si no nos conformamos con las relaciones de ida y vuelta entre la historia y el mito, como espacios de interpretación y de intervención posibles? ¿Qué pasa si interpelamos al “gran mito” de la modernidad misma para ubicarnos en un espacio de exterioridad en relación con la centralidad moderna? Pero la cuestión



José Alejandro Restrepo, *Orestiada, oda a Oreste Síndici* (detalle), video instalación, ocho monitores, tres cintas y objetos, dimensiones variables, 1989. Imagen cortesía del artista.

más precisa es si en este diálogo con Restrepo y con su obra podemos salir de los marcos de la modernidad/colonialidad, modernidad imperial y colonial, con sus formaciones discursivas en la historia nacional, la historia del arte universal y la del latinoamericano, hacia una estética decolonial de frontera, en la perspectiva de una historia mundial en la que el diálogo intercultural pueda sustituir la colonialidad, el racismo y la imposición de una historia local y su genealogía como criterio de verdad y racionalidad para todas las culturas.

Un paso importante es descolonizar la distinción colonial entre historia y mito, y entenderla como una estrategia de la colonialidad del saber que se despliega en la dicotomía racional-irracional, colonizando el ser de los colonizados como pueblos irracionales, míticos y sin historia. Pero descolonizar no es solamente demostrar que el mito no es una narración “de segunda” frente a la historia, ni invertir la relación ubicando al mito como categoría dominante, con lo que la dicotomía se mantendría solo que con sus términos invertidos. Se trata más bien de pensar el tránsito de ida y vuelta entre historia y mito, entre pensamiento conceptual y mito desde una perspectiva en la que los dos puedan dialogar, como dos racionalidades, la una configurada por estructuras categoriales que tiende a la abstracción, al concepto, y la otra por símbolos caracterizados por su riqueza semántica y su apertura, antes que por la precisión del concepto. En ese intercambio historia y mito deberán depurarse paso

a paso del carácter sacrificial que, como parte de la colonialidad, los constituye a los dos en la modernidad. Realicemos a grandes rasgos ese tránsito hacia la perspectiva decolonial, en diálogo con el trabajo de Restrepo.

Paulo Herkenhoff trata de ubicar el trabajo de Restrepo en un entramado complejo de tiempos culturales que constituyen la experiencia de América Latina (que es otro marco académico de la historia del arte y no aún el de la estética decolonial de frontera) desde la conquista. Se enredan aquí dimensiones diversas, desde el tiempo laberíntico de escritores como Borges, Lezama Lima o García Márquez, hasta las concepciones de la “modernidad fuera de tiempo” de García Canclini, Barbero o Richard. “Cuando pareciera ser que el tiempo latinoamericano estuviese desacompañado con relación a las economías hegemónicas, Restrepo encuentra brechas, de donde surgen las hipótesis de su trabajo. La maniobra del artista es convocar el mito, la genealogía, la historia a reunirse en el presente y, a partir de este punto problematizarlos” (Herkenhoff, 2001, p. 47).

Para Restrepo, el tiempo mítico no es histórico, lineal o cronométrico: “estamos frente a una fuerza temporal rara que tiene que ver con tus ritmos vitales, con tu percepción y con azares extraños pero que están muy seguramente más cerca de una noción de eterno retorno que de flecha histórica” (Herkenhoff, 2001, p. 47). Si se trata de encontrar coincidencias de esta concepción en trabajos de otros artistas y pensadores latinoamericanos y occidentales, Herkenhoff no duda en señalar coincidencias con Cildo Meireles, Oswald de Andrade o incluso Nietzsche.

Su perspectiva de tiempo coincide con el que define Cildo Meireles para *Cruzeiro do Sul*, una región que no aparece registrada en los mapas oficiales, “porque el pueblo cuya historia son leyendas y fábulas es un pueblo feliz”. Dentro del mismo derrotero seguido por los comentaristas a lo largo de siglos, Oswald de Andrade proclama, en el *Manifiesto antropófago* (1928), la existencia de un estado primario sin traumas: “Antes de que los portugueses descubrieran el Brasil, el Brasil había descubierto la felicidad”. Cada cual a su modo, Restrepo y Meireles no se distancian de aquel estado valorado por Nietzsche: “Lo que hace la felicidad es poder olvidar, o la dificultad de, mientras dura la felicidad, sentir ahistóricamente”. En cierta manera, otro desafío se plantea José Alejandro Restrepo, que no pierde de vista su sesgo nietzscheano: no se trata de superponer el mito a la razón, sino de pasar de la anécdota al mito atemporal, ahistórico (Herkenhoff, 2001, p. 47).

Queda claro que el abordaje del mito en general y del tiempo mítico en particular forman parte de los avatares del devenir del arte y la cultura en nuestros contextos. Sin embargo, no debemos perder de vista que nuestro interés en el trabajo de Restrepo nos permite examinar los diferentes modos de asumir los tránsitos (trans) que se dan como resultados de las acciones humanas. En ese sentido, las prácticas artísticas son las que posibilitan los tránsitos entre el mito y la razón, o más claramente, entre la razón histórica y la razón mítica, que no se restringe a una razón

de segundo orden que se encarna en la religión y que pertenece al pasado⁴¹. Por el contrario, el mito permanece en la modernidad. Para Hinkelammert, por ejemplo, la modernidad crea mitos en contra del mito. La modernidad define al mito como el pasado atávico o mágico de la humanidad. A pesar de que la modernidad cree haber superado el pensamiento mítico, la modernidad sigue pensando míticamente, produciendo el gran mito que la sustenta: *el mito del progreso*. “El progreso surge con la modernidad y le da su alma mítica, el progreso es infinito; no hay sueños humanos cuya realización no prometa. Es el conjunto de las ciencias empíricas, laboratorio, tecnología y mercado, en su proceso de desarrollo, produce la nueva magización del mundo, analizada por primera vez en las teorías del fetichismo de Marx” (Hinkelammert, 2009, p. 42). Esto nos mantiene alertas al riesgo de sugerir que en la historia de la modernidad y del progreso, todo sea racionalidad y que en el mito todo sea irracionalidad. Por el contrario, lo que hace posible la crítica tanto al mito como a la historia es que en los dos hay un núcleo de irracionalidad, paradójicamente sustentado en razones⁴², que se hace visible cuando adquieren un carácter sacrificial y la evidencia empírica de las víctimas no se puede ocultar.

En este entramado, para indagar sobre la concepción de Restrepo frente al mito, le preguntamos si en su obra *Orestíada* hay algo que tenga que ver con la *Orestíada* de Esquilo, que en realidad son tres obras: la primera nos cuenta un crimen, la segunda, una venganza y la tercera una reconciliación.

Para mí “Orestes” no tiene nada que ver con Esquilo. Orestes fue como una especie de elemento dramático, pero no como una referencia a Esquilo.

41 Franz Hinkelammert, en su *Crítica de la razón mítica*, concibe la modernidad como un laberinto en el cual hay que encontrar la salida para que no se convierta en el infierno, del cual no hay salida posible. En ese laberinto encuentra un hecho histórico y antropológico que sirve de hilo de Ariadna para salir del laberinto: el hecho de que Dios se hizo hombre. Con la humanización de Dios se produce un corte en la historia cuyas consecuencias aparecen (como intentos de humanización y deshumanización en el laberinto de la modernidad) en distintas corrientes de pensamiento, como los Padres de la Iglesia, el neoplatonismo, Kant y Marx, entre otros. “A partir de eso, toda historia hasta hoy gira alrededor de este corte de la historia occidental: Dios se hizo hombre, por tanto ser humano. Hazlo como Dios, humanízate a ti, a las relaciones con los otros y con la misma naturaleza. Si Dios se hizo hombre, por tanto ser humano, también el ser humano tiene que humanizarse. Las grandes revoluciones del occidente –la revolución inglesa, la francesa y la rusa– se producen en este mismo contexto. Pero todo eso ocurre en el laberinto: Todo el tiempo nos perdemos en callejones sin salida, y tenemos que volver para encontrar camino. Es muy difícil discernir, si la humanización efectivamente humaniza hasta el punto de pensamientos contrarios como: ‘*humanitas-brutalitas*’ o ‘quien dice humanidad quiere engañar’ (Carl Schmitt y el fascismo). Y Primo de Rivera dice: Cuando escucho la palabra humanidad, tengo ganas de sacar la pistola. Pero todo presupone que Dios se hizo hombre y que eso es un hecho que se nota por todos lados” (Cf. Hinkelammert, 2009, pp. 9-10).

42 Hay mitos que pierden la capacidad de resistir el argumento empírico de su discurso. Por ejemplo, los mitos de Tlacaélel, que entre los aztecas justificaban, con buenas razones, los sacrificios humanos; pero al demostrarse su imposibilidad e inoperancia, el mito que sostiene esta práctica se derrumba (Cf. Dussel, 2009, p. 19).

Por ese lado yo estaba más del lado de la ópera italiana que de otra cosa, pero también hay algo sobre el asunto del mito. Pueden plantearse problemas, si uno pudiera creer que el mito puede interpretar la historia. También se vuelve problemático desde el punto de vista de cierta justificación de la violencia, desde la óptica mítica. Como tú sabes, en la estructura del mito, del mito violento, hay una falla que debe subsanarse, que la sociedad debe subsanar mediante un sacrificio. Eso puede ser muy problemático si tú lo aplicas al aquí y al ahora. Primero, ¿cuál falla mítica? o son más bien problemas socio-políticos o económicos. Segundo, cómo subsanar una supuesta falla mítica si no es con justicia social, con trabajo político y democrático. Cómo justificar entonces un sacrificio violento, un sacrificio sangriento desde esa óptica. El mito puede darte ciertos elementos, ciertos puntos de vista interesantes, pero me parece que hay que estar alerta; justamente de lo que hablábamos una vez contigo, qué diferencia hay entre el sacrificio y el homicidio; cómo podrías hablar del sacrificio de Isaac desde el punto de vista del sacrificio y no desde el punto de vista del homicidio, que es el problema de “Temor y temblor” de Kierkegaard. En la sociedad contemporánea, igual, habría que tener mucho cuidado en no olvidar que estamos frente a homicidios y crímenes de lesa humanidad (Restrepo, Entrevista, 2012).

Si bien es cierto, como lo afirma Restrepo, que el mito parasita la historia, pudiéndose encontrar gérmenes míticos dentro de la historia, la dicotomía mito/historia no nos puede llevar a la conclusión de que para criticar la historia tenemos que refugiarnos en el mito y quedarnos ahí, o bien conformarnos con señalar aspectos míticos en la historia o señas de racionalidad histórica en el mito. Esta especie de contrapunteo con la historia nos lleva a pensar en otros términos para salir de la dicotomía y otras maneras de organizar los relatos, en los que se dé una depuración, decolonización, de mito e historia.

Una forma de salir de la dicotomía consiste en interpelar el *gran mito* de la modernidad y con él el relato único de la historia de Occidente. Para hacerlo se necesita un cambio de perspectiva que revele el espacio de exterioridad en que siempre hemos estado, casi siempre sin darnos cuenta. Desde esa perspectiva de mirada amplia y siguiendo a Dussel, veremos de manera esquemática ese espacio de exterioridad en que las mínimas interpelaciones que hasta ahora hemos venido abordando pueden adquirir una dimensión y un sentido más amplio, articuladas con un proyecto distinto al de la modernidad.

Para Dussel (1993) la modernidad es un mito que tiene un origen preciso y además dos núcleos constitutivos: uno *emancipatorio racional* y otro *sacrificial irracional*. En su núcleo emancipatorio racional, la modernidad es una “salida”, por la vía de la razón, de un estado de inmadurez, de minoría de edad, para alcanzar “la universalidad de la igualdad de las personas en cuanto tales” (Dussel, 1993, pp. 69-70). Pero si esto se examina desde una perspectiva mundial, nos damos cuenta que esa modernidad nace cuando una Europa que había sido hasta ahora periférica se con-

vierte en centro, como resultado de su expansión hacia África, América, la India y el Japón. Cuando Europa se convierte en el centro de todo, las demás razas y culturas aparecen como “inmaduras”, subdesarrolladas y bárbaras, dando origen al núcleo sacrificial irracional de la modernidad (Dussel, 1993) La historia de la modernidad será entonces la realización repetida de ese núcleo sacrificial, cuyo argumento se sustenta en la premisa de la superioridad de la cultura europea, que hace necesario que las otras culturas salgan de su minoría de edad culpable mediante el proceso civilizador moderno. Si las culturas subdesarrolladas se oponen, se justifica ejercer sobre ellas violencia para eliminar cualquier obstáculo al progreso. Así, el guerrero moderno que usa esa violencia no es culpable, pues la ejerce por deber y virtud. Finalmente, “las víctimas de la modernidad en la periferia (el exterminio de los indios, el esclavismo de africanos, el colonialismo de los asiáticos) y en el centro (la matanza de judíos, el tercer holocausto) son las ‘culpables’ de su propia victimización” (Dussel, 1993 p. 70). La modernidad, como mito sacrificial, tiene un carácter paradójico, por decir lo menos, que va en contravía de la denominada “economía sacrificial”, en la que uno –o unos pocos– muere para salvar a los muchos de una comunidad. En la modernidad, por el contrario, las víctimas son las inmensas mayorías que son sacrificadas a Moloch, para que unos pocos vivan mejor. La historia de la modernidad sacrificial empieza en 1492.

A partir de 1492 (y no antes), comienza la “Historia Mundial” como mundial: es decir, la historia de todas las civilizaciones o antiguas “ecumenes” provinciales puestas en una efectiva relación empírica. Los imperios persa, romano, mogol, chino, azteca, inca, u otros, fueron “ecumenes” provinciales o regionales *desconectadas*, todas ellas “etnocéntricas”, “ombligos del mundo”, cuyas fronteras dividían los “seres humanos” de los “bárbaros” –los aztecas, por ejemplo, los denominaban “chichimecas”–. Todas las grandes culturas neolíticas fueron “centro” de subsistemas civilizatorios con sus propias “periferias”, pero sin conexión histórica significativa con las otras ecumenes. Sólo la cultura europea *moderna*, desde el 1492 entonces, fue “centro” de un “sistema mundial”, de una Historia Mundial (Dussel, 1998, pp. 113-114).

Hay que tener en cuenta que para Dussel hay una primera modernidad, hispánica, dineraria, manufacturera y mercantil, referida a España y Portugal, que gracias al descubrimiento de Hispanoamérica hacen posible su hegemonía sobre el Atlántico (que no es aún centro geopolítico del sistema mundo, como sí lo es el mar de China). Se trata de una modernidad que en la “larga duración” y en el “espacio mundial” es todavía periférica, si bien se da el “primer” eurocentrismo. En ella surge la colonialidad del poder (Quijano, 1992), que bajo la creencia en el mito de la superioridad europea realiza la imposición económica, política y cultural del colonizador.

Para Dussel, a partir del siglo XVIII, con la Revolución Industrial, la Ilustración y el movimiento romántico, se dará la hegemonía Europea. Dussel se propone mostrar,

entre otras cosas, que Europa no ha sido desde siempre el centro y el fin de la historia universal como lo era para Hegel, y tampoco el centro del sistema-mundo desde 1492. Solamente hasta el “segundo eurocentrismo” se llegaría a la hegemonía europea, es decir, apenas hace alrededor de 200 años. No obstante la crudeza de la colonialidad, la modernidad no ha logrado, en ese periodo, dismantelar completamente las estructuras ético-míticas de las culturas, ni tampoco sus formas de producción o las *poiesis* más limpias, realizadas con saberes ancestrales.

Ahora bien, en el sistema-mundo el “corazón” estuvo primero en Oriente y luego pasó a Occidente, debido a circunstancias no exclusivas de Europa sino por un vacío producido en el mercado, principalmente en China e Indostán. Ese vacío sería llenado por Europa, gracias, entre otros factores, a la producción mecánica (Dussel, 2004), que daría en un principio a Inglaterra y Francia (más adelante a toda Europa occidental) una ventaja comparativa sobre las dos regiones mencionadas, el mundo musulmán, la América hispana y finalmente Europa del Este y del Sur. Para 1885, en el Congreso de Berlín, África sería literalmente descuartizada por las potencias europeas (Dussel, 2004, pp. 215-217).

La Ilustración se encargará de relegar al pasado no solo a África sino también a la Europa ahora periférica, España y Portugal, y con ellas a América Latina, como un lejano mundo colonial. Desde Hegel hasta Lyotard o Vattimo, el eurocentrismo dominará al mundo colonial con el fasto de la “cultura occidental”, que se pretende “desde siempre” como la cultura más desarrollada de la humanidad. Así, se justificará la expansión civilizatoria europea liderada por Inglaterra, en cuya misión se ocultará y excluirá, como inexistentes y como propias de pueblos sin historia, tanto a las culturas anteriores como a las culturas coetáneas que serán desplazadas a la *exterioridad*. La exclusión de lo no europeo como criterio civilizador, dio a Europa la hegemonía cultural e ideológica que completaba la hegemonía económica, militar y política que ya tenía. Las elites occidentalizadas en todo el mundo participaron en la expansión de lo europeo y en la desaparición o el ocultamiento de lo no europeo de toda consideración teórica o práctica (Dussel, 2004, pp. 217-218).

El pensamiento posmoderno ha realizado una crítica a la modernidad desde el interior mismo de Europa y los Estados Unidos. Pensadores como Heidegger, Horkheimer, Derrida, Lyotard, Vattimo y Rorty, entre otros, asumen la crítica a la subjetividad del *cogito*, a la razón instrumental, a la universalidad abstracta desde la diferencia, al pensamiento “fuerte” y a la razón moderna fundacionalista. Aunque su crítica enuncia a otras culturas en su diferencia, inconmensurabilidad y autonomía, no tiene conciencia de la “positividad” y creatividad de esas culturas excluidas por la modernidad. La crítica posmoderna, de todas maneras, sigue siendo eurocéntrica y duda que las culturas excluidas puedan realizar de manera creativa sus propios proyectos como culturas “universales”, característica reservada para la modernidad europeo-norteamericana (Dussel, 2004, p. 119).

Sin embargo, más allá del momento posmoderno de la modernidad es posible pensar de manera radical en una trans-modernidad (multicultural, híbrida, decolonial, pluralista, tolerante, democráticamente renovada, respetuosa de la exterioridad, con identidades heterogéneas y tradiciones milenarias) construida ya no desde el interior de la modernidad, sino desde la “exterioridad”. Dussel propone un esquema en que el Sistema moderno, y la Exterioridad por él producida conforman la Totalidad. En la exterioridad están las otras culturas excluidas por el proceso de conversión de un particular (la cultura occidental) en universal globalizado. La posmodernidad se ubica en el límite entre la modernidad y la totalidad. Ahora bien, las culturas otras, en la “primera modernidad” no fueron consideradas como otro digno de un diálogo intercultural, sino que fueron incluidas en la mismidad de la modernidad para civilizarlas. Sin embargo, esas otras culturas, desde la exterioridad, donde han conservado su núcleo ético-mítico, construido a lo largo de siglos (que la modernidad no pudo destruir) interpelan de manera creativa a la modernidad, siendo capaces de subsumir lo mejor de la modernidad, para construir un nuevo sistema transmoderno. La categoría de “exterioridad” elaborada por Levinas, sirve a Dussel para realizar el análisis que indaga en la “positividad” de las culturas no incluidas en la modernidad, las cuales tiene la potencia de humanidad necesaria para gestar una multiculturalidad, posterior a la modernidad y al capitalismo, pues sus desarrollos se han dado en un horizonte transmoderno entendido “como un más allá de toda posibilidad interna de la sola modernidad” (Dussel, 2004, pp. 120-122). En ese horizonte de la transmodernidad, en lugar de “choque” de civilizaciones, pensado a la manera de Samuel Huntington, es pensable el diálogo intercultural.

Este esquema trazado por Dussel significa un cambio de perspectiva, un giro epistemológico no-eurocéntrico con repercusiones éticas, políticas estéticas y económicas. Es un giro a una posición desde la que es posible pensar en la obsolescencia de las dicotomías de la modernidad, de su lógica colonial, de la historia mítico sacrificial que hemos venido rastreando en sus manifestaciones micropolíticas en el trabajo de Restrepo. En este nuevo trazado, los elementos mínimos que ese historiador sin licencia nos hace ver adquieren una dimensión cualitativa distinta porque ya no estarían únicamente como obstáculos o piedras de tropiezo, escándalos del sistema, sino como elementos constitutivos y constituyentes de un proyecto otro de historia y de humanidad.

Ese proyecto no es otro que el de la trans-modernidad, no como modernidad alternativa sino como trans-modernidad alterativa de la modernidad, no sacrificial y cultivadora de la vida. La visualización de este espacio transmoderno ha sido posible tanto por el cambio de perspectiva como por el cambio de mirada y la proposición de macro categorías realizadas por Dussel. Lo anterior no significa, ni mucho menos, que las micro estructuras señaladas desde el trabajo de Restrepo pierdan ahora su fuerza o validez; por el contrario, se hace posible una complementariedad y reci-

proxidad entre lo micro y lo macro, lo molecular y lo molar, en la construcción multicultural, no multiculturalista, del proyecto de la transmodernidad como una ópera política en el teatro de la vida, en la que quizá sea más importante el trabajo del coro que las arias cantadas por solistas que representan a los héroes de la historia como decurso progresivo de la humanidad. Facilitar la inserción de haceres decoloniales particulares en un gran proyecto transmoderno de desprendimiento de la modernidad/colonialidad es una de las tareas de un pensamiento estético decolonial.

Una vez realizado este primer recorrido trans-pasando la dicotomía historia-mito, el discurso de la historia del arte y la continuidad modernidad-posmodernidad para ubicar la discusión estética en una perspectiva transmoderna decolonial, cambiemos de registro, sin cambiar de perspectiva, para indagar la posibilidad de realizar un tránsito desde los diálogos intraculturales eurocentrados y los diálogos poscoloniales a una conversación en otros términos que pueda adquirir la forma de un diálogo intercultural. Para ello abordaremos otra obra de Restrepo *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*.



José Alejandro Restrepo, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*.
Video-instalación, dos monitores, dos cintas. 1994.

El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel

El conocimiento y las formas de representación son producidos, inventados en los escenarios donde intervienen fuerzas y poderes. El conocimiento es una especie de botín político igual que las formas de representación.

José Alejandro Restrepo

Acercamientos críticos y poscoloniales

En una rápida descripción de esta pieza, elaborada en 1994, habría que decir que, sobre una pared en la que se habían marcado y numerado, uno a uno, veinticinco pies de extensión, el espectador se encontraba con un primer monitor de video en el que la imagen del ojo de un cocodrilo parpadeaba pausadamente, como haciéndole un guiño. Un segundo monitor, ubicado a partir del vigesimocuarto pie, proyectaba la punta de la cola del cocodrilo. No hace falta gran esfuerzo para, con base en estos detalles, construir la imagen del animal de 25 pies de longitud. Dos textos en un pequeño recuadro completan la obra.

“América se ha mostrado y aún hoy se muestra física y espiritualmente impotente. Sus leones, tigres y cocodrilos, si bien se parecen a los homónimos del Viejo Mundo, son en todo más pequeños, más débiles y menos poderosos”. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia*.

“Yo renunciaría voluntariamente a la carne de vaca europea que Hegel en su ignorancia cree muy superior a la carne de vaca americana y me gustaría vivir cerca de los delicados y débiles cocodrilos que por desgracia tienen veinticinco pies de longitud”. Humboldt, *Cartas Americanas*

Esta video instalación tiene como punto de partida una cierta controversia entre Hegel y Humboldt acerca del tamaño de los cocodrilos americanos (Gutiérrez, 2000, p. 56). Sin embargo, es obvio que el núcleo de la controversia no son los cocodrilos en sí mismos, sino la representación de América en general, que incluye sus territorios, su fauna y su flora y finalmente sus habitantes y sus modos de conocer su cultura. En otras palabras, lo que se pone en juego es la representación de América y lo americano como naturaleza, mientras que lo europeo se representa como cultura, civilización e historia.

Gutiérrez afirma que “ante semejante polémica, este animal gigantesco hace un guiño; una manera de optar por la experiencia que deja sin piso las interpretaciones ;así sean las de Hegel!” (2000, p. 57). En esta video-instalación, como en casi todas las obras de Restrepo, se involucra el cuerpo del espectador y en esta en particular al confrontarlo con la gran escala del animal. Resalta además la actitud del artista hacia los pequeños detalles y su capacidad de reaccionar a los acontecimientos de la vida cotidiana, actitud que, afirma Gutiérrez, le permite plantear no solo un problema sino también sus paradojas.

En sus obras, en medio de la violencia, aparece el mito; en medio de los grandes relatos que intentan explicar el siglo XIX, aparecen el sentido del humor y la solidaridad, sin tratar de sostener ninguna tesis. “El pescador que se deja sorprender”. Está presente la historia colonialista, el problema del negro y de la violencia económica y política, y a pesar de la denuncia, nunca hay una visión unilateral sino que aparece, a veces sin proponérselo, la experiencia humana (Gutiérrez, 2000, p. 57).

Si a estos elementos añadimos el expreso interés de Restrepo por el siglo XIX, que el artista considera como un eje que lo atraviesa⁴³, su ir y venir constante de viajero, no solo de la geografía sino de la historia, así como los tránsitos entre la historia y el mito, la presencia del cuerpo, la *estrategia del pescador*⁴⁴ como una particular “metodología” suya, empezamos a sospechar que la presencia de la historia colonialista en las obras de Restrepo no es un componente más aunado a los problemas de la violencia en Colombia, la política, o la economía, sino el eje articulador de su trabajo. Hacer visible ese eje no será otra cosa que el ejercicio de un pensamiento decolonial, con y desde el trabajo de Restrepo.

Iniciemos este recorrido recordando que el historiador colombiano Santiago Rueda ubicó el trabajo de Restrepo, no solo en el contexto del pensamiento crítico latinoamericano, sino también como un arte político cercano a los planteamientos poscoloniales expresados por Okwui Enwezor. En la “Documenta de Kassel”, realizada en 2002, se planteaba, entre otras cosas, que en el mundo de hoy es casi imposible creer en un arte desvinculado de las problemáticas sociales y culturales que lo generan.

El presente ensayo, intenta resituar al artista/autor en la órbita del pensamiento crítico latinoamericano, [...] como su obra se inserta en el resurgir mundial del arte político y especialmente, en los discursos del pensamiento poscolonial. Este último entendido, según lo ha planteado Okwui Enwezor, como un sistema de liberación desde dentro que intenta construir un nuevo régimen de subjetividad, que permita repensar no sólo los procesos históricos, sino los nuevos significados y sistemas de construcción de memoria de la modernidad tardía. El pensamiento poscolonial, eje ideológico de la última edición de Documenta Kassel, se ajusta en términos generales a las obras de Restrepo (Rueda, 2004, p. 6).

Así, para Rueda, la vinculación del trabajo de Restrepo con el pensamiento poscolonial y el resurgir mundial del arte activista, le permite concluir que el activismo y la descolonización están directamente relacionados con el pensamiento, la literatura y el arte latinoamericanos (Rueda, 2004, p. 68). Sin embargo, la relación entre descolonización y poscolonialismo acota el horizonte de prácticas y pensamiento estético, pues el poscolonialismo no tiene en cuenta las dimensiones profundas de la colonialidad del poder que no se terminan con el fin de la dependencia económica y política de un país colonizado por otro. Nuestro interés, sin embargo, es pensar el trabajo

43 Cf. Gutiérrez, 2000, pp. 100-101, donde Restrepo hace además un reconocimiento a Beatriz González, a sus escritos y a su pasión, a quien le debe en cierto modo su interés en el siglo XIX.

44 Dice Restrepo: “Yo pienso siempre en las dos estrategias que aprendí del fotógrafo Doisneau: la del cazador y la del pescador. Son dos actitudes distintas ambas muy importantes. El cazador es el que va a buscar exactamente el sitio que él tiene en mente, entonces ubica al personaje en el espacio y desarrolla su problema según lo previsto. El pescador, también sabe a dónde ir, no va a ciegas, pero espera a ver qué sucede. Se deja sorprender” (Gutiérrez, 2000, p. 84).

de Restrepo no solo con base en el pensamiento y los discursos poscoloniales, sino ante todo pensarlo en el entramado de la historia de la modernidad/colonialidad. No desde las grandes narrativas de la modernidad triunfante, sino desde las márgenes de la misma, las márgenes de la estética, y desde las interpelaciones que la naturaleza y la vida realizan hoy al proyecto de la modernidad capitalista y neoliberal.

Para el curador Carlos Basualdo las obras de Restrepo suelen ser al mismo tiempo acertijos antropológicos y calculadas meditaciones estéticas. Tienen la complejidad retórica del discurso de las ciencias sociales, y en ellas “utiliza referentes típicamente europeos para resistir a las categorías impuestas sobre el Nuevo Continente, poniendo en relieve las fisuras implícitas en el discurso hegemónico, *descalabrándolo, por así decirlo, desde el interior*” (Basualdo, 2001, p. 30 [el énfasis es mío]). En el análisis de Basualdo, sin embargo, la preocupación central es ubicar el trabajo de Restrepo en el conjunto de las producciones artísticas realizadas en Centro y Suramérica, en una “posición, similar a la del *omphalos* freudiano (un punto ciego en el proceso onírico, un nudo capaz de resistir a los embates más tenaces de la terapia psicoanalítica) en la que se juega la denominación de dichas producciones, en relación entre el arte contemporáneo producido en América del Sur y la denominación misma de ‘arte latinoamericano’” (Basualdo, 2001). Esta es una denominación a la que nos vemos forzados a resistir pero de la cual tampoco logramos liberarnos del todo, dice Basualdo.

Resistencia fundada en lo inadecuado del término para referirse a las producciones artísticas diversas asociadas a situaciones culturales tan diferentes y específicas como las de Brasil, Argentina y México, como también sustentada en el deseo de evitar toda posible asociación con los residuos coloniales que una denominación tal apareja inevitablemente. Nuestro esfuerzo crítico estaría destinado a reinscribir ciertas producciones artísticas en el contexto del arte moderno, pero la denominación “arte latinoamericano” establecería en sí misma una categoría separada de las narrativas canónicas, aislando y sectorizando lo que, por otra parte, ha sido concebido desde siempre como parte de algún todo imaginario (2001).

Así, pues, la categoría “arte latinoamericano” sería inadecuada si se trata de reinscribir las producciones artísticas de Centro y Suramérica en el contexto del arte moderno, debido no solo a que homogeniza una producción cultural tan diversa, sino también por el carácter colonial de la misma. En el caso particular de Restrepo, su obra “apunta a señalar una escisión que se refiere a la pertenencia o no de un cierto corpus (en este caso, producción artística y cultural de Centro y Sudamérica) a su canon (la tradición europeo-norteamericana)” (Basualdo, 2001).

Pero esa escisión no es un abismo que separa e incomunica definitivamente los términos en cuestión, sino que a través de ella se da, como lo hemos dicho en otra

parte⁴⁵, un espacio de relación-diferencia que en términos del lenguaje puede ser representado como un guion, esa línea de relación múltiple con la que conectamos palabras y conceptos⁴⁶. Este signo de relación-diferencia no se agota en la mera sintaxis, sino en un modo de hacer visible un espacio en el que se juegan las batallas ideológicas, políticas y estéticas. No se trata únicamente aquí de un proceso de pertenencia o resistencia a los cánones europeos y norteamericanos del arte, en cuya lógica la categoría “arte latinoamericano” sería una especie de categoría que bien se desvanece o se vuelve consistente según el caso. Evanescente si se trata de acentuar las “correspondencias” del arte hecho en América Latina con el arte europeo o norteamericano; y al contrario, una categoría más sólida si se trata de acentuar el color local como diferente del arte europeo o norteamericano. En este punto hay que preguntar si las opciones de interpretación y de acción se agotan en la pertenencia o en la resistencia al canon euro-norteamericano. Pensamos que no, como lo veremos en lo que sigue, porque la opción decolonial abrirá otras posibilidades de relación-diferenciación propias, construidas desde los lugares específicos en el que se cultivan las prácticas artísticas y culturales.

Desde nuestra perspectiva, la fisura tiene que ver más que con el espacio en donde son posibles las opciones señalada por Basualdo –la pertenencia o la resistencia al canon euro-norteamericano–, con ese espacio donde se puede pensar y realizar un giro que efectivamente logre descalabrar el discurso hegemónico en su interior mismo, y a su vez proponer un otro discurso: el de la opción decolonial. Cómo es posible el pasaje de una crítica posmoderna en las colonias a la opción decolonial tiene que ver con el tipo de conversación del que las prácticas artísticas forman parte y el modo en que ellas hacen visible una posición discursiva.

Así, una de las claves para entender las características del discurso de la opción decolonial consiste en preguntar por el tipo de diálogo que esta opción propone. Si se trata de un diálogo intercultural deberá diferenciarse de un diálogo intracultural, o de uno de carácter multiculturalista. En el primer caso, la conversación con otras culturas por parte de una cultura autosuficiente será más bien del interés de estas y no de aquella; las primeras buscarán en la cultura auto-centrada un referente o incluso un modelo a seguir. Los términos en los que se dará el diálogo serán puestos, o quizás impuestos por la cultura hegemónica. En el segundo caso, la conversación multicultural estará mediada por el respeto de las diferencias, lo cual se convertirá antes que en un puente de acercamiento en una barrera de distancia. En el diálogo

45 Ver el capítulo acerca de la obra *Variaciones sobre el purgatorio*.

46 El guion, que señala el lugar de las batallas ideológicas (Wallerstein, 1999) el *in between* de Bhabha (2002) o, mejor, la frontera sangrante en donde el Primer Mundo se toca con el tercero (Anzaldúa, 1990); como sea, se trata de un espacio para la acción política.

multicultural si la voz de la diferencia es escuchada se asimila prontamente a expresiones folclóricas, pero casi nunca será tenida en cuenta como una opción que pueda interpelar a los sujetos culturales hegemónicos o que plantee una conversación con verdaderas nuevas condiciones.

De acuerdo con lo anterior, veamos cómo la obra de Restrepo nos permite nombrar, en un primer acercamiento, un tipo de diálogo de carácter intracultural entre Hegel y Humboldt, para luego, en otro momento de análisis, encontrarnos con una estructura dialógica en otros términos, cuando el objeto se niega a ser representado como objeto de conocimiento y reclama una interlocución dialogal diferente.

El diálogo intracultural entre Humboldt y Hegel

Si en el contexto de la conocida disputa sobre el Nuevo Mundo⁴⁷, consideramos en términos de un diálogo posible los planteamientos de Hegel sobre América, pronto nos daremos cuenta de que antes que un diálogo lo que se propone es una relación epistemológica entre sujeto y objeto: un sujeto epistemológico colonial que se dispone a conocer a un objeto. El segundo queda en condición colonial de conocimiento, es decir, como naturaleza objetual disponible para ser conocida.

La relación mencionada pone como punto de partida una distinción previa *esencial* entre el nuevo y el viejo mundos: “Este mundo es nuevo no sólo relativamente sino absolutamente; lo es con respecto a todos sus caracteres propios, físicos y políticos. No tratamos de su antigüedad geológica” (Hegel, 1928, p. 176). La previa distinción se expresa en la consideración de la cultura europea como una cultura del espíritu, y la otra como una cultura natural, que estaba destinada a perecer como resultado, no del diálogo, sino del choque violento experimentado por los nativos, que desde la perspectiva eurocéntrica de Hegel se matiza como un “contacto” de la cultura nativa de América con la cultura europea. América, entonces, es el nuevo objeto de conocimiento para la ciencia europea, un objeto tanto más fácil de colocar como correlato del pensamiento europeo si es flojo e impotente. Sin embargo, América es un “algo” extraño para Hegel, que no encaja en su sistema categorial de triadas, y como cuarto continente es una especie de ilusión que se queda por fuera de la

47 No es nuestro interés revivir esta disputa, sino retomar algunos aspectos relevantes de la misma para pensar ciertas condiciones de lo que podrá ser actualmente un diálogo intercultural decolonial. Como nos recuerda (Castro-Gómez, 2007, pp. 273-275) que “esta polémica o “disputa” sobre el Nuevo Mundo, de la que da cuenta Gerbi (1960), no era un terreno epistémico desconocido para Buffon y sus colegas, puesto que la temprana controversia, en el siglo XVI, entre Las Casas y Sepúlveda puede ser vista como una controversia entre *colonialismo* y *ambientalismo*. La diferencia, sin embargo, es que Las Casas y Sepúlveda pensaban en términos sincrónicos el problema de la inferioridad o superioridad de las razas, mientras que Buffon y sus colegas lo hacían en términos diacrónicos; es decir, para estos últimos el tiempo es una variable importante para el juicio sobre las razas”. En la actualidad lo diacrónico y lo sincrónico deben ser tomados en lo que concierne a un diálogo entre culturas de carácter decolonial.

historia universal y no interesa ni en el aspecto histórico (porque aún no ha sido) ni en lo que tiene que ver con la filosofía (porque no es eternamente)⁴⁸. Como objeto de conocimiento América es para Hegel impotente en todo sentido, y es por eso que no pudo sostenerse en pie al contacto con la actividad espiritual de los europeos.

América se ha revelado siempre y sigue revelándose impotente en lo físico como en lo espiritual. Los indígenas, desde el desembarco de los europeos, han ido pereciendo al soplo de la actividad europea. En los animales mismos se advierte igual inferioridad que en los hombres. La fauna tiene leones, tigres, cocodrilos, etc.; pero estás fieras, aunque poseen parecido notable con las formas del viejo mundo, son, sin embargo, en todos los sentidos más pequeñas, más débiles, más impotentes. Aseguran que los animales comestibles no son en el Nuevo Mundo tan nutritivos como los del viejo. Hay en América grandes rebaños de vacunos; pero la carne de vaca europea es considerada allá como un bocado exquisito (Hegel, 1928, p. 177).

Debido a su diferencia esencial y a su debilidad, América en general, como cultura natural, no puede entrar en diálogo intercultural con Europa. Por las mismas condiciones, según Hegel, tampoco es posible un diálogo interno entre las Américas: Norteamérica y Suramérica, aunque se encuentran geográficamente comunicadas por un istmo, están realmente incomunicadas por su condición espiritual. Para Hegel, todo lo positivo que pueda encontrarse en América viene de Europa. En Norteamérica se han conformado Estados libres, no por la iniciativa de los americanos, que en general “viven como niños, que se limitan a existir, lejos de todo lo que signifique pensamiento o fines elevados”, sino debido a que todos los ciudadanos son inmigrantes europeos con los que no pueden mezclarse los antiguos habitantes del país (Hegel, 1928, p. 179). En Suramérica y México, dice Hegel, solo los criollos, nacidos de la mezcla con portugueses y españoles han podido “encumbrarse al alto sentimiento y deseo de la independencia” (Hegel, 1928, p. 178). Por lo demás, Hegel no está solo en esta insistencia en mostrar las diferencias entre América y Europa y por supuesto la inferioridad de la primera respecto de la segunda.

Otro ejemplo del silenciamiento y borrado de los discursos indígenas está en la *Historia natural y moral* de José de Acosta. Con otros pensadores del Renacimiento, Acosta trabajó sobre el supuesto que los europeos fueron los primeros en descubrir un continente que denominaron Indias Occidentales. El nombre, al imponerse, produce una borrado y silenciamiento de la conceptualización que incas y aztecas tenían sobre el espacio, el territorio y la naturaleza, en términos de Tawantinsuyo y Anauac. La

48 “América cae fuera del terreno donde tiene lugar la historia universal. Todo cuanto viene ocurriendo en ella no es más que un eco del Viejo Mundo y la expresión de una vitalidad ajena. En cuanto país del futuro, aquí no nos interesa; pues, en el aspecto histórico, el objeto de nuestra atención nos viene dado por lo que ha sido y por lo que es. En filosofía, en cambio, no nos ocupamos ni de lo que ha sido ni tampoco de lo que será, sino de lo que es y es eternamente; nos ocupamos de la razón, y con esto tenemos ya bastante que hacer” (Hegel, 1928, p. 110).

historia de Acosta muestra cómo el proyecto de colonización religiosa, de conversión al cristianismo, implicó una transformación epistémica de un mundo desconocido. En su esfuerzo por incorporar nueva información en la cosmovisión cristiana del Renacimiento, Acosta trató de confirmar para sus lectores europeos que un “nuevo” continente efectivamente existía y que los seres humanos podían vivir en los climas ecuatoriales. Sin embargo, estableció una estructura jerárquica de clasificación de los pueblos amerindios y contribuyó a instaurar la diferencia colonial y el racismo epistémico en el pensamiento del Renacimiento europeo (Mignolo, 2002).

Por su parte, el viaje de Humboldt a América, en los albores del siglo XIX, antes que pretender un diálogo interesistémico o intercultural, tenía como propósito completar los datos para la elaboración de una particular imagen del mundo, un Cosmos, mediante la realización de una tarea científica que no estaba exenta de componentes políticos⁴⁹.

La preocupación científica de Humboldt no es dialógica, o abierta, está condicionada por los fines prácticos de su empresa y por el discurso científico. Lo que se propone es realizar un cuadro de la naturaleza con la claridad pretendida de la ciencia moderna y con el efecto de realidad propio de una representación pictórica. Los dos componentes de esta representación suponen una distancia, o condición de objetividad, respecto del objeto representado. Esa misma distancia, que hace posible una relación de conocimiento –un cuadro de la naturaleza y no un cuadro con ella– se convierte en un obstáculo para pensar en otro tipo de relación que no sea la de un sujeto cognoscente y la de un objeto para conocer, dispuesto hacia un dispositivo de re-presentación mediado por datos de la experiencia. En ese cuadro de la naturaleza, es el objeto re-presentado el que aparece en la representación, mientras que el sujeto que representa se fuga de la misma, para no ensuciar su pureza trascendental ni contaminarse de naturaleza.

Haciendo uso de los mismos marcos de referencia con los que se miden los Alpes o El Himalaya, se pretende construir un cuadro de la naturaleza como unidad en su variedad⁵⁰. Ese cuadro se convierte en un poderoso dispositivo que permite condensar la variedad de la naturaleza, la experiencia de los viajes, todo en una gran imagen sobre papel. “Puede considerarse este cuadro como resumen de todas las cuestiones que he estudiado en el curso de mis viajes en los trópicos” (Humboldt,

49 Nieto se ocupa en dar evidencias suficientes para desmontar el mito acerca del carácter libre de todo compromiso de la ciencia de Humboldt, quien tenía compromisos con el rey de España, expresados en el pasaporte que le permitió su viaje. Además, Humboldt tenía compromisos con instituciones científicas francesas y con Federico Guillermo III, entre otros (Nieto, 2010, pp. 71-83).

50 En su texto, *Physique des Andes et pays voisins*, Humboldt incorpora una imagen que titula la “Geografía de las plantas de América Meridional; desde las costas del Atlántico de los ríos Orinoco, Marañón y Meta, la Cordillera de los andes, representada por el Chimborazo y las Costas del Océano Pacífico”. En este trabajo, la idea de la naturaleza como una unidad aparece por medio de una representación gráfica del Chimborazo.

Geografía de las plantas, citado por Nieto, 2010, p. 38). Se trata de un cuadro de la naturaleza como obra de arte que debe tener exactitud, claridad y efecto pintoresco (Nieto, 2010, pp. 38-39).

El proceso de elaboración del mencionado cuadro de la naturaleza, ha sido a veces entendido como una defensa de América o un cierto americanismo de Humboldt. Sin embargo, todo esto es parte de su proyecto epistémico-político de una cultura y una ciencia universal en la cual América, eventualmente, podría empezar a integrarse. El afán por darle a América un lugar en el mundo puede verse como una forma de incorporación del nuevo continente a los marcos de referencia europeos, proceso facilitado incluso por autores que celebran la belleza, la grandeza y la riqueza americana. Por medio de este englobamiento se facilita el proceso de apropiación colonial por parte de los países imperialistas y de aceptación de la colonialidad como retórica del progreso por parte de los países y territorios sometidos.

Ahora bien, nuestro argumento es que ni Hegel ni Humboldt proponen y menos realizan un diálogo intercultural, pues los dos pertenecen a un mismo lugar geoevistémico, respiran la misma episteme ilustrada teñida de un cierto romanticismo. Se saben miembros de una cultura que se encumbra sobre las demás, que se cree autosuficiente, que no tiene necesidad de poner en discusión sus principios constitutivos, ni de establecer zonas de intercambio en un diálogo intercultural; por el contrario, lo que busca es su expansión, la conversión de su particularidad en la expresión de la universalidad. En vez de dialogar horizontalmente, la mencionada cultura afirma su carácter modélico para las demás culturas.

El diálogo entre Hegel y Humboldt, que se manifiesta a veces bajo la forma de una controversia, es un diálogo intracultural, intraeuropeo e intraepistémico, propio de los intercambios y controversias de la ciencia y la filosofía ilustrada del momento. El diálogo intercultural quedaría aplazado para un momento posterior al siglo XIX. ¿Qué decir del intento de diálogo que el criollo ilustrado Francisco José de Caldas propone al barón Humboldt? El resultado del intercambio entre Caldas y Humboldt no fue el de un pionero diálogo intercultural, sino el encuentro de dos formas de hacer ciencia⁵¹, así como una imagen de las relaciones centro-periferia de las prácticas científicas durante la Ilustración en el contexto colonial. Caldas veía en el encuentro

51 El contraste entre Humboldt y Caldas puede interpretarse como dos formas de hacer ciencia: el primero, educado en las más reconocidas instituciones europeas, poseedor de una considerable fortuna que le permite viajar y adquirir una amplia variedad de instrumentos de última generación; el segundo, un payanés con estudios inconclusos de jurisprudencia, autodidacta en las ciencias naturales. Mientras el primero, después de sus viajes, puede dedicar varias décadas a la edición de su obra y a la academia, el segundo permanece en América para ser fusilado a los 48 años, con buena parte de sus proyectos interrumpidos. Nieto utiliza la metáfora de los tejidos fuertes de Humboldt (los contactos científicos, diplomáticos, el apoyo de instituciones, el conocimiento del estado actual de las investigaciones, el permanente intercambio epistolar con reconocidos científicos de diversas disciplinas, etc.), y los tejidos quebradizos de Caldas, quien debe enfrentar dificultades para acceder al mundo de la ciencia ilustrada, sin títulos de nobleza ni gran fortuna

con Humboldt la oportunidad de cambiar su vida y llegar a ser un digno ciudadano de la república universal de las letras. Como se sabe, el resultado no fue el más alentador para Caldas, que tiene que conformarse con un intercambio⁵² asimétrico con Humboldt. Aunque el sabio colombiano elogia al polímata alemán, este, en vez de abrir espacios de relación, más bien pone siempre distancias que hacen comprender la diferencia que debe haber entre un hombre de ciencia universal y un hombre de ciencia americano.

Por su parte, los criollos, entre los cuales se encuentra Caldas, tenían parámetros distintos si se trataba de entablar un diálogo con los ilustrados europeos o un diálogo con las castas de color. En el primer caso, las prácticas discursivas estaban determinadas por el dispositivo de la objetividad científica moderna y en el segundo por el “dispositivo de la blancura y de la pureza de sangre”. Parafraseando a Castro-Gómez (2007), podríamos decir que el *pathos de la distancia*⁵³ que ejercían frente a las castas se convierte en un *pathos de acercamiento* y de oportunidad que busca el reconocimiento y blanqueamiento epistémico de los ilustrados criollos frente a los

económica, con vínculos inestables con las instituciones que ahora y sin los instrumentos adecuados para sus experimentación y mediciones.

- 52 Durante tres meses compartió en Ibarra sus trabajos con los de Humboldt y como resultado se da un intercambio de conocimiento que entre otras cosas aumenta su catálogo de estrellas, de 120 a 560, y en sus propias palabras, su catálogo de observaciones contaba por fin con la aprobación de Humboldt. Humboldt hace comentarios muy positivos de Caldas, llegando a afirmar que es un “prodigio en astronomía”. Aunque nacido en las tinieblas de Popayán, Humboldt se pregunta qué hubiera hecho este genio en medio de un pueblo culto, en un país en el que no necesitara hacer todo por sí mismo. De todos modos los elogios de Humboldt ponen una distancia entre él y Caldas, pues se sorprende de que en la enclaustrada Popayán pudiera existir alguien interesado en las ciencias. Los méritos culturales que destaca en Caldas no son más que el esfuerzo de alguien por acercarse a la ciencia europea de la cual Humboldt es un ilustre representante (Nieto, 2010, pp. 57-58). Se sabe que Caldas pide la intervención de Mutis para acompañar a Humboldt en el resto de su viaje, quizá con la intención de terminar él mismo en Europa. Sin embargo, ante la negativa de Humboldt el sueño de Caldas se derrumba o, mejor, tiene un giro que lo lleva a encontrar en Mutis lo que no encontró en Humboldt. Forma parte de la Expedición botánica al lado de otros criollos y se convierte, entonces, en un hombre de ciencia en América, mientras Humboldt es un hombre de ciencia universal, o al menos con la pretensión de universalidad propia de la ciencia y el romanticismo de la época.
- 53 Los planteamientos de Caldas forman parte del *dispositivo de la blancura*, el de la pureza de sangre, mediante el cual, a lo largo de la Historia de la Nueva Granada, los criollos construyeron la denominada sociología espontánea, que les permitía hacer una geografía de las razas para clasificar epistémicamente a la población del Nuevo Reino de Granada. Castro-Gómez aborda el problema en su libro *La Hybris del punto cero*. En palabras de Castro-Gómez: “el problema de *La Hybris del punto cero* intenta articular los postulados de la heterogeneidad estructural de la que habla Quijano (2000) y el de la producción de sujetos, para mostrar que durante la segunda mitad del siglo XVIII, el capitalismo se manifiesta en La Nueva Granada, como un régimen de soberanía que produce un tipo de sujetos particulares. Esa subjetividad formada en el cruce del imaginario colonial de *la limpieza de sangre* y el imaginario moderno de la objetividad científica (*biopolítica imperial*). Así, son los criollos, entre ellos el sabio Caldas, los protagonistas de la construcción y el ejercicio del imaginario de la limpieza de sangre, que les permite distinguirse, epistémica y políticamente de aquellos que tenían la mancha de la tierra y de las castas” (2007, p. ii-iii).

ilustrados europeos, una especie de relación epistémica en que la periferia siempre busca en el centro, y no en ella misma, las claves de su propia validación.

Carlos Granés⁵⁴ acierta al señalar que “en este trivial debate zoológico Restrepo ve la manera en que la percepción de la realidad se fabrica a partir de las fantasías previas de los implicados” (Granés, 2008, p. 133). No solo las ideas y valores de Hegel, sino también su eurocentrismo, son determinantes en la manera en que el filósofo alemán imagina la realidad del mundo americano, que en comparación con la realidad europea (el lugar y destino del espíritu absoluto) no puede aparecer menos que impotente, raquítica y, en el mejor de los casos, en proceso de formación. Siguiendo a Granés (2008) en esta disputa, antes que la dimensión exacta de los cocodrilos, lo que se juega son las representaciones del continente americano y la manera de definirlo, bien sea desde un punto cero, en Hegel, o desde una aproximación científica experimental, acompañada de una actitud de asombro frente a la exuberancia de lo americano, en Humboldt. Representaciones con las que se construye, por añadidura, un lugar para este continente en la línea del devenir de la historia universal.



José Alejandro Restrepo, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (detalle) Video-instalación, dos monitores, dos cintas. 1994. Imagen cortesía del artista.

54 Para Carlos Granés (2008: 23-24) las obras de José Alejandro Restrepo y de Mario Vargas Llosa son dos ejemplos de cómo la imaginación es capaz de construir mundos ficticios coherentes. Los dos, dice, tienen como contexto común a la América ecuatorial y sus problemáticas y dilemas. Si bien cada uno ofrece soluciones diferentes en sus categorías y valores, Granés resalta algunos aspectos en común, entre ellos, la vocación de viajeros de los dos y la sensibilidad a las mismas situaciones y problemáticas sociales. No obstante, nuestro trabajo no pretende una lectura comparativa entre artistas, sino indagar acerca de las condiciones de posibilidad de las decolonialidad de las estéticas.

El guiño del cocodrilo o la estructura dialógica decolonial de la obra

Ahora bien, en una aproximación más detenida a la obra, nos damos cuenta de que esta no se agota en el nivel de la controversia intracultural que acabamos de rastrear, en la que dos personajes ilustrados, en momentos distintos y desde experiencias diferenciadas, se pronuncian sobre un mismo objeto. El objeto del litigio no es, como se podría afirmar a primera vista, el cocodrilo (que en la obra se presenta bajo la forma de una imagen fragmentada, en dos monitores) como individuo de una especie, sino como símbolo de la naturaleza americana en su conjunto. Este gran objeto subsume al ser humano de América en su totalidad como un objeto históricamente construido desde la Colonia. Esto queda claro, unos párrafos antes, en el escrito de Hegel que forma parte de la obra de Restrepo que nos ocupa y, también, en las representaciones alegóricas de América como la de Cesare Ripa (2002), fabricadas a finales del siglo XVI⁵⁵. El cocodrilo, el paisaje americano o la india desnuda, se constituyen en símbolos que representan la concepción de América como totalidad, representación elaborada desde y para la mirada europea, la misma que impregna la visión de Hegel y de la que no termina de escapar el mismo Humboldt, pues los dos hacen parte de un mismo régimen epistémico y escópico: el de la modernidad y su visualidad colonial.

Sin embargo, al detenernos un poco más en el análisis de la estructura dialogal de la obra de Restrepo, nos encontramos con que una estructura dialógica deco-

55 En el libro *Iconología*, del italiano Cesare Ripa, se describe la alegoría de América como una de las cuatro partes del mundo en los términos siguientes: “Mujer desnuda y de color oscuro, mezclado de amarillo. Será fiera de rostro, y ha de llevar un velo jaspeado de diversos colores que le caen de los hombros cruzándole todo el cuerpo, hasta cubrirle enteramente las vergüenzas. Sus cabellos han de aparecer revueltos y esparcidos, poniéndosele alrededor de todo el cuerpo un bello y artificioso ornamento, todo él hecho de plumas de muy diversos colores. Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado un bolsa o carcaj bien provista de flechas, así como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por algunas de las saetas que digo. En tierra o al otro lado se pintará algún lagarto o caimán de desmesurado tamaño [...] El cráneo humano que aplasta con los pies muestra bien a las claras cómo aquellas gentes, dadas a la barbarie, acostumbran generalmente a alimentarse de carne humana, comiéndose a aquellos hombres que han vencido en la guerra, así como a los esclavos que compran y otras diversas víctimas, según la ocasión. En cuanto al Lagarto o Caimán es un animal muy notable y abundante en esa parte del mundo, siendo tan grandes y fieros que devoran a los restantes animales y aun a los hombres en ciertas ocasiones (Ripa, 2002, pp. 108-109)”. Esta imagen alegórica de América se elabora a partir de la concepción del conocimiento que se da en el Renacimiento, cuando era común la convicción de que “toda cosa puede expresarse a través de un signo, una palabra, una noción, una enseña o un emblema. Y que cada idea y cada concepto, hasta el más abstracto, puede además representarse con una imagen. Si cada cosa es una alegoría, para cada cosa puede encontrarse una alegoría” (Tatarkiewicz, 1991, p. 281). Ante todo, esa imagen alegórica da cuenta de la mirada imperial que, en nombre de la civilización, representa al cuarto continente por medio de una indígena desnuda, que representa la barbarie y el canibalismo, en un territorio de naturaleza abundante y agreste donde aparece, no como parte accesoria de la imagen sino como constitutiva de la misma, el caimán o cocodrilo americano.

lonial subyace a la obra, lo que desmonta la universalidad que Humboldt y Hegel asumen en sus descripciones. La clave de análisis para entender esta transición cualitativa, está en examinar lo que significa en el contexto de la obra el denominado guiño del cocodrilo.

Un primer significado del guiño del cocodrilo es su aparición como un tercer elemento que se atraviesa en el tránsito de la conversación intracultural, y al hacerlo irrumpe de una manera tal que pone en crisis los términos de esa conversación intraeuropea. Se trata la aparición del tercero excluido de la conversación, cuya presencia estaba admitida en el marco representacional, pero como un objeto para ser conocido, representado en un espacio tiempo formal y uniforme que abstrae las circunstancias vitales de aquello que se convierte en cosa (una de las características de la colonialidad de conocimiento que se pretende objetivo y con validez universal).

El guiño del cocodrilo es, en sí mismo, una señal ambigua, si se lo mira desde una concepción semiótica en la que los signos visuales tienen como modelo el lenguaje y la escritura. Sin embargo, en el contexto de la obra que nos ocupa, la imagen del ojo del cocodrilo no es un soporte, un significante, que confirma ninguna de las tesis de los interlocutores del debate, bien sean los dos ilustres alemanes y sus partidarios contemporáneos y extemporáneos, o la de los criollos ilustrados y en particular la de Francisco José de Caldas. En este caso, los predicados con que se pretende determinar el ser del cocodrilo, el ser de lo americano, rebotan sobre su piel dura, se convierten en un eco desde los paisajes de América que se devuelve, así sea con años de distancia, a sus emisores, sin que su *logos* haya podido volverse carne permanente como ellos pretendían.

Contrario a los supuestos, el cocodrilo no devora a aquellos “dioses”⁵⁶ de segunda generación que se proponen decirle qué cosa es él. Hace algo peor, fagocita su *logos*, lo pone en el paréntesis de sus dos párpados, que cuando se cierran devoran todas las imágenes sobre él proyectadas, bajo la forma de discursos que pretenden constituirlo. Y el rayo de luz, de ilustración, que pretendía iluminar lo americano, parece en el fondo de la oscuridad que media entre un parpadeo y otro, cuya duración es lo suficientemente larga para dejarlo sin efecto.

Además de sus pupilas verticales que le permiten ver en condiciones de escasa luminosidad, el cocodrilo tiene un tercer párpado, denominado *membrana nictitante*⁵⁷, que protege el globo ocular cuando los dos párpados principales deben estar abiertos, en especial para ver debajo del agua, donde su capacidad de enfoque no

56 La primera generación de estos “dioses” es claramente la de los primeros conquistadores, que fueron vistos como tales por los indígenas; los “dioses” de segunda generación se ven a sí mismo como tales por su ubicación epistémica en un saber que se cree absoluto, propio de una ciencia que se pretende universal y objetiva.

57 Ver <<http://es.wikipedia.org/wiki/Crocodylia>>, <http://es.wikipedia.org/wiki/Membrana_nictitante>.

es tan eficiente, lo que compensa con la activación de los demás sentidos. Así, el cocodrilo tiene una mirada compleja que por estar preparada para ver en la superficie y bajo el agua, y también en condiciones de alta o escasa luminosidad, amplía su capacidad de irrupción, bien sea por asalto o mediante un guiño, como en el caso que nos ocupa.

El guiño del cocodrilo, por mínimo que sea, es, además de lo ya anotado, la señal de la capacidad de la naturaleza de irrumpir, de diversas maneras, en los asuntos de una humanidad que se auto-construye de forma selectiva y en oposición a la naturaleza, y en cuya operación de separación deja por fuera de la condición humana, como *anthropos*, a la mayoría de la especie. Uno de los casos es la irrupción intempestiva, bajo la forma de una fuerte tormenta, que se da en otra obra que también nos ocupa en este trabajo, denominada *Orestíada, oda a Oreste Sindici*⁵⁸. En el caso al que aquí nos referimos, la irrupción es silenciosa y pausada, pero no por ello menos contundente para hacer desquiciar estructuras epistémicas ilustradas.

La imagen del cocodrilo es una imagen de un ojo no-humano que es parte de la configuración de *una mirada otra*, que sin perder el ritmo de su parpadeo, ha estado llamando la atención, por así decirlo, durante todo el tiempo de la disputa ilustrada, de la que él mismo era objeto, y con él la naturaleza americana en su conjunto.

El guiño, como el modo de accionar de esa *mirada otra*, rompe la estructura escénica de representación en la que unos personajes hablan, un objeto es hablado y un espectador admira o contempla, desde cierta distancia, el mencionado espectáculo: espectáculo epistémico-político de ordenamiento del mundo según categorías y coordenadas arbitrarias y muchas veces preestablecidas con fines de dominación. En tanto *mirada otra*, desde otra perspectiva, con otro ángulo de visión y otra panorámica, se diferencia del cono de visualidad con que el ojo formal de la perspectiva renacentista, como régimen escópico (máquina de hacer ver), representa el mundo en un plano geométrico, una ventana, que organiza jerárquicamente el mundo para una mirada igualmente monocular, sostenida por la creencia de que el mundo está dispuesto y organizado para ella.

La mirada del cocodrilo es una mirada desde abajo, corpórea, contraria a la mirada imperial que, sin estarlo, pretende ubicarse en el mismísimo lugar desde el que un dios escondido observa el mundo. Finalmente, es una mirada que afirma un mirar, un espacio de visión, desde el cual y para el cual empiezan a perder sentido las afirmaciones y representaciones que construyen la realidad americana –la pasada y la presente– como cosa conocida. Por una parte, las representaciones imperiales coloniales encubren su propia contingencia histórica, su particularidad y la artificiosidad de sus categorías; por otra, esconden la realidad que representan negándola como realidad viva, como realidad humana con sus propios desarrollos y contingencias,

58 Ver la primera parte de este capítulo.

que no admite la imposición de discursos que se proponen fijarla en lugares antropológicos, históricos y ontológicos.

De esta forma, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* es una proposición cerrada solo en un primer momento. Es, por así decirlo, el punto donde la instalación misma abre la posibilidad de una negación más amplia desde otro punto de vista: el de la naturaleza americana. Desde ahí, debido a la mirada del cocodrilo, se rompe la estructura representacional que únicamente admite variaciones entre lo uno o lo otro, entre Hegel y Humboldt, es decir, dentro de la misma racionalidad. Esa ruptura nos conduce a un nivel de negación que postula que ni el uno ni el otro (ni Hegel ni Humboldt, con las opciones epistémicas que representan) se pueden postular como los constructores de la única representación válida de lo americano, y menos en las circunstancias históricas actuales.

Sin embargo, no podemos quedarnos en este “momento negativo” del acercamiento a la obra, como si el *llamado visual* del objeto representado, la irrupción de la “voz” de la naturaleza, que con su mirada habla, en este debate de epistemología, estética y geopolítica, solo sirviera para poner una pausa en esta discusión de *epistemología blanca* sobre este continente de color. Por el contrario, cuando el objeto representado empieza a *hablar*, cuando ya no puede ser un mero receptáculo vacío de los regímenes discursivos que lo piensan, lo imaginan, lo clasifican y lo fijan como “naturaleza”, es porque los términos de la conversación ya son otros. Dicho de otra manera, lo que ha ocurrido es un *paradójico retorno de la naturaleza* como sujeto, pues el cocodrilo –como los indígenas afros y campesinos– cuando ha estado presente, ha sido siempre como objeto representado. Pero ese retorno se da ahora no como sujeto sujetado y representado, sino como interlocutor que interpela el estado actual de la conversación, sus postulados y conclusiones. Una nueva conversación debe ser posible, en la que una cuestión de geopolítica del conocimiento se aterrice en el espacio de la corpo-política, y en la que los interlocutores deberán redefinir sus *locus* de enunciación en la conversación misma, de la cual surgirán nuevos enunciados. Cuando la naturaleza habla hay una exigencia de ser escuchada, pero no como respuesta a un interrogatorio, científico, técnico o estético, sino como interrogado que ahora interroga, como interpelado que interpela desde una racionalidad otra.

En este sentido, para Kusch (1976) el problema de la investigación no consiste tanto –como hemos mostrado en el caso del diálogo intracultural– en la reiteración de una racionalidad prevista, como en salir del “cerco” que pone la civilización, hasta encontrar una nueva racionalidad a partir del objeto, es decir, del sujeto observado, del cocodrilo que es símbolo de América, en nuestro caso. “El problema de América es un poco el de tolerar, si cabe, posibles racionalidades diferentes, quizá para encontrar una racionalidad más profunda, o mejor, más próxima a nuestros conflictos” (Kusch, 1976, p. 136). Tolerar racionalidades diferentes es, ante todo, el

problema de Occidente, una cultura que necesita aprender a escuchar antes que pretender siempre ser escuchada. Claramente, aquí ya no se trata de la escucha del ser heideggeriano, sino de “la escucha de *la palabra grande del pueblo*”⁵⁹ que, situado en la inmediatez del sentido, ofrece una perspectiva que no hace del pueblo un mito populista, sino que sugiere como punto de partida distinto, el de una globalidad indiscriminada, donde todo lo objetual se piensa como desprendimiento crítico (Pagano, 1999, pp. 86 y ss).

Al encontrar la racionalidad del objeto, la investigación se convierte en un problema de comunicación extrema que, más allá de la transmisión de un mensaje a un otro, implica la anulación de sí misma; es decir, al desaparecer la relación entre observador y observado asoma la posibilidad de una convivencia, pues el observado propone una racionalidad basada en su propio proyecto vital y cultural, una comunicación en la que los comunicados se vinculan como dos plenitudes en convivencia pura. Para Kusch, este es un paso de la comunicación a la convivencia; para nosotros, es el paso de la re-presentación al diálogo decolonial, intercultural. Con esta aclaración de términos no queremos señalar distinciones, sino encontrar convergencias en una misma perspectiva, la del andar de Kusch y la de las prácticas decoloniales en Abya Yala.

Ahora bien, el problema intercultural, su posibilidad, supone la escucha de la palabra del pueblo, escucha sin la cual no será posible el desprendimiento de la cultura filosófica de Occidente y el paso de la estructura dialógica intracultural a la estructura decolonial. Pero para que la escucha sea posible y con ella el diálogo intercultural, la condición previa es la constitución del objeto en sujeto, en otras palabras, la recuperación del estatuto de subjetividad que había permanecido encubierto desde afuera por el discurso colonial⁶⁰.

La constitución del objeto, de lo observado, en sujeto, tiene que ver no tanto con una descripción como con captar de alguna manera el fundamento mismo de lo humano, esto es, cómo se concreta un sujeto libre, un otro que ya no es el objeto observado sino un sujeto que encierra en sí mismo su propia posibilidad de ser. El devenir sujeto del objeto, hace que la relación que antes era sujeto-objeto, relación

59 Carlos María Pagano (1999) resume muy bien el proyecto general de Kusch, al afirmar que en general su propósito consiste en “hallar un filosofar americano original tomando como punto de partida el pensamiento indígena y popular” (Pagano, p. 83). Kusch se entiende a sí mismo situado en una posición preparatoria para la puesta en marcha de una analítica propia, que habrá de moverse más allá de una intencionalidad prejuiciosa y de fines institucionales. Su meta no adquiere un carácter restrictivo debido a un acomplejado “americanismo”. Lo propio busca trascender el margen donde se mueve el pensar por su sometimiento a esos fines institucionales (cátedra, política o Iglesia); se trata de ejercer el pensamiento con valentía “sin tener que desviar la atención porque alguna cita bibliográfica nos bloquee el camino” (Pagano, 1999, p. 84).

60 Silvia Rivera Cusicanqui, en referencia al poder encubridor de la palabra, dice que “es evidente que en una situación colonial, lo ‘no dicho’ es lo que más significa; las palabras encubren más que revelan, y el lenguaje simbólico toma la escena” (Rivera, 2010, p. 13).

de conocimiento o de comunicación en una sola vía, ahora pueda ser una relación sujeto-sujeto. Esa relación solo puede darse en una estructura que no tiene posiciones diferenciadas a priori para un sujeto y para un objeto y que, por el contrario, tiene posiciones de sujeto pensante, sintiente, actuante: es la estructura dialógica decolonial que hemos venido rastreando.

Empero, es aquí donde aparece la posibilidad de que cada uno de los sujetos se encierre en su propia cultura, en su horizonte simbólico particular. El problema de comunicación⁶¹ que podría darse aquí, dado que la cultura de cada uno de los dos sujetos es diferente, supone para Kusch la existencia de un vacío cultural, sin significado, que por falta de símbolos es imposible de determinar (Kusch, 1976, p. 140).

61 Catherine Walsh (2008) nos ha alertado sobre la posibilidad de confundir la interculturalidad con formas no críticas, débiles y funcionales de la misma. La autora habla allí de la distinción entre la interculturalidad débil y la interculturalidad crítica. La primera tiene que ver con el uso oficial que algunos representantes de instituciones estatales hacen de la interculturalidad, reduciéndola a programas, cátedras y eventos de etnoeducación, al tiempo que enfatizan en la necesidad de acceder al “verdadero” saber universal, es decir, el que corresponde a la cultura universal de la tradición euro-usa-céntrica). Ese saber muchas veces no es represivo sino seductor porque es capaz de dar acceso al poder (Quijano, 1992, p. 439). En 2009, la autora aborda de nuevo la interculturalidad desde tres enfoques o perspectivas: la interculturalidad relacional, la interculturalidad funcional y la interculturalidad crítica, como un despliegue desde la interculturalidad débil y funcional que permite contrastarlas con la perspectiva crítica. La primera hace una especie de apología del contacto, tanto en un sentido histórico como en una forma horizontal entre sociedades, de tal manera que al naturalizar las formas de mestizaje y sincretismo, que son parte de nuestra historia, invisibiliza el racismo y la dominación racial sobre las que se han construido nuestras narrativas nacionales (Walsh, 2009, p. 2); se trata de una relacionabilidad sin conflicto. La otra forma de la interculturalidad débil es la denominada interculturalidad funcional, cuya raíz se ubica en el reconocimiento de la diversidad y las diferencias culturales con el fin de realizar procesos de inclusión en el orden social establecido, como muestra de tolerancia con las alteridades. La interculturalidad funcional coincide con el multiculturalismo como la lógica cultural del capitalismo multinacional y, a su vez, bajo la perspectiva planteada por la UNESCO sobre la diversidad cultural, como refuerzo de los procesos de globalización y occidentalización (Walsh, 2009, p. 4). Las directrices de la UNESCO pueden verse reflejadas en las políticas públicas culturales y de educación colombianas. La interculturalidad crítica, por el contrario, va a la estructura misma moderno/colonial/racial en su concomitancia con el capitalismo y la sociedad de mercado. En tanto cuestiona las otras formas de interculturalidad, se constituye en un proyecto político, ético, epistémico y estético, que apunta, más allá del reconocimiento de las minorías, a la creación de relaciones de carácter horizontal que permitan la creación de nuevos ordenamientos sociales (CRIC, 2004, citado por Walsh, 2008, p. 53). Pero este proyecto solo es posible en tanto decolonicemos nuestras mentes y prácticas cotidianas para avanzar hacia la visibilización de formas otras de pensar, saber, hacer, disentir y sentir. La interculturalidad, más allá de la tolerancia del multiculturalismo, aborda las causas de la desigualdad social y, al hacerlas visibles, propende a otras que lleguen a suprimirlas a través de métodos no violentos, de un diálogo intercultural que tiene como condición previa hacer visibles las condiciones históricas y actuales que lo obstaculizan. La interculturalidad crítica es, como lo ha dicho Adolfo Albán, un proyecto de re-existencia, un proyecto de vida, una construcción de la gente que ha sufrido procesos históricos de subalternización –que en un sentido restringido corresponde a grupos étnicos subalternos, pero en un sentido amplio al continente latinoamericano todo– y que es capaz de vincular a todos aquellos grupos que buscan una alternativa al proceso de globalización neoliberal, así como a la creación de nuevas condiciones de poder, saber, ser, sentir y pensar (Albán, 2008, p. 92).

Enseguida, nuestro autor denomina ese espacio como un hábitat neutro, un límite, un espacio intercultural entre observador y observado (Kusch, 1976, 141). En nuestro caso, preferiríamos hablar más de dos sujetos separados por un espacio vacío intercultural y en cierto modo existencial, el cual deberán franquear para inaugurar alguna forma de relación posible, una estructura dialógica: bien sea la estructura de comunicación que requiere todo tipo de conocimiento, o la estructura dialógica decolonial. Esta última, subsume a la estructura de comunicación y la hace posible en términos de interrelación entre humanos y no como acción estratégica instrumental para conseguir fines determinados.

En una estructura dialógica decolonial (sin perder el paso previo, ya referido, que consiste en el devenir sujeto del objeto) ya no habrá una posición de observador y una de observado, pues sabemos que la primera ha sido la posición que siempre ha ocupado Occidente. El observador, en tanto sujeto cognoscente, habrá de admitir ser también observado bajo cierta objetividad pero sin perder su calidad de sujeto, ni su humanidad. Esta condición, en términos de Kusch, de observador-observado, y en nuestros términos, de ob/sujeto, es clave como posibilidad para trascender el diálogo intracultural y pasar a un diálogo intercultural de carácter decolonial, que tiene como una de sus características la no negación de la condición de humanidad de ninguno de los participantes de la conversación. Si es así, cada uno de los dialogantes, admitiendo su propia contingencia e insuficiencia, verá en ese espacio intercultural vacío ya no un abismo de separación, sino una zona de intercambio, donde ciertamente está la posibilidad de experimentar el desgarramiento entre dos culturas, pero también la oportunidad para el enriquecimiento propio, la creación colectiva de conocimientos y, por qué no, de nuevas formas de arte.

Es ahora cuando la instalación se re-instala a sí misma como espacio de diálogo en un plano horizontal, como una obra realizada por un artista colombiano, un viajero de la historia, la geografía y el saber, capaz de plantear, desde el interior del campo del arte, enfrentamientos estéticos y epistémicos que cuestionan las estructuras profundas de la modernidad. Se trata de una obra que no se rige por los parámetros internacionales del arte contemporáneo o por la alta definición de la imagen; tampoco sigue los parámetros de la estética del arte europeo, el único que, para Kant, merece la condición de bello, y menos del genio, ese (dote natural) que da la regla al arte⁶², o del gusto burgués que se había postulado como necesario para juzgar, interpretar y comprender el arte. En la hermenéutica de esta obra el buen gusto burgués se queda corto con sus categorías de belleza, armonía, forma o novedad respecto de alguna tendencia de moda o de vanguardia.

La obra se reinstala, no como una máquina de visión lo suficientemente críptica y enigmática para que un espectador conserve su distancia y la recorra sin franquear

62 Cf. Kant, *Crítica del juicio*, 1977 [1790], § 44 y 45.

sus fronteras y códigos estéticos, sino como una estructura abierta, inacabada, espacio pluri-visional. En la conversación sin luces cegadoras que se da enseguida, la razón imperial debe necesariamente aprender a escuchar otras razones, provenientes de humanidades y de naturalezas *otras*, de experiencias históricas *otras* que no llegan vacías al encuentro, pero tampoco con la pretensión de imponer, a cualquier costo, su particular visión del mundo como la única visión válida.

Se trata del inicio del diálogo intercultural necesario para construir mundos en los que diversos mundos sean posibles. Huelga decir que la nueva estructura que nos plantea la obra es una estructura de lo político para el encuentro y la “convivencialidad”, en la que nuevos conocimientos tendrán que ser negociados pero en otros términos, en el campo de batalla ideológico que es la cultura misma (Wallerstein, 1999). El concepto de hombre y humanidad no prevalecerá más sobre el de semi-humanidad, ni el de *humanitas* sobre el de *anthropos*; tampoco prevalecerá el concepto de naturaleza atribuido a quienes se encuentran por fuera de la línea que separa el ser del no-ser, delineada por el pensamiento eurocéntrico y remarcada por sus seguidores en todas partes.

En este espacio dialógico cada uno de los nuevos interlocutores –antiamericanistas, americanistas, posmodernos, altermodernos, entre otros– tendrán que replantear sus lugares antropológicos, pues la naturaleza, antes zoológizada, racializada y despojada de sus atributos, ya no es más el punto de concentración del debate de unos interlocutores con posiciones epistémicas pre-determinadas capaces de ubicarla primero en la geografía de la razón y luego en la geografía del mundo. En este espacio dialogal y político que permite vislumbrar nuestra perspectiva estética decolonial ya no tendrá lugar el falso dilema planteado no solo al negro, sino también al indígena o al mestizo, que los pone a elegir entre blanquearse o desaparecer. Se abren las puertas para la toma de conciencia de las posibilidades de existencia de los colonizados, por fuera del “supuesto complejo de dependencia”, que muchas veces se les ha querido atribuir (Fanon, 2009, p. 144).

La estructura dialógica decolonial como horizonte posible nos ha hecho ver las posiciones de sujeto y los espacios y condiciones de un diálogo intercultural de carácter decolonial. Llevarlo o no a cabo depende no solamente del análisis teórico, sino de la voluntad y la lucha política de la que la estética de frontera, de todos modos, ha marcado un vector en la dirección de un espacio de diálogo posible. Iniciemos ahora otra coordenada, esta vez desde una propuesta artística de Restrepo en la que estética y política configuran un espacio de intercambio mediado por el concepto del perdón, referido a las víctimas del conflicto armado en Colombia. De qué manera sería posible un encuentro tan espinoso como el de una víctima y un victimario, y si con base en una noción de víctimas de la colonialidad se puede plantear un encuentro por fuera de los marcos y dispositivos institucionales y jurídicos, es parte de lo que nos proponemos indagar a continuación.



José Alejandro Restrepo, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (detalle), Video-instalación, dos monitores, dos cintas. 1994. Imagen cortesía del artista.



Fotografía, Wilmar Lozano. José Alejandro Restrepo, *Variaciones sobre el purgatorio*, No. 4. 2011.

Pensando desde el purgatorio

Entrada al purgatorio

La puerta de entrada es un análisis de una reciente exposición del artista José Alejandro Restrepo, denominada *Variaciones sobre el purgatorio* (2011), en la que se

propone una mirada a las elaboraciones políticas del perdón, donde el binomio de la teología y la política encuentra un tercer elemento en los medios de comunicación, para completar la teatralización de lo político. El *topos* del purgatorio, como espacio intermedio, nos servirá especialmente para la indagación sobre la consistencia del pensamiento de frontera.

*Variaciones sobre el purgatorio*⁶³ fue presentada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, entre marzo 10 y abril 30 de 2011. Se trata de cuatro variaciones que, según el curador Andrés García La Rota,

Son una serie de transposiciones que reinterpretan el purgatorio cristiano. Instalaciones, fotografías y grabados en gran formato dan lugar a recintos acústicos y visuales en donde se mezclan los imaginarios y la historia reciente de Colombia, sus procesos judiciales, con los modelos disciplinarios diseñados por la Iglesia. Pero esto no es gratuito, pues la palabra de Dios ya es, en el país del Sagrado Corazón, palabra política (como en el breviario del padre Valverde), puesta en escena mediática que implica espacios y tiempos regulados, transformados por los intereses institucionales. Las transposiciones de Restrepo tan solo hacen visibles los andamiajes del artefacto, el detrás de cámaras del *gran espectáculo* (García La Rota, en Universidad Nacional, 2011).

En la variación No. 1 “las llamas y las ánimas se recortan dramáticamente por la herida violenta sobre la plancha de madera y la radicalidad del blanco y negro” (Museo de Arte de la Universidad Nacional, 2011). En la variación No. 2 se presenta el purgatorio de la burocracia que es la burocracia misma, en la que “los burócratas y sus sombras, fantasmas o espectros deambulan erráticos en los entramados de las oficinas públicas”. En la variación No. 3, una video-proyección sobre vidrio muestra unas ánimas talladas en madera, realizadas en el Caribe colombiano, con un audio, registrado por un turista, en el Museo del Purgatorio de Roma (Museo de Arte de la Universidad Nacional, 2011).

La variación No. 4, a mi modo de ver, es la variación desde la cual se puede abordar el núcleo central de esta exposición; no porque se privilegie jerárquicamente esta variación sobre las otras, sino simplemente como una entrada interpretativa y vivencial, de las muchas posibles, a esta exposición.

Esta variación fue instalada en la sala principal del Museo, que tiene varios niveles en el piso y un espacio rectangular en el centro, cuyo desnivel hizo posible su adaptación como una piscina no muy profunda. En dicho espacio, el día de la apertura de la exposición, se realizó un performance en que un grupo de personas de edades diferentes deambulaban en todas las direcciones, sin guía, o a veces como siguiendo a una guía incierta, en un espacio marcado únicamente por unas coordenadas fantasmales, representadas por las sombras de tres cruces y por la intermitencia de unas voces reconocibles que, con tonalidades diferentes, pedían perdón.

63 Ver <<http://www.youtube.com/watch?v=pjKmy8zhOIM&feature=related>>.

Esta variación, en particular, se constituyó en un espacio reverberante, donde tanto las sombras silenciosas constituidas por el grupo de performistas, como también las personas del público, como fantasmas taciturnos, se mezclaban en el acontecimiento teatral de una máquina envolvente de elaboración del perdón, siempre en suspenso, sin absolución ni condena. Al ser esta una variación del purgatorio, no se puede afirmar que se trate de unos cuerpos cuyas sombras son el objeto de una reflexión; es decir, no se trata de las sombras de unos cuerpos sino de los cuerpos de las sombras, *obsujetos*, cuya constitución primordial es su carácter evanescente. Una proyección en directo de esta acción, que ocurría dentro de la sala, se podía ver sobre la pared norte de la zona verde del museo, como una variación de la variación, que nos obliga a insistir en la ausencia de centralidad de una variación respecto de las otras. Y si de todos modos hubiera que buscar centros, ejes o puntos clave, esto no obedecería a su estructura interna, sino simplemente a una posicionalidad relativa en el recorrido entre variaciones, desde donde, en momentos diferentes, se podría narrar la experiencia mediada por la obra.

En el interior del “cubo”

El lugar desde donde se piensa esta primera parte se ha denominado el interior del “cubo”, con el fin de precisar al menos dos aspectos: el primero es que la obra se encuentra en el espacio de un museo de arte, como dispositivo que no es neutral respecto de lo que allí se muestra; el segundo es que la obra en cuestión ha sido pensada para ese espacio. Y es ahí y desde ahí, reconociendo las determinaciones que esto supone, desde donde se piensa la primera parte de este apartado, un espacio habitado por un orden simbólico y metafórico, antes que por un despliegue de conceptos y enunciados verificables.

Así, pues, empecemos con algunos aspectos de la experiencia de haber estado en el espacio donde aconteció la primera parte de la obra, incluyendo el performance arriba referido que con un registro en video se hacía presente en la entrada de la sala.

¿Quiénes son las personas que conforman ese grupo heterogéneo que deambula lentamente por un espacio ritual, en el que el agua les llega apenas un poco más arriba de los tobillos? ¿Representan a las almas del purgatorio o son la imagen de una comunidad que busca una salida a un encierro en un espacio lúgubre en el que los horizontes aparecen y desaparecen al infinito, exigiendo la resignación continua y el cambio de dirección? ¿Por qué en ese grupo hay mujeres, jóvenes y adultos, pero no hay niños, será que estos no pueden pasar por ahí? ¿Cuál es la causa que los mueve en su desplazamiento por un territorio anegado que al mismo tiempo les impide traspasar sus fronteras? ¿Se desplazan ellos mismos o son desplazados por alguna fuerza invisible? ¿Por qué todos los integrantes de este grupo parecen impasibles ante las demandas de perdón que no cesan de escucharse en una mecánica intermitencia?

La experiencia estética y las anteriores preguntas se complementan al visitar, cualquier otro día, este purgatorio, en que ya no aparece el grupo de performistas. El que antes era el espacio de un ritual con potentes imágenes y sonidos, ahora se torna en una espacio en el que, si bien la imagen sigue presente, el sonido, por así decirlo, es el que tiene la palabra.

Espacio “acusmático”

La sensación de vacío que ahora se experimenta en esta variación del purgatorio no impide que desde la memoria se proyecten sobre el agua las sombras de las imágenes de los cuerpos que nos interpelaban el primer día. Pero lo que ahora se da, en ausencia de la multitud expectante, es una experiencia íntima y distendida en un espacio diferente que se percibe más amplio, más y más frío, como si el espacio estuviera confinado en sí mismo. Lo anterior nos permite pensar en un espacio de carácter *acusmático*. De inmediato hay que aclarar que entendemos lo *acusmático* como una forma de experiencia centrada en el componente sonoro de esta obra, sin que por ello se sugiera reducirla a dicho componente.

El recurso al término *acusmático* es una estrategia analítica; no olvidamos que el poeta francés Jerome Pignot, en 1955, usó el adjetivo *acusmático* para designar la distancia que separa los sonidos de su origen, que se ocultan en la impasibilidad de los altavoces. Tampoco que uno de sus orígenes remotos está en el siglo VI a.C., cuando Pitágoras enseñaba de manera oral a sus discípulos, los *acusmáticos*, escondido detrás de una cortina con el fin de evitarles la distracción causada por su presencia física (Bejarano, 2007, 69). Lo sonoro nos interesa en su particular materialidad que hace posibles las tres formas de escucha propuestas por Shaeffer: la escucha causal, la escucha semántica y la escucha reducida de los objetos sonoros, en la que estaba empeñado Shaeffer como una escucha que requiere entrenamientos y conocimientos que la hacen especializada, difícil y poco natural (Bejarano, 2007, 68 y ss.).

Sin embargo, en nuestro caso, se trata más de entender el fenómeno sonoro de unas voces separadas de sus fuentes que, mediadas por un cortinaje electroacústico (Bejarano, 2007)⁶⁴, interpelan con una particular solicitud de perdón. La separación de las voces respecto de sus fuentes es lo que abre la posibilidad para una voz de reinstalarse, por así decirlo, en cualquier otro cuerpo, de hacerlo hablar o bien de fundar la apariencia de un cuerpo que habla. En una palabra, la separabilidad de la voz respecto de su cuerpo es la condición (*acusmática*) de la representación entendida como una voz que *habla por*, en su amplio, y a veces contradictorio, espectro

64 Bejarano sugiere una analogía entre la cortina que separa en el acto pedagógico de Pitágoras y la cadena de reproducción electroacústica, que al dislocar la vista del oído, favorece la escucha de las formas sonoras en sí mismas (Bejarano, 2007, p. 69).

(Žižek, 2004)⁶⁵. Pero antes que centrarnos en lo que sería una respuesta a esta demanda de perdón, no sobra insistir en el estatuto antinatural de esas voces, en su carácter técnicamente impostado, debidamente ensayado, con la misma filigrana con la que algunos victimarios se ensañan con los cuerpos de las víctimas por cuyos actos ahora entra en escena esta súplica de perdón.

Solo en este espacio puede darse ese juego de voces que en conjunto forman una polifonía, que se debe, no obstante, al carácter monofónico y espectral deslocalizado⁶⁶ de cada una de ellas en particular. Allí, la experiencia misma de los límites se hace más perceptible, no tanto porque estos sean visibles, sino por el retorno de las voces que han osado llevar su demanda de perdón, más allá de este espacio que las encaja y las confina. Así, en este espacio teatral de la elaboración del perdón nada escapa. Las luces offician en favor del sonido de las mismas palabras que piden perdón pero que, sin encontrar destinatario, son devueltas en busca de sus fuentes, que tampoco encuentran. De esta forma, esas voces obligadas en su errancia, con el único aditivo de los reflejos sonoros de sí mismas, que las alcanzan sobreponiéndoseles como compañía, deambulan por ese espacio cavernoso y confinado en cuyos muros chocan como si sus labios de papel, al desgarrarse en su letanía, pudieran alcanzar otro matiz que logre por fin una respuesta.

Voces sin cuerpo

Ahora bien, para hacernos una idea de la “letanía” de la que hemos venido hablando, recurramos a la trans-cripción de esas voces, al medio muchas veces encubridor de la escritura: Una voz de mujer dice: “Les pido perdón, les pido perdón, les pido perdón... de corazón”⁶⁷. Otra voz masculina dice: “No tengo palabras para pedir perdón”. Una voz masculina diferente: “Pedirle perdón a todos los colombianos”. Otra voz masculina: “Pedirle perdón a la nación entera”. Una voz masculina más:

65 Así como Aarón se convirtió en la voz de Moisés, quien a su vez ponía en su boca las palabras, la voz de Dios para el Faraón, se da también un cortocircuito de la voz que al desprenderse de la fuente puede ser la voz de cualquier cuerpo, bien sea la de Yahvé o la que Aarón comunica a través de sí mismo para la construcción de un becerro de oro como sustituto (Cf. La Biblia, Éxodo, cap. 4 vs. 32).

66 Nos referimos al efecto de deslocalización de la fuente que produce una grabación monofónica, que no solo reduce las dimensiones espaciales a una, sino que al mismo tiempo abre otras posibilidades en el campo acusmático, donde esa deslocalización es utilizada de manera positiva, como en el caso de la voz de la madre en el film *Psicosis* de Alfred Hitchcock, como una voz-objeto que flota sin un soporte en alguna fuente subjetiva hasta que finalmente encuentra un soporte en Norman, realizando un proceso de subjetivación o desacusmatización (Žižek, 2004, p. 212). Todo esto no hubiera sido posible si la banda sonora de la película hubiera sido realizada en el sistema Dolby Stereo (Chion, 1982, citado por Žižek, 2004, 211).

67 No deja de ser interesante cómo esta es la única voz que en cada repetición va aumentando su carácter reverberante hasta convertir el espacio en un recinto como de catedral, lo que no ocurre con las demás voces que desde el comienzo tienen un alto grado de reverberación, que acentúa su dramatismo y su efecto espacial.

“Vengo, humilde a pedir perdón. A todos los familiares, y amigos de estas víctimas adversarias, víctimas de esta guerra triste de la patria. ¡Perdón!, ¡Perdón!, ¡Perdón!”.

Voces sin cuerpo, encargadas de pedir perdón por la acción en la vida de otros cuerpos a los que, como victimarios, han llegado a quitarles la vida. Pero al afirmarlas como voces sin cuerpo no se quiere negarles su materialidad. Tampoco negar, en general, la materialidad del sonido que las constituye, que aunque efímero no deja de ser una materia, a tal punto que se deja modular, moldear, registrar y almacenar, como cualquier otro material plástico. Voces sin cuerpo quiere decir voces que, por ser ellas mismas un cuerpo, en tanto cuerpos sonoros, no dependen de un cuerpo emisor, de una fuente. Estas voces, que en sí mismas son como órganos que abstraen todos los demás órganos del cuerpo, ponen en juego su corporeidad como el primer término de un posible acto de comunicación que se propone en términos de enunciados.

Las voces que piden perdón son un registro en audio de eventos ocurridos en diferentes escenarios (el Congreso de la República, la plaza pública o los púlpitos) con intermedios de efectos sonoros que forman una secuencia sin fin. Una solicitud de perdón sigue a otra sin sufrir nunca la interrupción de otra voz que pudiera otorgar o negar esta demanda, técnicamente impostada, de absolución. Se trata de voces sin cuerpo, no tanto cuerpos sin órganos sino quizás órganos sin cuerpo, a los que, de alguna manera extraña, se les ha otorgado la tarea de representar a personas concretas. Para tal fin, no se ha escatimado ningún recurso de la voz escénica, ni del aparataje técnico que hace posible la configuración de una estrategia retórica que, si nos toma descuidados, termina por convencernos, no solo de la sinceridad de sus palabras sino, ante todo, de la lógica oculta de esta demanda⁶⁸.

Por ahora, la retórica del perdón nos lleva a preguntar si no es, en su reproducibilidad mecánica y electrónica, más que una coartada perfecta del victimario, que encuentra en esta un medio adecuado para su limpieza después del derramamiento sacrificial de la sangre de sus víctimas. Detrás de cada nueva solicitud de perdón se oculta un acto de victimización y la “semilla” de una lógica de economía sacrificial que garantiza que un nuevo perdón será otorgado, como dice el evangelio, en una progresión de hasta setenta veces siete⁶⁹. La misma voz, la misma demanda de perdón, no por el mismo crimen sino por uno nuevo cada vez, nos llevaría a llenar el mundo de víctimas y a perpetuar la expiación del victimario.

68 Por el momento esta lógica de la demanda del perdón supone una estructura jurídica y religiosa en la que esta demanda o súplica de perdón puede ser cumplida. De lo contrario, no tendría sentido una demanda que de antemano sabe que no tiene ninguna posibilidad de ser positivamente respondida. Lo que nos conduce a la pregunta acerca de quién o quiénes están en posición de responder negativa o afirmativamente a esa demanda.

69 “En aquel tiempo, acercándose Pedro a Jesús le preguntó: ¿Cuántas veces tengo que perdonar mi hermano las ofensas que me haga? ¿Hasta siete veces? Jesús le contestó: No te digo hasta siete veces, sino hasta setenta veces siete” (Cf. La Biblia, San Mateo 18: 21-35).

Tensando los espacios intermedios

Ahora bien, qué es lo que propone el purgatorio de Restrepo: ¿una interpretación del purgatorio, en términos estéticos, con recursos del videoarte y las artes vivas, para actualizar la afirmación de que existen relaciones entre la política y la religión, en nuestro país y más allá de él? ¿Se pretende indicar que existen rebeliones en el cielo que son la otra cara de la moneda de las rebeliones en la Tierra y viceversa? ¿Se trata de un proceso de recodificación de los términos en los que se ha narrado el purgatorio no solo en clave teológica sino en clave de economía-política? Si es así, ¿en dónde están y cuáles son esos elementos tran-gresores o que se trans-ponen en el código de la obra? Por lo pronto, identificamos dos y quizá un tercer elemento en este sentido. El primero, es el cambio del elemento fuego, característico de los purgatorios barrocos, por el agua; el segundo, el desplazamiento en la posición del artista. Examinemos brevemente en qué consisten estas transposiciones.

El agua

El medio de purificación en esta variación no es el fuego sino el agua⁷⁰. Nos preguntamos si la sustitución de este elemento obedece a una estrategia formal de la representación o se trata de llamar la atención sobre el hecho de que tanto el fuego como el agua tienen propiedades purificadoras en los registros del cuerpo, lo mismo que en los del alma. ¿Da lo mismo un purgatorio de agua, de fuego o de cualquier otro elemento? El cambio del agua por el fuego es lo que hace posible que en esta, y únicamente en esta variación, se pueda realizar una acción performática y representacional en vivo con las características antes esbozadas. De todas maneras, no deberíamos estar tan seguros de que un cambio en el significante es totalmente neutral respecto del significado, como si se tratara de significantes vacíos cuyas características se agotan en servir de soporte a unos significados que vienen desde afuera (sobre esto volveremos más adelante).

Por el momento, habría que afirmar que el cambio del fuego por el agua es un ejercicio que anuncia el trabajo de transposiciones que se pretende realizar en cada una de las *Variaciones*, que va hasta repotenciar los símbolos cuando se asientan en otro espacio de sentido. O incluso más allá, hasta construir un enunciado metafórico⁷¹ complejo, que cambie el sentido del relato del purgatorio y lo abra a otras significaciones desprendidas de este enunciado con una nueva “voluntad” de realidad e incluso de “verdad”.

70 Una inundación, lo mismo que un incendio, pueden tener carácter destructor. Las propiedades del agua nos llevan muy fácilmente a pensar en el purgatorio en el que se ha convertido nuestro país en los últimos años, a causa de los fenómenos del Niño y de la Niña, que al parecer son visitas que han decidido quedarse.

71 La metáfora no tiene la función de la “prueba” científica, sino más bien la de la “lógica del descubrimiento” (Black, 1962).

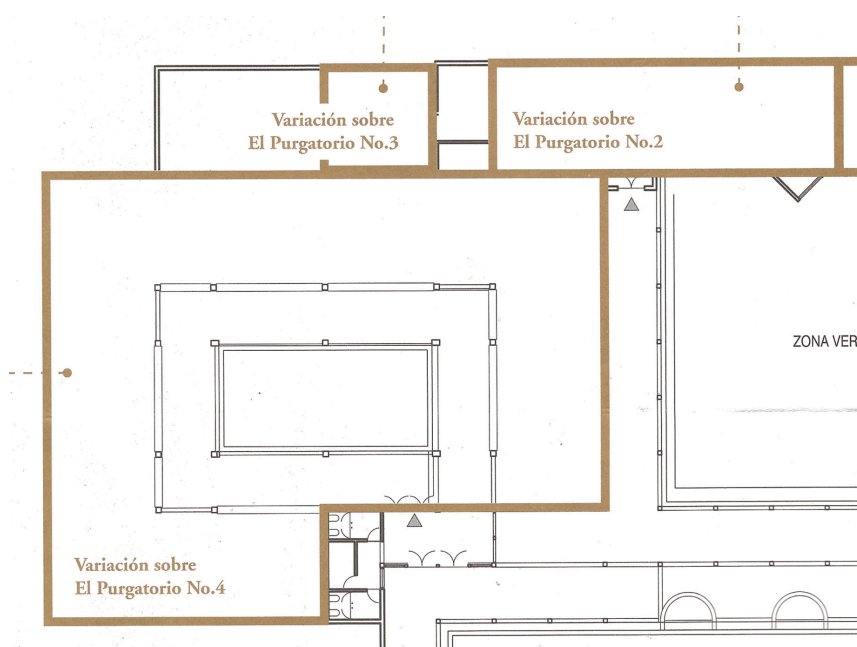
Acerca del lugar del artista

Para esta exposición, José Alejandro contó con las seis salas del museo. Como suele ser común, el día de la inauguración, los artistas se encuentran en alguna de las salas, donde saludan a conocidos y desconocidos, reciben comentarios sobre su trabajo y hasta dan explicaciones acerca del mismo. Sin embargo, ese día el artista no estaba en ninguna de las salas. Se encontraba en el techo del museo desde donde dirigía, sobre una de las paredes blancas que separan el museo del campus universitario, una proyección en directo del performance que acontecía en la sala principal. Se había realizado un hueco en la caja de representación de la sala para desplegarla hacia afuera sobre una pantalla en la que, esta vez, los cuerpos repetían los movimientos de las sombras ondulantes, a causa del movimiento del agua que distorsionaba su proyección en el fondo cuadrulado de la piscina. Únicamente la imagen había escapado de esa prisión sombría, donde las voces seguían reverberando en medio de las sombras.

Por lo anterior, el artista adquiere una posición inédita, no como correlato de la obra –que se ha independizado del artista-creador convirtiéndolo en un espectador más–, sino como mediador de la misma, en tanto conocedor de su evanescencia, y como alguien que no está satisfecho con su agotamiento en un espacio simbólico de representación puramente estética. La posición del artista, asumiendo él mismo una mediación que si bien no es del todo imposible para la obra, nos hace pensar en una cierta urgencia en la realización de ese despliegue, más allá de las paredes de la sala, el mismo día de la inauguración, en el preciso instante del acontecer de la presentación. El artista no da espera a la acción o reacción de los comentaristas o los críticos y ni siquiera a la articulación del sentido por parte de los espectadores, en redes de significado más allá del seguro espacio museal, en los intersticios entre lo político, la religión el arte y la vida. Es como si el artista quisiera asegurarse personalmente de la existencia y del funcionamiento de ese *pasaje* entre el arte y las contingencias de la vida.

Desacusmatización y foco en otra pared

El cambio del fuego por el agua y el desplazamiento del lugar del artista nos conducen a una pregunta por la producción de sentido que implica a cada uno de estos desplazamientos. ¿Se trata de un purgatorio de agua que hace ver, como en un espejo, ciertas relaciones entre política y religión? ¿Se busca realizar analogías y transposiciones de los símbolos del purgatorio cristiano y mostrar sus equivalentes en la práctica política en el contexto colombiano? ¿Hay un propósito más profundo que nos permite pensar en la inversión de la lógica del perdón implícita en este trabajo? ¿Es suficiente, en ese caso, el concepto de representación?



José Alejandro Restrepo, *Variaciones sobre el purgatorio*, No. 4, Ubicación espacial de la obra. 2011.

Dada la densidad de las anteriores cuestiones, debemos ir por partes. En primer término, es necesario retomar la consideración de la Variación No. 4 como un espacio acusmático. Es decir, entender el lugar de la obra como un espacio cerrado, en el que las interacciones entre sonidos e imágenes hacen posible una serie de juegos discursivos que se refieren y modulan entre sí, deslizándose sus sentidos entre lo literal y lo metafórico y entre este y aquel. Dicho de otro modo, en un espacio acusmático solo hay lugar para un juego de los signos que se interpelan entre sí, sin metalenguaje posible en el intercambio infinito entre significantes, sin rupturas ni esquizofrenias, como si más allá del orden del discurso, en el que los signos y símbolos de las imágenes quedan atrapados, nada fuera posible. Estructuralismo radical el de esta concepción en el que la sincronización estructural relegaría al mínimo no solo la posibilidad de un relato, sino, ante todo, los cambios e inversiones en la estructura y cualquier horizontalidad de la misma, entendida como política de la representación. En un espacio de acusmática total únicamente habrían objetos sonoros que, en tanto objetos, conforman sus “paisajes” siempre internos referidos a ese mundo de inmanencia radical donde lenguaje y metalenguaje son una y la misma cosa.

¿Cómo es posible una ruptura de un espacio acusmático y de un orden discursivo como este? En primer término habría que decir que se hace necesario buscar una falla en la estructura del anterior espacio acusmático, un vacío, o elemento silenciado en el entramado sonoro de la configuración del paisaje reverberante del purgatorio.

En un artículo de 1989, Paul Ricoeur se pregunta por la facilidad con la que, desde una cierta teoría de la comunicación basada en los postulados de R. Jakobson, se entiende que la comunicación es un hecho, un hecho cuasi físico. En ese sentido, el postulado que dice que “un emisor envía un mensaje a un destinatario” se cumple sin mayores problemas. Sin embargo, se pregunta el pensador francés si la comunicación no es tanto un hecho que confirma la sociabilidad del ser humano, como el intento de este por salir de una soledad que le es más constitutiva. De esta forma, el punto de partida para un teoría filosófica de la comunicación, más allá de la lingüística, es la soledad monádica, en el sentido leibniziano, del emisor y del receptor, que problematiza tanto la comunicación como lo que es comunicable en un discurso. El discurso entendido como la superación de la incomunicabilidad que hace posible a su vez encontrar los abismos infranqueables para él mismo, aquello que se resiste a ser discurso y por tanto a ser comunicable⁷².

Ahora bien, si retornamos a la Variación No. 4, y ponemos nuestra atención en la estructura comunicativa que subyace al pedido de perdón de parte de los victimarios o de sus representantes, nos encontramos con que hay una ausencia, un vacío en los términos de la comunicación que se propone, el cual aparece precisamente por el carácter acusmático del que hemos hablado antes. Ese vacío está en uno de los términos de la comunicación: el destinatario del mensaje, la segunda mónada a la que se refiere Ricoeur. De ahí que el carácter repetitivo, insistente y permanente de la demanda de perdón sea el resultado de la ausencia de una respuesta, en cuyo caso, de existir, bien sea de manera afirmativa o negativa, llevaría a la finalización de la demanda y al cierre del sintagma.

La obra pone el tiempo en tensión, es decir, está atravesada por el tiempo mítico de la religión, pero a su vez asentada en el tiempo histórico de las víctimas del conflicto colombiano y de las víctimas de la historia de Occidente. La obra muestra su tensión en las posibilidades de una resolución que no se ve aún. Pero como no hay respuesta alguna, la pregunta que sigue, en los términos de otros trabajos de Restrepo, es *¿Quién perdona a quién?*⁷³ Cuestión compleja ante una demanda de

72 El propósito de Ricoeur, en este trabajo, es entender el discurso como la transgresión de la incomunicabilidad monádica, accediendo al punto de vista de la conciencia como campo trascendental y como encadenamiento sistemáticamente cerrado. Esto con el fin de poner la comunicación como problema fuera de la concepción naturalista-fiscalista, en un lugar en donde lo lógico y lo fenomenológico entran en juego y donde esta no aparece como algo natural. Se trata de una teoría de la comunicación militante y no triunfante, como transgresión, paradójica, de una distancia que aparece como infranqueable (Ricoeur, 1989).

73 En otro lugar, el artista se ha preguntado “¿Quién domina a quién?”, en referencia a Humboldt, quien en sus crónicas da cuenta de la experiencia invertida de esa relación dominante-dominado cuando, al describir un viaje realizado en 1801 por el río Magdalena, afirma: “uno es esclavo de sus remeros”; algo similar dice respecto del carguero a quien describe como alguien en total control de una situación y, por el contrario, al viajero como una figura “miserable”, dependiente de la habilidad de su vehículo humano de transporte (Cf. Restrepo, 2007).

perdón ambigua de tendencia general y con destinatario impreciso. Por tal motivo, además de a quién se pide el perdón, queda por precisar la consistencia cualitativa y cuantitativa de aquello por lo que se pide perdón que, antes que a una generalidad, nos conduce a una tarea de examinar casos en particular. La tarea de especificar lo anterior se sale de los límites de un trabajo como este y corresponde, más bien, a procesos de investigación judicial. Sin embargo, lo que sí podemos afirmar, con márgenes estrechos de error, es que el destinatario ausente de la petición de perdón se configura en el sentido amplio de la comunidad imaginada de los individuos que conforman la nación colombiana y el grupo concreto de las víctimas de las acciones de cada uno de los victimarios. Las víctimas son el destinatario “ausente” del mensaje. En cuanto tal, la obra y los esfuerzos de transposición antes señalados se concentran en este punto nodal. Es a partir de ahí, del lugar de las víctimas, desde donde se puede plantear la reconfiguración de la lógica misma de la obra y, más allá, en el espacio de lo político, las posibilidades para una economía política de los signos, configurada, en otros términos: desde el punto de vista de las víctimas y no desde el punto de vista de los victimarios como hasta ahora. Esta es la principal transposición, que articula las demás en un núcleo que no solo es de carácter estético, sino ante todo ético-político, pues la existencia misma de la víctima es el principio de interpelación al victimario y a la estructura que los produce, y al mismo tiempo la posibilidad, por remota que sea, de la reconfiguración no victimaria o colonial de los vínculos sociales.



Fotografía, Wilmar Lozano. José Alejandro Restrepo, *Variaciones sobre el purgatorio*, No. 4. 2011.

Entre lo estético y lo político

Como he podido deducir de lecturas de los trabajos de Restrepo y de algunas conversaciones con el artista, uno de sus principales intereses, en los últimos años, ha sido pensar en la consistencia del guion, que relaciona, diferencia o compone categorías complejas tales como arte-política y arte-religión; de manera más precisa, la vinculación entre la teología y la política, presente en la categoría relacional, compuesta, de la teo-política. Sin embargo, en esta variación del purgatorio de Restrepo, la categoría central es estético-política. Y es a partir de esta como se pretenden pensar las otras categorías relacionales, dependiendo de los diferentes modos de respuesta de las víctimas al mensaje colectivo de los victimarios, que no se restringe a la aceptación o negación de la solicitud de perdón sino, ante todo, a replantear los términos del diálogo en el que esta solicitud tenga sentido para las víctimas.

En este sentido, proponemos algunas variaciones para pensar el perdón: la primera, como perdón soberano; la segunda, como perdón sin soberanía, que se divide a su vez en dos nuevas variaciones dependiendo de si se trata de las víctimas del conflicto armado colombiano, “víctimas de la violencia”, o de las víctimas históricas de la colonialidad del poder.

La opción del perdón soberano formó parte de las discusiones llevadas a cabo desde el año 2000 sobre lo que podría ser la justicia transicional para un eventual proceso de paz en Colombia. En términos generales, el perdón soberano sería posible como resultado del otorgamiento de facultades especiales al ejecutivo para que, de manera excepcional, pueda suspender los términos de las leyes vigentes y decretar sobre los asuntos del perdón a nombre de las víctimas. La posibilidad del poder soberano se discutió fundamentalmente en el periodo de gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010), cuyo lema de campaña, “Mano firme, corazón grande”, se entendió como un mandato de acabar con el conflicto, derrotando al enemigo: “Colombia sin guerrilla y sin paramilitares” es uno de los cien puntos de su *Manifiesto democrático*, guía de la campaña electoral. La búsqueda de la paz es otro de los puntos: “Soy amigo del diálogo con los violentos, pero no para que crezcan sino para hacer la paz. Pediré mediación internacional para buscar el diálogo con los grupos violentos, siempre que empiece con abandono del terrorismo y cese de hostilidades. Para el desarme y la desmovilización puede haber todo el plazo que se requiera. Urgencia para el cese de hostilidades, paciencia para los acuerdos finales. *Toda la generosidad en la reinserción*” (Uribe, 2001, [el énfasis es mío]).

La teopolítica, en este caso, consistiría en ese poder que se otorga al ejecutivo de realizar el “milagro” de la paz⁷⁴. Los argumentos del gobierno se basaron en la

74 A Carl Schmitt le interesaba la conexión entre teología y política como fundamento de su concepto de la soberanía. Así como el milagro da cuenta de la interrupción divina al orden natural, se puede justificar el poder de excepción en el orden político. El poder divino de hacer milagros es

ideología neoconservadora y autoritaria del Estado de Carl Schmitt (1985 y 1988), en la que las relaciones entre el Estado, poder soberano y Derecho coinciden en el gobernante, de tal manera que el gobernante como meta-sujeto adquiere la potencia suprema para asumir, de modo no derivado, acciones para hacer frente a situaciones excepcionales como la que vivió el país después del fracaso del proceso de paz del Gobierno de Andrés Pastrana. Así, justicia y soberanía coinciden en el ejecutivo, quien puede ofrecer el perdón a guerrilleros y paramilitares según se rindan o desmovilicen. Esta oferta se convierte en una especie de garantía de impunidad a cambio de la dejación de la armas. Se trataría de un proceso en que la justicia se sacrifica al pragmatismo de una paz en que una verdad jurídica ocultaría la verdad histórica del conflicto colombiano. Además, la opción del perdón soberano tiene el riesgo de entrar en contravía del derecho internacional; al mismo tiempo es objeto de crítica por parte de la oposición, de organizaciones no-gubernamentales y de la sociedad civil por el riesgo que tiene de convertir la excepcionalidad en una regla con la que el ejecutivo, como poder constituido, termine dictando en contra del pueblo como poder constituyente. Pero el recurso a la excepción lleva la posibilidad paradójica de la dictadura; según Schmitt: “a consecuencia de la peculiaridad no del poder constituido, sino del poder constituyente, del pueblo, [el dictador] es un comisario inmediato del pueblo, un dictador que dicta incluso a su comitante, sin dejar de legitimarse por él” (Schmitt, 1985, citado por Chaparro, 2005). Lo anterior explica el giro que tomó el gobierno hacia la configuración de un marco jurídico discutido en el Congreso para una justicia transicional en que el perdón no sería un perdón soberano, sino un perdón sin soberanía.

El perdón sin soberanía, lo mismo que la propuesta del perdón soberano, tiene como trasfondo histórico el fracaso de los diálogos de paz realizados entre en el gobierno de Andrés Pastrana y las Farc, en la zona de despeje del Caguán (departamento del Meta). Se fundamenta en un conjunto de leyes (el proyecto de “alternatividad penal” de 2003, la Ley de Justicia y Paz [2005], y la Ley de víctimas de 2011) conocido como justicia transicional, que conforma el marco legal para la desmovilización de grupos armados al margen de la ley, paramilitares y guerrillas. Quienes no se acojan a estas leyes serían combatidos por las fuerzas armadas, con la ayuda de los Estados

la capacidad de establecer un Estado de excepción, una ruptura en la historia, una suspensión de su decurso para dirigirla conforme a los fines considerados convenientes por quien detenta ese poder soberano. Pero el ejercicio de ese poder para el establecimiento de un Estado de excepción no es el mismo siempre. Si se considera, por ejemplo, en el contexto del denominado constitucionalismo y su relación con el deísmo, donde sí bien existe el rey, este reina, pero las cosas del mundo están sometidas a la autonomía normativa que difícilmente admite excepción. Qué decir del ateísmo, que prescinde de Dios como rey y postula que la soberanía está en el ordenamiento legal despersonalizado y democráticamente establecido, o del retorno del decisionismo personal de la dictadura contra la amenaza de desintegración anárquica, planteada por pensadores contrarrevolucionarios como De Maistre o Donoso Cortés (D’ors, 1976).

Unidos por medio del Plan Colombia, buscando el fin del conflicto por la vía de un triunfo militar. Después de firmar un acuerdo de desmovilización, en 2003, treinta mil miembros de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) se desmovilizan, entre ellos sus principales jefes. Pero también es cierto que esos jefes trataron de incidir en la construcción del marco legal para su propia desmovilización, el cual, elaborado desde la perspectiva de los victimarios, desconocía a las víctimas. En este contexto se da la visita de los jefes paramilitares al Congreso de la República como parte de un “teatro de la representación política” que Restrepo critica de la siguiente manera:

Desde que los jefes paramilitares visitaron el Congreso de la República (28 de Julio de 2004), venimos asistiendo a una monótona retahíla de solicitud de perdón. Estas personas dejan de ser sujetos particulares y se vuelven sujetos colectivos: pedir perdón a nombre de las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC, es una manera de escamotear responsabilidades y responsables individualizados. “En nombre de” es un problema de representación y de teatro, de teología y de política. En nombre de... Dios, la Patria, el Padre, como modalidades de la representación, no solo son un abuso de lenguaje sino sobre todo, un abuso de confianza (Restrepo, 2011b).

Es claro que la estrategia de los victimarios era mantenerse en la dicotomía amigos/enemigos que funda la concepción reduccionista de lo político de Schmitt⁷⁵, para hacerle la guerra a las víctimas mediante un perdón general y abstracto, sin confesión precisa de los crímenes, reparación y ante todo la garantía de no-repetición de los mismos. Sin embargo, en virtud de las fuertes críticas, el proyecto de alternatividad penal fue retirado por el mismo gobierno y en cambio se tramitó la Ley de Justicia y Paz, que antes de la revisión de contenidos por la Corte Constitucional, contemplaba penas de máximo ocho años, no exigía la confesión plena y los posibles delitos cometidos después de la desmovilización no afectaban los beneficios de la misma. Pero en 2006 dicha corte declaró que los desmovilizados debían confesar todos sus delitos, decir la verdad, reparar a las víctimas y no volver a delinquir. Este proceso culminó, según la versión oficial, con la total desmovilización de las AUC, que no se dio sin grandes altibajos, como la reconfiguración de las denominadas Bandas Criminales, la extradición a los Estados Unidos de los jefes paramilitares en 2008 debido a que, entre otras cosas, seguían delinquirando desde las cárceles y sus versiones libres eran parciales. Finalmente, en 2011, se aprueba la Ley de Víctimas que busca la reparación material y simbólica de las mismas, incluyendo la restitución de la tierra de la que habían sido despojadas desde la década de los años 80. El ministro de Jus-

75 La dialéctica amigo/enemigo de Schmitt es una determinación necesaria pero no suficiente de del concepto de lo político. Al no advertir los criterios y principios que están en la base de la constitución de unos como amigos y otros como enemigos, –criterios de la amistad y la enemistad–, se convierte en una reducción voluntarista y estratégica de lo político (Cf. Dussel, *Política de la Liberación*, Vol. II, pp. 25-28).

ticia Juan Carlos Esguerra (Colombia, 2011) resume, en la presentación de la Ley de víctimas, el objetivo de la misma con el siguiente argumento: justicia es darle a cada cual lo que corresponde, y hacer justicia a las víctimas es repararlas. En consecuencia, la reparación conduce a la justicia y la justicia conduce a la paz. Esta ley empezó a ser implementada desde 2012 y sus resultados aún están por verse, pues las víctimas se enfrentan a las dificultades de demostrar su condición y ser acreditadas como víctimas con respecto de un determinado victimario, de lo que se desprende el riesgo de una nueva persecución, como es el caso de los líderes de las comunidades de víctimas que buscan la restitución de las tierras.

Como se puede ver este proceso de búsqueda del perdón no soberano tiene sus limitaciones. Por una parte, en tanto proceso de justicia transicional, la reparación integral (material, moral y simbólica) se diferencia entre las víctimas del conflicto armado desde el 1° de enero de 1985, y las víctimas antes de esa fecha. Estas últimas “tienen derecho a la verdad, medidas de reparación simbólica”, asimismo, a “las garantías de no repetición [...], como parte del conglomerado social y sin necesidad de que sean individualizadas” (Colombia, 2011, pp. 18 y ss.). Esa diferenciación de las víctimas y su centralidad en el conflicto armado abstrae a las víctimas que fueron producidas por el factor sustancial que da origen al conflicto armado: las grandes brechas de injusticia e inequidad social que vienen desde la conquista y se han perpetuado como despliegue y actualización de la matriz colonial del poder por el Estado nacional criollo-mestizo y los gobiernos neoliberales, que comenzaron con el de César Gaviria. Cabe recordar que este mandatario fue elegido con base en el uso oportunista del concepto de representación política heredada de una de las víctimas del conflicto. Dice Restrepo al respecto.

Un ejemplo paradigmático ocurrió el 21 de Agosto de 1989, durante el entierro de Luis Carlos Galán, candidato a la presidencia asesinado. Su hijo dijo en el discurso: “...y quiero pedirle al Dr. César Gaviria, *en nombre del pueblo* y en nombre de mi familia, que en sus manos encomendamos las banderas de mi padre y que cuente con nuestro respaldo para que sea Ud. el presidente que Colombia quería y necesitaba. *Salve usted a Colombia*”. ¿En nombre del pueblo? ¿Cuándo, dónde, cómo se pronunció la sociedad? No es que se requiera un referendo o algún tipo de consulta popular que no dejan de ser estrategias de los totalitarismos; se trata aquí de otra de las imposturas y usurpaciones del Nombre, del “en nombre de” en nombre de la democracia “representativa” (Restrepo, 2011a, pp. 128-129 [el énfasis es mío]).

La pregunta de Restrepo indaga de dónde y cuándo se pronunció la sociedad para que posterior al sacrificio de Luis Carlos Galán, su hijo pudiera entregar, a nombre de la sociedad, las banderas galanistas al entonces jefe de campaña, César Gaviria. No se trata de una recriminación puntual para este caso en particular, sino al carácter impostor y usurpador de cierta representación democrática. Esta cuestión nos obliga a plantear la pregunta por la representación política y sobre las posibilidades

de la misma de no ser una forma de impostura, usurpación y teatralidad. ¿Es posible escuchar la voz del pueblo sin la mediación de la representación? ¿Es negativa toda forma de representación por su carácter fetichizante del poder o existe, en la teoría o en la práctica, una forma de representación, por así decirlo, limpia? Quizá esto nos lleve a distinguir, con Dussel, la diferencia entre lo político como concepto y la política como actividad⁷⁶. Obviamente, la representación democrática que abusa del poder de representación, como es el caso citado, se da en el lugar de la actividad o *praxis* política, en cuyo campo el poder se corrompe, y al hacerlo ya no es la voz del pueblo la que se escucha a través de los representantes, sino la voz misma de estos expresando su voluntad de poder y no la del pueblo, para el que el poder es la mediación necesaria de su voluntad de vida (Dussel, 2006).

La segunda opción del “perdón sin soberanía” es la que hace visible con mayor intensidad la “variación” del purgatorio que venimos analizando, pues se trata de una opción que se plantea desde la perspectiva de las víctimas. Esta opción solo es posible si se transponen varios elementos constitutivos de este espacio intermedio, fronterizo, que es la cuarta variación del purgatorio de Restrepo. Para ello, debemos retornar al comienzo de la puesta en obra de esta variación. Recordemos que el día de la apertura de la exposición ocurrió la acción performática de un grupo de personas de diferentes edades, quienes se desplazaban lentamente, en varias direcciones en ese espacio de la sala de exposición, convertido en un pozo de agua, una especie de piscina. Y es en ese momento en que se plantea un punto de bifurcación que nos permite realizar el cambio de perspectiva de una estética crítica a una perspectiva estética desde los vencidos de la historia moderna, como perspectiva decolonial. El giro consiste en pensar la obra a partir de la acción performática, sin ponerla “entre paréntesis” como hemos hecho hasta ahora para atender a la dimensión acústica y discursiva de la demanda de perdón de los victimarios, sus mediadores y mediaciones discursivas. Esta acción es el único elemento que se traspone físicamente en varios tiempos en la obra. Primero, mientras ocurría la acción performática, esta era proyectada afuera de la sala sobre una de las paredes que separa el museo del resto del *campus*, como acción simultánea en el tiempo pero dislocada en el espacio. Posteriormente, el registro de la acción *in vivo* fue proyectado en una pantalla ubicada significativamente en un espacio exterior a la sala, en el limen entre el patio y la sala con el lugar de exhibición. Así, el registro visual de la acción quedó como parte de la exposición, pero, al mismo tiempo, excluido del espacio visual de la sala. Posible-

76 Esta distinción, entre la política como concepto y como actividad, que ya está planteada en Schmitt (el concepto de lo político es el presupuesto del concepto de Estado, como estructura política plural) sirve a Dussel para estructurar las dos partes de sus 20 tesis de política; cuando la política se vuelve crítica del sistema vigente, debido a la aparición de las víctimas o excluidos de dicho sistema, se ha dado el pasaje del concepto a la *praxis* política, que en el caso de Dussel está pensada desde el punto de vista de la víctimas y no del sistema político en el que el poder se ha fetichizado.

mente el vacío dejado por el grupo de caminantes era ocupado por cada persona que entraba después del primer día a la exhibición, y se convertía en el destinatario de la demanda de perdón de parte de los victimarios y, por tanto, en una encarnación de las víctimas. Aquí, ser víctima no es una condición ontológica sino una forma de ser excluido después de haber estado adentro de algo. Pero, al mismo tiempo, no es un ser excluido radicalmente a una exterioridad absoluta sino manteniendo desde el afuera un vínculo de dependencia con respecto al lugar de exclusión o del sujeto excluyente, ¿Nos es así como funciona la exclusión colonial?

Ahora bien, este juego de cambios de lugar de las víctimas en el espacio estructural de la obra se debe a que el tiempo de los cuerpos y el tiempo de la solicitud de perdón son distintos, pero se pretende imponer el segundo sobre el primero. La demanda de perdón, al comienzo de la obra, es prematura y abstracta, se dirige a un destinatario indiferenciado y se pide un perdón impreciso pero que tiende a la totalidad. Se trata de una estrategia de corto circuito del victimario, en la que la obtención prematura del perdón implicaría la realización de la justicia y, por lo tanto, haría innecesario el conocimiento de la verdad jurídica como base para la construcción de la memoria histórica –como verdad histórica– y la reparación como requisito de la justicia. La imposición del tiempo del victimario deja a la víctima sin historia. Adicionalmente, la obtención del perdón por esta vía tendría como consecuencia que el olvido se haría menos posible o quizás inolvidable, bloqueando así las posibilidades de la práctica política y de la reconciliación. Por el contrario, si en esa asincronicidad se produce un giro desde el tiempo del victimario al tiempo de las víctimas, como otra forma de marcar el ritmo desde esa forma otra del estar afuera, como una presencia-ausencia producida en unos cuerpos que estuvieron y que ya no están en el espacio de visión de la obra, se marca el punto de reconfiguración de la lógica de la obra, su distribución de los espacios y de los cuerpos, para dar cabida a una política-estética⁷⁷ decolonial.

Veamos cómo la presencia-ausencia de los cuerpos vivos cambia radicalmente el sentido del espacio comunal y comunicacional de la obra. Ahora, a las voces sin cuerpo de los victimarios hay que contraponer “los cuerpos en silencio” de los performistas, no como cuerpos sin voz, sino silenciados por la parafernalia técnico-acústica de las voces sin cuerpo. Al hacerlo, ya no estamos en una perspectiva de estética teo-política sino de una corpo-política, en la cual las víctimas, como sujeto colectivo de enunciación, pueden desplegar su accionar como sujetos políticos.

77 Aquí hacemos un matiz con la concepción de la política estética y la estética política de Rancière (2011), señalando que, en la modernidad/colonialidad, la colonialidad del poder traza una línea de división de lo sensible compuesta por los modos de clasificación social impuestos por la colonialidad de poder, en la que el criterio de raza es central, para hacer de una diferencia en el tono de la piel una diferencia ontológica y finalmente naturalizarla.

Podemos ver el paso de la concepción pasiva del cuerpo de la víctima a una concepción dinámica y activa. En el primer caso el elemento estético sensible que crea la diferencia es el sonido, pues por su mediación se establece un sujeto que habla y otro que es hablado, reducido a la mera escucha; el primero activo y el segundo pasivo. Aquí saber es saber hablar, sin que sea necesario escuchar la razón del otro, para imponer los términos de la conversación. A su vez, se entiende el silencio del otro silenciado como aceptación de dichos términos y consumación de un acto conciliatorio reducido a una demanda de perdón dirigida a un interlocutor, una víctima ausente, solo como sujeto de discurso y no como sujeto de justicia y reparación. Se trataría de una forma de comunicación colonial que es un tipo de contacto, en el que los elementos estéticos, espacio-temporales, se relacionan de tal manera que el contacto, como forma fundamental de la relación, se convierte en impacto reductor de la subjetividad del segundo término. Como resultado de esta reducción, el silencio del otro objetualizado se puede con-fundir con el ruido de fondo que al retornar al primer término le hará asumir equivocadamente su propia resonancia con la respuesta de ese otro. Así, la escucha de la propia voz en diferido, en un círculo infinito, termina objetualizando también al sujeto colonizador, al victimario, encerrado frente a su propio reflejo y aturdido por su propia voz. Esto ocurre porque el victimario todo el tiempo ha estado insistiendo en una comunicación imposible, que trata de instaurar en un espacio en el que equivocadamente cree estar cuando en realidad está por fuera del mismo. El desplazamiento de lugar de la conversación posible lo hace el victimario, en el mismo momento en que el acto de victimización ocurre; con la degradación de la víctima el mismo victimario se excluye a sí mismo del espacio de conversación político. De ahí que todo su esfuerzo se entienda como un proceso de reinscripción a ese espacio de sociabilidad roto por él mismo.

La reconfiguración del espacio para que el perdón sin soberanía sea posible depende de la posición de los cuerpos de las víctimas. Imaginemos que los cuerpos retornan al mismo espacio donde estuvieron al comienzo de la obra, pero esta vez para quedarse como cuerpos activos capaces de con-figurar el espacio. Ahora, la acción misma de los cuerpos ocupa el primer plano y no ese dispositivo acusmático del teatro de representación con el que los victimarios pretendían sustituir su “teatro de operaciones militares”. Los cuerpos en acción neutralizan *lo acusmático* de las voces sin cuerpo, y más bien buscan las fuentes mismas de esas voces, no en el dispositivo sonoro, sino en otros cuerpos, los cuerpos del público quizá, los cuerpos de las víctimas y los de los victimarios mismos para hacer posible un cara-a-cara, por difícil que sea, como punto de partida de una estructuración distinta de la conversación. El cara-a-cara es la condición previa de una comunicación horizontal, de doble vía, de intercambio y gestión de los desacuerdos, en principio sin mediaciones predefinidas y sin re-presentaciones. Por tal razón, el retorno de los cuerpos al espacio sensible de la obra es la condición primaria para su reconfiguración; al

retornar, continúan la secuencia interrumpida de su accionar y empiezan a mover de nuevo el agua y esta, en su movimiento, borra cualquier señal de distribución *a priori* del espacio y desestabiliza las duras sombras de las cruces, por medio de las cuales la teo-política ordenaba antes el espacio y lo convertía en un lugar apto para una estética de recepción y re-presentación pero no para una estética distributiva y de intercambios horizontales.

El grupo de caminantes, cuerpos que van construyendo su lugar en movimiento, con heterogéneas genealogías e historias, de raza, de edad, de género, de formación, se ubican en un mismo plano de contingencia, condición necesaria pero aún no suficiente para un diálogo. El espacio del estanque está configurado simétricamente con entradas y salidas, y, lo más importante, sin jerarquías ni desniveles previos al encuentro posible de los cuerpos en su interior, encargados de la redistribución de ese espacio.

Por otro lado, si pensamos que este es el espacio en que el perdón sería posible, y si los cuerpos que deambulan por él son las víctimas (pero no solo las víctimas del conflicto, sino las víctimas de la colonialidad del poder), las condiciones de posibilidad del perdón dependen no solo de la concepción general de las víctimas como víctimas de una historia global, sino también de las historias particulares de victimización en cada uno de los ámbitos en los que la matriz colonial del poder se despliega. En este sentido, la noción de víctima debe ser entendida como categoría histórica, con posibles puntos de distinción y semejanzas con la concepción jurídica, la concepción griega, la concepción cristiana o incluso la concepción precolombina de lo que es una víctima. Un ejemplo de la concepción jurídica está en el Capítulo I, Artículo 3° de la Ley 1448 de 2011, conocida como la Ley de Víctimas.

Se consideran víctimas, para los efectos de esta ley, aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1° de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas Internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno. También son víctimas el cónyuge, compañero o compañera permanente, parejas del mismo sexo y familiar en primer grado de consanguinidad, primero civil de la víctima directa, cuando a ésta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida. A falta de éstas, lo serán los que se encuentren en el segundo grado de consanguinidad ascendente. De la misma forma, se consideran víctimas las personas que hayan sufrido un daño al intervenir para asistir a la víctima en peligro o para prevenir la victimización. La condición de víctima se adquiere con independencia de que se individualice, aprehenda, procese o condene al autor de la conducta punible y de la relación familiar (Colombia, 2011).

Por otra parte, Cepeda y Girón (2005) nos recuerdan que

La noción de víctima ha conocido un cambio radical en la historia de Occidente. En la Grecia antigua, la víctima (thyma) era la ofrenda sacrificial que la comunidad estaba dispuesta a entregar a fin de restablecer el orden cósmico y apaciguar a los dioses. La víctima era el símbolo de la expiación de una falta colectiva, y en tal sentido era “inocente”, una connotación también implícita en la figura del mártir cristiano, que entrega su vida para redimir a la humanidad de sus faltas (Cepeda, 2005, p. 263).

En la actualidad, continúan estos autores, podemos distinguir una catalogación positiva y una negativa de las víctimas. La primera se da a través de una identificación empática y espontánea, tal como ocurre con las víctimas de un desastre natural. En cambio, las víctimas individuales o colectivas de un conflicto político requieren mostrar su condición de inocencia, ganar el reconocimiento colectivo, debido a que su inculpação es parte del proceso de la agresión infringida. En este caso, las víctimas son con frecuencia responsabilizadas de aquello que les ha ocurrido en el proceso de victimización intencional de una persona por parte de otra (Cepeda, 2005). Además, al considerar, no tanto hechos delictivos ocasionales, sino las violaciones masivas de los derechos humanos o los actos de violencia resultados de un conflicto armado, la víctima, que representa la reclamación de una injusticia sufrida, no es percibida como un factor de restablecimiento o continuidad de un orden social, sino más bien como una amenaza de desestabilización política (Cepeda, 2005).

La distinción entre víctimas comunes, por así decirlo, y víctimas graves produce un espacio de ambigüedad que condiciona en la práctica la aparición u ocultación de las mismas, a pesar de los esfuerzos legales realizados para dejar clara tal distinción. Angélica Rettberg (2005) nos recuerda la distinción entre víctimas, realizada por la Corte Constitucional de Colombia, y cómo los derechos de las víctimas son más importantes de acuerdo con la gravedad del hecho victimizante, por ejemplo cuando implica violación de los derechos humanos y/o infracción del derecho internacional humanitario⁷⁸.

78 En su jurisprudencia, la Corte Constitucional colombiana ha caracterizado de la siguiente forma esta distinción: “La Corte Constitucional considera que es necesario distinguir entre, de un lado, los hechos punibles en general y, de otro lado, las violaciones a los derechos humanos y las infracciones graves al derecho internacional humanitario. Esa diferenciación no es caprichosa sino que se funda en una constatación obvia [...]: los derechos de las víctimas adquieren una importancia directamente proporcional a la gravedad del hecho punible. Entre más daño social ocasione un delito, mayor consideración merecen los derechos de quienes fueron víctimas o perjudicados por ese comportamiento. Igualmente, la obligación estatal de investigar los hechos punibles es también directamente proporcional a la manera como el hecho punible pudo afectar bienes jurídicos fundamentales. Entre más grave sea un hecho punible, mayor debe ser el compromiso del Estado por investigarlo y sancionar a los responsables, a fin de lograr la vigencia de un orden justo” (Constitución Política. Preámbulo y artículo 2°). Ahora bien, “las violaciones a los derechos humanos y las infracciones graves al derecho internacional humanitario configuran aquellos comportamientos que más intensamente desconocen la dignidad de las personas y más dolor provocan a las víctimas y a los perjudicados. Por ello, los derechos de las víctimas y perjudicados por esos abusos ameritan la más intensa protección y el deber del Estado de investigar y sancionar estos comportamientos adquiere mayor entidad” (Corte Constitucional, 2003; Rettberg, 2005, p. 263).

Ahora, veamos un ejemplo del sentido que tenían las víctimas sacrificiales en Mesoamérica, en la era azteca. Los aztecas tenían el sentido de que habitaban un cosmos milenario e inestable. Antes de su era el mundo había pasado por cuatro eras, cada una de las cuales, a causa de las luchas entre dioses y porque las criaturas no habían sido capaces de invocarlos, había culminado con una catástrofe por medio de jaguares vientos, lluvia de fuego y de agua, respectivamente (Carrasco, 1996). Para crear el mundo por quinta vez, los dioses se reunieron en Teotihuacán, tras hacer penitencia. Dos de ellos se lanzaron a la hoguera y se convirtieron en el sol y la luna. Pero estos no se movían. Para que el universo no pereciera, los demás dioses decidieron sacrificarse, y así pusieron en movimiento al sol, la luna y el universo entero, continuando una guerra celeste de oposiciones en la que las estrellas son vencidas y sacrificadas para hacer posible que el sol se mueva al beber su sangre. En este universo en movimiento, el sacrificio tiene una triple función: “crea al mundo, lo mantiene y al mantenerlo lo transforma” (Paz, 1993, pp. 510-511). Los hombres, como “los mercedos de los dioses” (*masehualtin*), han nacido en ese universo por el sacrificio de los dioses que con su sangre les han merecido la vida. Los hombres tendrán que hacer sacrificios, incluso de sangre, no solo para hacer merecimiento con los dioses, sino también para mantener el equilibrio y la permanencia de un mundo que como los anteriores está amenazado de perecer (León-Portilla, 2009, pp. 21-22).

El auto-sacrificio es, para los mesoamericanos, la manera de participar en el drama cósmico que involucra tanto a dioses como a humanos, cada uno con una responsabilidad en la tarea de recrear el mundo y mantenerlo. Y mientras más alto es el lugar que alguien ocupa en la pirámide social, tanto mayor es su responsabilidad en dicha tarea. Así, el príncipe, los guerreros y los sacerdotes tienen mayor responsabilidad, en tanto se encuentran más cerca de los dioses. La guerra es una de las formas de auto-sacrificio, pues el destino del noble guerrero es la “piedra del sacrificio”, mientras que el del guerrero plebeyo es la esclavitud. Los caídos en combate acompañan al sol en su viaje por el cielo y el inframundo, lo mismo que las mujeres muertas en el parto. Además, para establecer un puente con la divinidad se sacrifica al vencido, y su sangre es un puente mágico con la divinidad. Como parte de ese rito, el vencedor comía un pequeño trozo del muslo del prisionero sacrificado (Paz, 1993).

Por su parte, la noción de víctima de la colonialidad está atravesada por la historia misma de la modernidad/colonialidad y los diversos modos en que se instala y actualiza, desde el siglo XVI, el patrón colonial de poder mediante un centro productor de diferencia y desigualdad, que coloniza el espacio y el tiempo de los otros, sus modos de conocer, sus imaginarios y sus relaciones (con los demás o la naturaleza).

De manera general, esta noción tiene dos dimensiones: una dimensión omniabarcante y una dimensión particular, individual. Para Quijano, las víctimas de la colonialidad del poder empiezan con el genocidio de la conquista, cuando el mundo que luego sería América Latina fue constituido como “Indias Occidentales”, como

el espacio original y el tiempo inaugural de un nuevo mundo histórico y de un nuevo patrón de poder, el de la Colonialidad Global del Poder. Este patrón de poder se inaugura con el genocidio colonizador y los sobrevivientes son clasificados, “indigenizados”, racializados y sometidos a un lugar dominado por ese patrón que ejerce la colonialidad del poder. La degradación ontológica, epistémica, sensible del imaginario y de todas las dimensiones de la existencia humana en el mundo, son las señales de la victimización que la colonialidad del poder inaugura en América Latina y que a partir del siglo XVIII se expande a todo el planeta. En este sentido, las víctimas de la modernidad configurarían una especie de “comunidad” histórica y ética con la capacidad, no solo de interpelar a la modernidad/colonialidad, sino también de construir desde su heterogeneidad un proyecto de liberación, en el que ellas mismas se constituyen en sujeto político (Quijano, 2010). Dicho de otro modo, las víctimas (en tanto comunidad posible), marcadas por la herida colonial, interpelan su lógica sacrificial e insurgen desde la invisibilidad, desde el lado oscuro de la modernidad, no como un movimiento social más, sino como una heterogeneidad que tiene en común un horizonte pluriversal, una dirección distinta: la opción decolonial como alternativa a la modernidad victimaria. Sin embargo, en la ruta de ese horizonte de liberación y de desprendimiento de la “verdad” de la historia narrada por el colonizador, las víctimas necesitan reconstruir su propia memoria histórica, y en ese proceso tarde o temprano deben afrontar el dilema del perdón, en el encuentro con el otro, el colonizador-victimario.

El perdón, desde la perspectiva de las víctimas, es directo, aunque no siempre resultado del cara-a-cara con el victimario; no puede ser re-presentable en el sentido en que nadie puede perdonar a nombre de otro, aparte de la víctima. Y si se puede hablar de un perdón colectivo, este consistiría en la suma de los perdones individuales, pero en ningún caso en el perdón particular de una víctima que perdona a nombre de las demás. El perdón es individual en la medida en que la victimización es particularizada. El despliegue de la matriz colonial del poder se da en una serie de nodos o dimensiones histórico-estructuralmente heterogéneos, en los cuales el poder colonial se encarna en una heterarquía global del poder. En ella, además de las tres jerarquías que la determinación del capitalismo hace más visibles –la división internacional del trabajo, la jerarquización de la clase social y el sistema interestatal global– aparecen otras jerarquías como la etno-racial, el patriarcado, la jerarquía epistémica, ética, estética, espiritual, pedagógica y ecológica, en cada una de las cuales el poder colonial se expande y victimiza, aunque no siempre de la misma manera en todos los tiempos y en todos los lugares. Por tal razón, la posibilidad del perdón debe ser pensada a partir de cada una de esas jerarquías, desde su particularidad y, ante todo, desde la voluntad de las víctimas, bien sean estas singulares o colectivas. Y debido a que el perdón depende de la voluntad no puede estar sujeto a una norma, lo cual lo pone por fuera de la ley; no más allá de la ley, como suspensión

en el poder soberano, sino más acá, porque no se funda en ninguna trascendencia sino en las víctimas por sí mismas.

Esto último significa que el perdón puede venir con o sin condiciones en un rango amplio de posibilidades que van desde el perdón que perdona lo imperdonable (donde la víctima no puede ser restaurada de ninguna manera, en concordancia con el postulado abstracto y provincial de Derrida)⁷⁹, hasta el perdón mínimo, como colofón de un proceso de justicia en el que la reparación se considere casi completamente realizada. De todas maneras, el perdón siempre será un complemento, la forma de llenar un vacío, un don por parte de la víctima, que en su autoconciencia como víctima decide libremente considerar completo algo que no puede ser completado. En principio, todo acto de victimización tiene un núcleo irreparable, una marca en la memoria, en los cuerpos, en el ser, que no puede ser olvidada por mucho que sea el empeño que en ello se ponga.

Por último, el perdón sin soberanía, pensado desde las víctimas de la colonialidad, puede ir más allá de los procesos de justicia transicional, en la medida en que su finalidad no se agota en la reinserción del victimario y de la víctima en el mismo espacio social jerarquizado donde tuvo lugar el acto colonial de victimización. El modo en que pueda tener lugar el perdón, como categoría política, depende además de la ruta histórica y del horizonte de sentido en que las víctimas lo puedan inscribir, dentro o fuera de la matriz colonial de poder. No será lo mismo un perdón en el horizonte que pretende salvar la modernidad, salvar el capitalismo victimizante y conservar el euro-usa centrismo, o uno usado como parte de una estrategia para cambiar de lugar el centro hegemónico del mundo globalizado, conservando las causas de la victimización, que el perdón en el horizonte de sentido decolonial. El último estará inscrito en un horizonte de sentido emergente que pretende conservar las condiciones de vida del planeta, como alternativa viable al momento actual de crisis estructural de la modernidad/colonialidad eurocéntrica. Se trata de la insurgencia de las víctimas de la colonialidad en un horizonte de igualdad de sociedades e individuos heterogéneos, en que se re-distribuya la autoridad, el trabajo, el conocimiento, los recursos y las responsabilidades en cada uno de los ámbitos conquistados por la colonialidad del poder; un horizonte en que *el buen vivir* de todos sustituye al vivir mejor que los demás, para hacer posible no un universo homogéneo y de consensos, sino un pluriverso donde diversos mundos son posibles en su heterogeneidad. Allí, las víctimas podrán llegar efectivamente a constituirse como sujeto político colectivo y el perdón será un componente fundamental para la reconstrucción de la memo-

79 Para Derrida el perdón de herencia religiosa abrahámica (que reúne judaísmo, cristianismo e islam) es el que, compleja y conflictivamente, está en vías de universalización, dejando de lado otras trayectorias culturales (Derrida, 2007).

ria de la colonialidad, al tiempo que marcará los límites del olvido para configurar el cúmulo de experiencia que pueda bloquear la repetición de la victimización colonial.

Como hemos visto en nuestro giro por varias nociones de víctima y de perdón, este depende de la concepción histórica de las víctimas, del proyecto histórico y de la tarea de construcción de la memoria en la que se inscriben la victimización, la justicia y el acto mismo del perdón, como medios para reconfigurar no solo las condiciones de la convivencia social sino de la sociedad misma. Además, el perdón depende del espacio en el que se pueda dar el cara-a-cara entre la víctima y el victimario. Aquí nos hemos ocupado de bosquejar una imagen estética de ese espacio igualitario en que ese cara-a-cara sea posible: el agua, más que un símbolo de limpieza, es el elemento constitutivo de la vida, distribuido en el espacio originario y formal del estanque que, sin mediaciones estratégicas, nos ha servido como componente sensible para descolonizar las concepciones jerárquicas y desiguales del espacio y del tiempo, ocultas en las variaciones del perdón que no tienen en cuenta a las víctimas como sujeto. Un espacio de encuentro tal, partícipe de la estética de frontera y en una escala micro-política, nos hace pensar en la necesidad de coherencia entre las prácticas decoloniales particulares y el horizonte global del proyecto decolonial. Sabemos que el modo en que estas prácticas ocurren en el campo de la *praxis* de la política es quizás mucho más sofisticado que el esbozo que aquí hemos trazado, lo que de ningún modo invalida el esfuerzo de pensarlo desde una perspectiva del mundo sensible y con base en una práctica artística como la de José Alejandro Restrepo.



José Alejandro Restrepo, *Variaciones sobre el purgatorio*, No. 4, captura de pantalla, 2011. Imágenes cortesía del artista.

Capítulo III

Estatuas, estéticas y estatuismo

Introducción

En este capítulo se expone de manera particular la hipótesis planteada para este trabajo, a saber: en América Latina en general y en Colombia en particular, existen elementos estéticos, dentro y fuera del campo del arte que, además de poner en cuestión la esencia misma de la matriz de la modernidad/colonialidad, apuntan en una dirección distinta, desobediente y liberadora: la opción decolonial. Por lo tanto, se hace necesario inquirir la consistencia de dichos elementos e indicios, con el fin de hacerlos más visibles y averiguar acerca de su potencialidad y actualidad en los procesos y prácticas colectivas de transformación social. En el caso que nos ocupa ahora, trataremos de mostrar esos “elementos estéticos” en las prácticas del *estatuismo* que se realizan en Bogotá, que en su conjunto apuntan en una dirección distinta a la de la estética occidental: la de una estética de frontera con carácter decolonial.

Iniciamos este capítulo mostrando dos coordenadas de originación: la primera desde la tradición occidental de los “cuadros vivos” y su actualización en las prácticas de las artes contemporáneas como el cine, la fotografía, el teatro y la escultura. En esta coordenada las prácticas de las estatuas-vivas, quedarían subsumidas en el discurso de la estética occidental. Aquí la alternativa para las prácticas del estatuismo es ser colonizadas por medio de las categorías de la estética, permitiendo que la colonialidad de las mismas se oculte bajo la forma de una promesa tácita de algún día ser consideradas como arte, conforme a la “generosidad” y los procesos de expansión de las prácticas artísticas en formas no convencionales. La segunda ruta de originación se ubica en una tradición de “más acá” menos evidente, pero no por ello menos viva en la que lo no occidental y lo indígena muestra su vitalidad y su capacidad de sobrevivencia y actualización: el relato de Chimalma, la escultura de la Coatlicue, *diosa de la falda de serpientes*, la leyenda de los pururaucas, el mito de Pamuri Mahse (Señor de la Semilla) de los indios del Vaupés en Colombia, son formas del pensamiento creativo ubicado en una estancia desde la cual se abre una ruta otra para el sentir, el pensar y el hacer.

En la direccionalidad de esta segunda ruta se ubicará el análisis de las prácticas de las estatuas-vivas en Bogotá, no en un proceso limpio, encerrado en sí mismo, sino en tensión constante con la primera ruta como horizonte de contraste y a la vez como práctica de desprendimiento y decolonialidad de las mismas.

Bosquejaremos lo que hemos denominado como “una historia espontánea del estatuismo”, articulada desde el relato de don Luis Guío, quien se considera el fundador de este conjunto de prácticas en Colombia. En su recuento se ve cómo ellas se van constituyendo como elementos que se distancian del régimen de la estética, haciendo clara su finalidad, su carácter popular, colectivo y compartido. Luis Guío, Adriana Torres, Edwin Bonilla, Rusbel Morales y Álvaro Prieto son los cinco practicantes del estatuismo que transitan esta ruta con sus respectivos “personajes”, sus correspondientes elementos icónicos e iconológicos que se ponen en “situación de interpelación creativa” en el espacio-tiempo de la ciudad: la estatua de la paz, el soldado, el arcángel Gabriel, el campesino, Poseidón y el músico llanero. Estas cinco personas se han formado por fuera de la academia, con su propio rigor, haciendo del estatuismo (siguiendo la denominación que ellos mismos han dado) una especie de “saber hacer” que sustenta su práctica.

Ahora bien, siendo el estatuismo un conjunto de prácticas artísticas otras que se cultiva en la exterioridad, en la frontera del arte, su interpretación no se realiza desde el *monolugar* de la estética occidental, sino desde una perspectiva estética pluritópica, que examina el lugar de la estatua como un lugar propio. El estatuismo, entonces, es la categoría que recoge el conjunto de prácticas de las estatuas-vivas en Bogotá, ob-sujeto de este capítulo. Examinar el estatuismo como tal es para nosotros un ejercicio de pensamiento estético. A su vez, develar en el estatuismo un particular modo de estar-siendo en una estancia auto-construida en una calle de Bogotá, no es otra cosa que encontrar el vector estético de la misma desde su punto de origen, pero ahora en una ruta de dispersión y relación con otras prácticas, decoloniales o no, que pueden darse dentro o fuera del denominado campo del arte en sus paradójicas exterioridades internas.

La direccionalidad de este vector está muy relacionada con los puntos de origen de la práctica del estatuismo, lo mismo que con la consistencia de su *estar-siendo*, impregnado de “lo americano”, como lo denominara Kusch en su momento, en contraste con un *ser para estar* propio del horizonte cultural de occidente. El estar-siendo de la estatua en la ciudad, al construir su lugar, se distancia o desprende del horizonte cultural occidental y se pone en tensión con él, intentando escapar de su ser-para-estar colonial; es decir, el estar-siendo de la estatua-viva, en su desprenderse del ser-para-estar colonial, se constituye en una práctica decolonial. Como tal, se fundamenta en un núcleo central de la práctica del estatuismo, el cual, a su vez, se explica mediante la conformación de varias categorías, a saber: el *exponerse* de la estatua, como puesta en juego de su existencia como totalidad corporal; la construcción de *lugar*, entendido como *lugar* de existencia con otros y espacio cultural de significación y enuncia-acción propia. El lugar es el espacio del exponerse en juego de la estatua-viva, no como cosa sino como símbolo, en que lo que tiene lugar es el operar del sentido como un encuentro por fuera del espacio discursivo de la escul-

tura como arte, bien sea como monumento en el espacio público o en el museo: el lugar “natural” del arte como producción reservada a un cierto tipo de ser humano.

El *encuentro*, como abolición de distancias, constituye la finalidad del estar-siendo de la estatua, un encuentro que ella propicia. En tanto encuentro cara-a-cara con otro dis-tinto revela el carácter político de esta particular estética. Si el encuentro se realiza, la estatua tiene razones suficientes para seguir con su estar-siendo, en cuyo transcurrir, al construir su lugar y su temporalidad propios, puede realizar suspensiones del movimiento y del tiempo, del cronos de la historia y el trabajo, pluralizándolos como tiempo del encuentro, tiempo de un obrar, en otra velocidad. El tiempo plural del accionar de la estatua incluye el encuentro con el otro, en un espacio-tiempo otro, distinto al tiempo del cronos-capitalista, cuyas reglas de juego la estatua previamente constituye, cuando se expone a la espera del momento preciso en que el encuentro pueda tener lugar. Se cumple así el “obrar” de la estatua viva, su acción estética, fundada en su corporalidad viva, como un obrar existencial, y no como la realización de una obra, en tanto producción objetual que pudiera ser comercializada. Ese obrar existencial, incluso como obra del *trabajo vivo*, con su pequeña economía del dar y el recibir, opuesta a la del vender y el comprar que tampoco depende de la técnica, constituye en su conjunto la particular estética de frontera de la estatua viva y, por sus características, un vector decolonizador de la estética moderna.

En el transcurso de la argumentación se verá cómo en el intento de pensar el estatuismo se recurre al pensamiento decolonial de autores tales como Rodolfo Kusch, Carlos Cullen, Walter Mignolo, Adolfo Albán, Enrique Dussel, con el fin de encontrar en ellos elementos de su pensar para articular lo que podemos denominar una *estética del estatuismo*. Y decimos “una” por nuestro convencimiento de que otras estéticas de este mismo fenómeno son posibles, tanto en las vías esbozadas en este trabajo como en otras por descubrir. Como se verá a lo largo de la argumentación, este proceso de dis-tinción de la estética de la estatua viva respecto de la estética occidental (una estética que solo tiene enunciados coloniales para referirse a esta práctica, como no-arte, cultura popular, arte callejero, trabajo sin fines artísticos, etc.) es un proceso de sacudimiento respecto de las categorías del arte, de su discurso de la forma, de sus prácticas de producción objetual y sus lugares de consagración representados en la academia y en la institución museal.

En la última parte se hace explícito que lo que se ha realizado a lo largo del capítulo es un pasaje de una forma de pensar el estatuismo como diferenciación respecto de las prácticas del arte, hacia una forma de pensar afirmativa sobre el estatuismo, siguiendo su lógica interna, sus propias prácticas discursivas y existenciales e incluso sus contradicciones. Teniendo las nociones claras de lo que es el estatuismo, se abre la posibilidad de un diálogo en otros términos, con otras prácticas académicas y no académicas, entre ellas la representación teatral y la “estatua” de un estudiante de

artes que intenta hacerse pasar por estatua viva en medio de procesos formativos de la academia de artes.

Coordenadas de originación

Primera coordenada: de cuadros vivos y otras estatuas

En su *Theories of Media*, Danille Paz (2004) intenta una definición amplia de los cuadros vivos o *tableaux vivants*. Apoyándose en definiciones del *Oxford English Dictionary*, dice que el cuadro vivo, el cuadro histórico, la pose plástica, el momento decisivo, el cuadro vestido y el *film still*, son solo algunas de las frases coloquiales que se han utilizado durante años para describir el *tableau vivant*. A su vez, la palabra cuadro es definida por el *Diccionario Oxford de Inglés* como “una imagen, una descripción pintoresca o gráfica”, y la palabra “vivo” se deriva de la palabra latina que significa “vida”. Dice paz, que ese diccionario define la frase “cuadro vivo” como “una representación de un personaje, una caracterización de una escena, de algún cuadro famoso o una estatua por una sola persona o un grupo de personas con trajes adecuados y con las actitudes de silencio en inmovilidad” (Universidad de Chicago, 2003)⁸⁰.

Tableau vivant es el término francés usado para designar el cuadro viviente que está compuesto por un grupo de actores o artistas, cada uno de ellos debidamente vestido o disfrazado, cuidadosamente ubicados en su sitio y a menudo iluminados de manera teatral. En el transcurso de la muestra, las personas que se exhiben no hablan ni se mueven. La práctica de “los cuadros vivos” probablemente empezó en los dramas litúrgicos de la Edad Media, donde representaban escenas dramáticas cortas que se realizaban en ocasiones especiales como de festividades religiosas, bodas reales, coronaciones y entradas reales en las ciudades. A menudo los actores imitaban estatuas, como lo hacen los artistas callejeros actuales, solo que en grupos más grandes, y en ocasiones adoptando posiciones temporales bien marcadas a lo largo del camino de la procesión principal. Se sabe que antes de la radio, el cine y la televisión, la práctica de las estatuas-vivas era considerada como una forma popular de entretenimiento, que servía para contar historias secuenciales como resultado de la presentación de una serie de “cuadros” en un determinado orden espacial y temporal.

La práctica de los *tableaux vivants* sobrevive y se actualiza bajo la forma de “estatuas-vivas” directa o indirectamente en la escultura, la fotografía, el cine y las artes contemporáneas. Baste señalar algunos ejemplos: la imitación de obras de arte clásicas realizadas por la bailarina y actriz Olga Desmond, en 1907, posando como una Venus; algunas obras de Jeff Koons, realizadas con la actriz porno italiana, Chic-

80 Cf. <<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/tableau-vivant/>>.

ciolina; los trabajos de los artistas ingleses Gilbert & George; el artista George Segal, quien construye anónimas figuras de yeso que ubica en lugares habituales dando la sensación de que se trata de personas reales petrificadas; el trabajo del artista estadounidense Joel-Peter Witkin, quien realiza verdaderos *tableaux vivants*, que luego registra fotográficamente. Qué decir del trabajo de grado de la artista bogotana Paola Contreras, egresada de la Facultad de Arte ASAB, que consistía en una serie de estatuas de monjas-virgenes que tenían el mismo rostro sufriente del que se desprendían lágrimas de dolor, hasta que repentinamente una de ellas empezaba a moverse en dirección del público. Se trataba de la misma artista, quien, como una estatua, había estado inmóvil por largo rato derramando lágrimas de verdad mientras las otras estatuas, como máquinas fantasmales, habían derramado lágrimas de plástico: la artista como estatua y las estatuas-vivas en una relación paradójica. Además, hay que tener en cuenta el uso que en el cine se ha hecho de las estatuas-vivas, por ejemplo en *Passion* (1987) de Jean Luc Godard, cuyo resultado dice Jameson “es una invención y resurrección extraordinarias y, por así decirlo, poscanónicas de las ‘obras maestras’ propias del museo o de la galería de pintura. La reinención va de Goya a Ingres, de Rubens a El Greco, del paisaje italiano [...] a las calles nocturnas de la heroica ciudad-Estado holandesa, en la Ronda nocturna de Rembrandt” (Jameson, 1992, pp. 189-190). No hay que olvidar, además, la estatua-viva que constituye el vagabundo de la película de Chaplin, *Luces de la ciudad*, quien duerme tranquilamente en el regazo de una gigantesca estatua que va a ser inaugurada; o, más recientemente, en la película, *La muchacha del arete de perla* de Peter Webber. Por su parte, la película, *Hipótesis de un cuadro robado*, del director chileno Raoul Ruíz, en la que, recurriendo a una serie de cuadros vivos nos conduce por el pensamiento de dos narradores, uno al que vemos (el coleccionista) y otro al que no vemos (el documentalista), quienes discuten sobre una serie de pinturas. El tema elegido es la obra de un supuesto artista francés, Tonnèrre, quien en el siglo XIX habría retratado, en diferentes imágenes, una ceremonia secreta que fue posteriormente interrumpida por las autoridades, propiciando un gran escándalo. Pero lo que probablemente hizo el artista fue ocultar en esa representación las pistas de un escándalo, aún mayor, que involucraba a una familia existente de la época. De esta manera, el coleccionista recorre la geografía de los cuadros vivos en busca de indicios de una verdad oculta, o quizás en una tarea imposible que consiste en interpretar unas imágenes.

Desde otro lugar de enunciación, pero en esta misma coordenada, dentro del arte occidental y su historia, Peter Berezcky (2005) se refiere al trabajo de Bernard Vouilloux, quien analiza el cuadro titulado: *Phryné ante el Areópago*, de Jean-Léon Gérôme. Nos recuerda Berezcky que Phryné, una cortesana célebre por su belleza, sirvió de modelo a dos importantes obras desaparecidas de la antigüedad: La estatua *Aphrodite Cnide* de Praxíteles y *Aphrodite Anadyoméne* de Apeles. De acuerdo a la leyenda, Phryné, acusada de impiedad por haber osado encarnar una divinidad,

con la cual ningún ser humano debe compararse, debió defender su causa frente al Areópago. Al ver su causa perdida y sin saber cómo comprobar su inocencia, la joven se desnudó delante de sus jueces. Y gracias a este acto de “mostración”⁸¹ de sí misma, la joven es absuelta. El discurso de la belleza del cuerpo resultó más elocuente que el discurso de su abogado, debido a su transformación en una estatua-viva. Ante la retórica sobre las estatuas, muchas veces resulta más elocuente el discurso del cuerpo mismo, hecho estatua, estatua viviente, que en este caso resulta en un verdadero contra-argumento estético frente al dispositivo de la legalidad (Bereczky, 2005, pp. 228-230).

Por otra parte, Baudelaire consideraba a la escultura como una cosa aburrida y como un arte caribeño fetichista.

Por caribeño Baudelaire entendía lo que nosotros calificaríamos de arte primitivo o tribal, ya que prosigue diciendo que todas las razas cuentan con verdadera habilidad para la talla de fetiches mucho antes de poder embarcarse en la pintura que, según afirma él, exige un pensamiento profundo y un especial tipo de iniciación. Según su punto de vista, la escultura es mucho más fácil de realizar y de interpretar porque es sólida como los objetos de la naturaleza (Gombrich, 2003, p. 137).

Si bien Gombrich prefiere no insistir en el carácter “fetiche” de la escultura y su relación con lo “salvaje” o “primitivo”, como lo hace Baudelaire, encuentra en el carácter tridimensional de la escultura la clave que hace posible que el objeto tridimensional, bien sea el caballo de juguete de los niños o el popular oso de peluche *Winnie The Pooh*, lleguen a ser verdaderos objetos vivos y no una representación. Así, la función del caballo de juguete no es representar un caballo. Es un nuevo tipo de caballo sobre el que el niño puede montarse a diferencia de un caballo representado en dos dimensiones. De la misma manera, en lo que respecta a *Winnie The Pooh*, afirma que “seguramente sería utilizar mal el lenguaje decir que la función del oso de peluche consiste en representar un oso. No es así. Es un nuevo tipo de oso, una creación de este siglo, y quizá una de las pocas adorables” (Gombrich, 2003, p. 139). El niño puede manipular estos objetos “vivos” de una manera bien distinta a la representación de estos u otros animales por medio de dibujos, los cuales reconoce de otra manera. ¿Cuál es el niño que no construye su propia estancia en algún rincón de la casa para estar con sus objetos vivos?

Ya en el terreno del teatro colombiano, el grupo de teatro Tecal se ha empeñado en una operación estética que consiste en “seguir el curso de nuestro presente, mediante el grueso y distorsionado lente no solo del absurdo, sino también con la intervención de otras vanguardias o posvanguardias” (Duque, citado por Jacomino,

81 Término empleado por Vouilloux para hacer énfasis en el carácter público e intencional del develamiento del cuerpo.

2002, p. 76), además ha realizado varias obras en las que el recurso a los cuadros vivos es central. *Galería de amor-Exposición viva* es un conjunto de doce cuadros vivos, cercanos al instalacionismo plástico, que se proponen iluminar, alegóricamente, el contexto colombiano desde varias perspectivas (Jacomino, 2002, p. 76). Otra obra de este mismo grupo es *El álbum: instantáneas a color*, dedicada a las familias colombianas que no obstante su condición de desplazadas por la guerra, batallan día a día contra la pobreza y la tristeza. En esta obra, una niña, Marcelita, sale del álbum familiar para contar, en siete cuadros, la historia de su familia (Duque, 2002). Cada uno de estos cuadros vivos tiene un color diferente. Una pareja de blanco son los padres de Marcelita; una pareja de azul, compuesta por una hermana de mamá y su esposo; la tercera pareja vestida de color verde, compuesta por una tía y su esposo, un militar; la cuarta, una pareja de amigos de mamá, vestidos de rojo; la pareja amarillo ocre son los primos pobres que han sido desplazados del campo a la ciudad; otros hijos de la pareja de panaderos se visten igualmente de blanco (Jacomino, 2002, pp. 76-77).

Terminemos este breve y sinuoso recorrido con el caso de un par de estatuas vivas que son “hospedadas” en el Museo de Antioquia, en el año 2007, en el marco de un evento internacional de Arte en la ciudad de Medellín, como parte de la obra del artista bogotano, Nicolás Consuegra.



Nicolás Consuegra. *Sin título (Arriero y Esclavo)*. 2007.
Imagen cortesía del artista.

Una de las tres obras presentadas por el artista Nicolás Consuegra en el Encuentro Internacional de Medellín: Prácticas artísticas contemporáneas (2007)⁸² es una propuesta basada en las estatuas-vivas. “Sin título (Arriero y Esclavo)”, como se denomina dicha propuesta, consiste en dos estatuas-vivas, de artistas urbanos que trabajan en las calles de Medellín, que fueron contratadas y ubicadas en las plataformas primera y segunda de la escalera principal del Museo de Antioquia en Medellín. Las dos tienen la apariencia de estar hechas de bronce; una de ellas tiene la semejanza de un campesino o arriero y la otra la de un negro esclavizado durante la colonia. La primera fue ubicada frente a una escultura de Fernando Botero y la otra delante del mural de Pedro Nel Gómez. Tanto Botero como Gómez son considerados figuras clave de la historia del arte en Antioquia y los dos se sintieron atraídos por el movimiento muralista mexicano, en diferentes momentos de sus carreras. Consuegra yuxtapone el trabajo de estos dos artistas urbanos a la representación estetizada de los trabajadores pobres, realizada por los artistas Gómez y Botero. Consuegra se cuida de no alterar en lo más mínimo el vestuario ni los accesorios con los que el artista urbano ejecuta su acción cotidiana, en el espacio público de una calle determinada. A pesar de esto, el trabajo de Consuegra no escapa a la re-presentación y la estetización de las prácticas de estos artistas urbanos. No porque el artista altere los elementos formales que constituyen a cada uno de “estos personajes”, cuyo trabajo tiene sentido en el contexto mismo de la calle en la cual aparecen (allí donde establecen relaciones de sentido y de intercambio con los transeúntes), sino precisamente porque la acción del artista en este caso consiste en desarraigar a las estatuas-vivas de su espacio “propio” y de ubicarlas en otro espacio, un lugar extraño: el del museo. Con ello, no por sí mismas, sino debido a la acción del artista, las estatuas atraviesan la frontera que separa al campo del arte del espacio más amplio de lo cultural, instalándose en el régimen discursivo del arte y su historia localizada en el país. Ya en ese espacio las estatuas, al hacer sintagma con las representaciones de los trabajadores realizadas por Botero y Gómez, empiezan a constituir y a significar un nuevo momento en la historia de la re-presentación de los trabajadores realizada por artistas, desde el campo del arte.

Ahora bien, hay un elemento importante que hace la diferencia entre las estrategias representacionales del escultor Botero y el pintor Gómez con la “acción” artística de Consuegra. La materia de este último no es el bronce ni el fresco, sino un personaje vivo. Por esta razón, la configuración del sintagma representacional del que hemos hablado se vuelve contingente y circunstancial. En un momento dado la estatua como significante vivo, con la misma potencia con la que irrumpe en la cadena de signos para ponerse al frente de la estatua boteriana o del mural de Gómez, escapa de ese sintagma para retornar a su lugar habitual, dejando abierta una

82 Cf. <<http://nicolasconsuegra.com/proyectos/encuentro-de-medellin-mdeo7/>>.

brecha significativa cuya sutura ya no podrá ser realizada por los significantes que fueron desplazados cuando las estatuas irrumpieron en el museo, pues ese nuevo “momento” en la historia de la representación de los trabajadores, como sujetos explotados, ya no puede ser borrado, aunque esta vez haya sido realizado con la mediación de un cuerpo extraño a los objetos artísticos y por un artista bogotano, extraño a la línea generacional de los artistas antioqueños.

El hecho, aparentemente trivial, de no poder sujetar a la estatua en el espacio del museo por más de unas horas, nos hace ver por una parte las dificultades que debe enfrentar el proceso de museificación de cualquier práctica artística (de las obras en los espacios de los museos, coleccionistas y galeristas y de la historia viva del artista en el relato de la historia del arte) y por otra cualquier forma de re-presentación, en este caso la representación plástica, que no se puede desvincular de la representación social. Haciendo una analogía etnográfica, hay que decir que por mucho cuidado que tenga el observador, en este caso el artista, de no hacer prevalecer su punto de vista sobre el actor social, en este caso, el artista urbano, el punto de vista *etic* (perspectiva del observador) no cederá totalmente su terreno a favor del punto de vista *emic* (perspectiva del agente social) que pretende eliminar, o al menos limitar los puntos etnocéntricos del investigador, o el artista en nuestro caso (Guerrero, 2007, pp. 411-412).

Así, la estatua-viva, al finalizar el tiempo por el que había sido contratada por el artista para habitar el museo⁸³ como uno de los “espacios de hospitalidad⁸⁴” propuestos por el evento, se da cuenta de que no quiere habitar más ese espacio de muertos vivientes y, quizá trayendo a su memoria viva la relación que hay entre hospitalidad y hospitalización y la dependencia total a la que esta última somete al paciente una vez diagnosticado e “internado”, prefiere regresar a su lugar para recuperar su perspectiva. Poco después, enriquecida su experiencia por haber sido una vez más un sujeto representado, en un espacio de significación extraño para ella, la estatua retornaría a la calle, a su estancia, el único lugar en el que puede ser ella misma. Desde la perspectiva del artista, esta experiencia de intercambio también deja

83 Habitando el museo es uno de los ejes de este evento artístico de “artistas que reflexionan sobre el museo y el archivo; nuevas formas de considerar los espacios de la memoria y el patrimonio como espacios vivos, a través de la relectura de sus colecciones, arquitecturas o usos” (Cf. <<http://www.m3lab.info/portal/?q=node/2203>>).

84 En el mencionado evento artístico se concibe la hospitalidad como “la disposición temporal de un espacio, ya sea físico, discursivo o político, para acoger a otros y permitirles desplegar sus intereses y posiciones. Sin embargo, la relación entre el anfitrión y el huésped no es siempre fácil; la presencia del otro altera la vida de quien le acoge, y cuando este encuentro es significativo la vida cotidiana nunca volverá a ser la misma para los involucrados en el intercambio. Para el anfitrión, la hospitalidad implica la invención de un nuevo lenguaje que se adapte al otro y que tenga en cuenta su diferencia” (Cf. <<http://www.m3lab.info/portal/?q=node/2203>>).

ver las dificultades a las que se enfrenta alguien que realiza sus prácticas artísticas recurriendo a la participación de otros artistas.

Aunque lo anterior evidencia las dificultades de los intercambios arte-cultura o mejor entre arte académico y arte popular, la pregunta que se desprende no es si lo más conveniente es cerrar los intercambios, sino cómo realizar intercambios de otro modo. Es decir, cómo realizar prácticas colaborativas entre artistas formados y artistas populares, para dismantelar regímenes de dependencia que se encuentran en los dos lados. Esas prácticas por el momento no serán posibles bajo la figura de un contrato en el que el uno trabaja para el proyecto del otro, sino bajo la forma de un diálogo en el que el proyecto y su realización sean una creación de los dos.

Segunda coordenada: estatuas-vivas del más acá

Por otra parte, ya no en la coordenada de los cuadros vivos ni del arte occidental, sino en una vía menos evidente, pero no por ello menos viva, trazaremos una ruta de relación del estatuismo con la estatua egipcia y la presencia viva de lo indígena en la sociedad contemporánea donde las “estatuas” aparecen en relatos como el de Chimalma, la escultura de la Coatlicue, *diosa de la falda de serpientes* y en la leyenda de los pururaucas.

De acuerdo con Maspero (1893), el gran arqueólogo francés del siglo pasado, quien fue uno de los pioneros en el uso del término *estatuas-vivas*, las estatuas de la antigua cultura egipcia estaban animadas; es decir, hablaban y se movían. Dice además que “las inscripciones nos muestran que en tiempos de los últimos Ramesidas no se empezaba nada sin consultar la estatua del dios. El rey, dentro del santuario, y a veces incluso en público, se dirigía a la estatua y le exponía el asunto; después de cada pregunta la estatua afirmaba con la cabeza dos veces” (Arola, 1995, pp. 7-8). Por su parte, Freedberg (1992) dice que la fabricación de la estatua culminaba con un acto final que consistía en un ritual en el que se lavaba y abría la boca de la estatua. En ese rito, la estatua del dios se identificaba con la divinidad y, en el caso de las momias, estas se identificaban con el ser humano. “Es la etapa final porque se realiza cuando se dan los toques finales a la estatua; pero también inaugura el nuevo estatus de la imagen, porque esta es colocada en un santuario u en otro entorno sagrado. Como todos los ritos de consagración, es a la vez un rito de fin y de comienzo; en esencia, marca la transición de objeto inanimado hecho por el hombre a objeto con vida” (Freedberg, 1992, p. 107).

Los pueblos mal llamados “primitivos” tenían una concepción de cuerpo como estatua y del espíritu como la vida que podía introducirse en ella. De acuerdo con esta concepción, la separabilidad entre el cuerpo y el espíritu hacía posible proteger la vida del alma trasladándola a un cuerpo diferente –bien sea un árbol, un animal o un objeto inanimado– del cuerpo que estaba amenazado. Hasta que la amenaza se mantenía, el cuerpo y el espíritu permanecían separados y luego recobraban su uni-

dad (Arola, 1995, pp. 50-53). Este mismo autor nos ubica en el momento en que los amigos del dios Osiris intentan volverlo a la vida, reanimarlo por medio de la estatua.

Osiris está en el sarcófago e Isis, Nefti, Horus, Thot, y Anubis construyen una estatua como si fuera Osiris al lado del sarcófago que contiene la momia. Después confían la estatua a manos de los encargados de vestirla, quienes la arreglan cuidadosamente con abluciones, fumigaciones, inciensos, unciones, y después la revisten con vendas verdes, rojas, amarillas y blancas, con armas y coronas. A continuación hacen con piedras preciosas o con oro, la cruz de Isis, signo de la vida, y colocan en su cuello, en sus muñecas y cabellos, toda clase de amuletos destinados a alejar al enemigo Set. Con la estatua así dispuesta los amigos de Osiris empiezan a cantar canciones mágicas para abrir su boca, sus ojos y sus oídos, para desligar sus brazos y sus piernas, para dar el soplo a su garganta y para suscitar los latidos de su corazón. En definitiva para devolverle la vida. Las fórmulas utilizadas son tan poderosas que el doble, esta estatua echa a imagen de Osiris, empieza a ver y a escuchar, a hablar y a comer. [...] Este doble en el que el espíritu de Osiris habitaría es, en definitiva, una estatua viva cargada magnéticamente. Los sabios sacerdotes y artistas de Egipto, conocían la magia de transmitir a la estatua la cohesión de las partes, de tal manera que la figura llegase a gozar del don de la vida (Arola, 1995, pp. 47-48).

Por otra parte, Moisés Gómez (2008) cita el relato de Chimalma, madre de Quetzalcóatl, quien mediante un acto de ponerse en pie, como estatua, desnuda, despojada de sus armas, logra no solo esquivar los ataques de Mixcoatl, sino también hacer suyo al gran guerrero sin que para ello hubiera necesidad de recurrir a la violencia. El relato dice así:

Entonces Chimalma salió del escondite para buscar a Mixcóatl. Cuando lo halló, hizo lo mismo que la primera vez, se quitó sus armas y el escudo, los puso en el suelo y se quedó de pie frente a él, desnuda. Mixcóatl también hizo lo mismo que la primera vez, la atacó con sus flechas y falló en todas las ocasiones. Entonces, viendo que no se podían matar entre sí, se unieron y concibieron a Quetzalcóatl (Gómez, M., 2008, p. 3).

El nacimiento de Quetzalcóatl, hijo de Chimalma y Mixcóatl, es símbolo del origen de una civilización y de un encuentro cultural por medios no violentos, resultado del encuentro de una cultura agrícola y de una cultura nómada. Quetzalcóatl reúne las características de sus padres: no solo es un gran guerrero sino también promotor de las artes más refinadas del pueblo tolteca (Morante López, 2000). Chimalma, cuyo nombre significa “escudo que yace”, representa la feminidad, lo sedentario, lo campesino y la tierra que espera del cielo tanto el rayo fecundante como la lluvia fertilizadora (Morante López, 2000). Con Chimalma podemos ver un modo de estar que no es pasivo sino activo y transformador del otro sin que se ponga en riesgo la existencia de ninguno de los dos.

Qué decir de la leyenda de los pururaucas, o montículos de piedra que, por intervención de Viracocha, se convirtieron en temibles guerreros, quienes fueron defini-

tivos para la victoria del ejército inca, liderado por el príncipe Cusi Yupanqui, frente al ataque del ejército de los chancas, liderado por el rey Astoy Huaraca. Después de haber ayudado a salvar al Cusco, como humanidad de hombres-aquí y no como una humanidad de individuos, estos guerreros volvieron a su condición original, se convirtieron de nuevo en piedras. Kusch hace referencia a esta leyenda como ejemplo de la carencia de individuos en el mundo quichua. El mundo quichua carece de individuos, pues consiste en una naturaleza inalienable. El hombre y la mujer están en medio del esquema cósmico, a modo de una humanidad víctima del “hervidero espantoso” y subordinada al círculo divino de Viracocha: “todo esto es el mero estar traducido en un orden de amparo que preserva no a una humanidad de sujetos o individuos, sino a la *runacay* o humanidad u ‘hombre aquí’” (Kusch, 2000e, p. 115).

Otra estatua significativa en esta coordenada es la de la Coatlicue, *diosa de la falda de serpientes*, un monumento a la escultura americana, que ha sido enterrada y desenterrada varias veces: una de ellas después de compartir espacio en la Pontificia Universidad de Méjico con una colección de copias de esculturas greco-romanas, donada por Carlos III. Fue enterrada debido a que, para los doctos universitarios, su presencia era una afrenta a la idea misma de belleza y además podría avivar entre los indios la memoria de sus creencias. En 1804 fue desenterrada para satisfacer la curiosidad de Humboldt. Los avatares de La Coatlicue se dan en varios pasos: el paso de diosa a demonio, de demonio a monstruo y luego a obra maestra en el museo de antropología. Todo es debido a la “pertenencia”, en tiempos diferentes, a dos regímenes de conocimiento, el de la religión (tanto para el sacerdote azteca como para el misionero español) y el de la estética (el que la condena en el siglo XVIII y la exalta en el siglo XX). Paz (1992) va más allá de esto, al afirmar que para la conciencia europea, a partir del descubrimiento, América como la Coatlicue, era la revelación de poderes invisibles, pues América no cabía en su visión tradicional, trídica o trinitaria del mundo. Y no obstante, los múltiples intentos de la conciencia histórica europea de suprimir o encubrir la diferencia (identificando a los americanos con alguna tribu perdida de Israel o la relación entre Quetzacóatl y Santo Tomás o entre la civilización mejicana y la del antiguo Egipto), hay algo en Coatlicue en particular y en América en general que es irreductible a uno u otro régimen el del arte o la antropología, el discurso de la estética, o el del análisis cultural. La Coatlicue, esté donde esté, provoca nuestro asombro y, sin importar que la sensación sea de horror, entusiasmo, o asombro, la estatua, como estatua-viva, conserva intactos sus poderes, aunque obviamente hayan cambiado el lugar y el modo de su manifestación (Cf. Paz, 1992, pp. 561-566).

De otro lado, recogiendo la descripción que hace Fernando Duque (2011) del mito de Pamuri Mahse (Señor de la Semilla), podemos hacernos una imagen del sol como la estatua-viva de un personaje que, sentado en su banquito, envía a Pamuri Mahse, como Señor de la Semilla, a poblar el mundo.

Al comienzo sólo estaba el Sol y la Luna y todo era luz día. El Padre Sol era Lumbre, Energía, era luz amarilla penetrando todas las cosas. Con el poder de su luz creó el universo y formó el mundo. Pero el Sol fue también paye y en su morada amarilla, estaba sentado en su banquito sosteniendo su maraca ceremonial y su vara sonajera. Desde allí organizó el mundo y le dio a cada escalón del mundo un color: le asignó el color rojo de la sangre, de la fertilidad a La Tierra; la morada verde a Axpikon-diá, al paraíso que está en el inframundo; la morada azul a La Vía Láctea que es una zona espumosa proveniente de Axpikon-diá. Desde abajo o desde arriba, desde Axpikon-diá o desde la Vía Láctea o la Casa del Sol, el mundo se ve como una inmensa telaraña traslúcida por donde se cuelan los rayos de luz hacia el mundo subterráneo, bañado de color verde –el color de la hoja de coca– los ríos míticos del mundo invisible. Los hilos de la telaraña señalan el camino de las tradiciones y la forma como cada ser humano se dirige en la vida. Después de que el Padre Sol había hecho el mundo, los animales y las plantas, hizo los espíritus de la selva y de los ríos. Pero al mundo le hacía falta Gente, por eso, el Padre Sol creó un hombre de cada tribu del Vaupés y envió a Pamuri Mahse a poblar el mundo para dar origen a la humanidad (Duque, 2011, pp. 100-101).

El banco en la tradición indígena no significa solamente un objeto que se reduce a la funcionalidad de permitir que alguien se siente; el banco es un lugar de pensamiento y, de acuerdo con su forma, da el carácter al pensador. Es en este sentido, como el artista indígena, Benjamín Jacanamijoy construye una serie de bancos a los que denomina pensadores (Gómez y Mignolo, 2012, pp. 21-22). El sol, en el mito al que nos hemos referido, sentado en su banquito, no sería otra cosa que un pensador de mundo, ubicado en un lugar preciso, desde donde despliega su pensar como un acto creativo.

Un último ejemplo de esta coordenada lo constituye la imagen de una “estatua viva” que encontramos en la descripción que hace Kusch de la *estancia* en la que un abuelo indígena, adosado a la pared de adobe, elude las preguntas que los investigadores no dejaban de hacerle.

La ESTANCIA o caserío indígena Kollana era un *ayllu* o comunidad aymara que dependía de Toledo, situada cerca de Oruro (Bolivia), en plena puna. Estaba integrada apenas por una casa cuadrada de adobe y dos *putucus* o construcciones cilíndricas del mismo material, todo unido por una pirca o pared, también de adobe. Habíamos llegado con nuestros alumnos ahí para realizar nuestro trabajo de campo, y logramos conectar con la familia Halcón que la habitaba [...] Me llamó la atención el abuelo. Estaba acodado sobre la pirca de adobe y miraba hacia lo lejos, mientras que nosotros lo acosábamos a preguntas (Kusch, 2000, p. 274).

Así, el abuelo Halcón se limitaba a mirar en lontananza, mientras Kusch y sus estudiantes lo llenaban de preguntas, a las cuales respondía más su hijo, pues al abuelo le fatigaba entrar en las zonas del olvido para buscar las respuestas que ellos necesitaban. Esta imagen de alguien en su estancia será clave más adelante para com-

prender el “lugar” de la estatua-viva, como un lugar para estar en situación, con una particular actitud frente al mundo, antes que un lugar para ser en un mundo lleno de cosas⁸⁵.

Hemos trazado dos coordenadas de originación posibles de las estatuas-vivas: en la primera, el fenómeno de las estatuas-vivas, como práctica de representación de cuadros vivos, es capturado poco a poco por el arte y convertido en un elemento de pasaje entre las artes. De las artes plásticas, en especial de la escultura, pasa al cine, al teatro, a la literatura, al performance y al instalacionismo. Como resultado del carácter transitorio, fugitivo y contingente de la modernidad, como lo denominó Baudelaire (1865), las estatuas-vivas estarían cubiertas bajo el paraguas de la estética y aspirarían a mantenerse dentro de su campo discursivo y detentar la condición de arte, si no por sí mismas, al menos como parte accesoria de cualquiera de las artes mencionadas.

En la segunda coordenada, las estatuas-vivas encontrarían unos puntos de originación en prácticas precolombinas de arte popular. Así como el hacer artístico precolombino no fue considerado adecuado para un museo de arte sino para los museos de historia natural o de antropología, las estatuas-vivas, en esta coordenada, se vincularían a esa ruta precolombina, que al decir de Kusch no se evaporó al desaparecer el indio: lo indígena sobrevive como lo autóctono y aunque haya desaparecido como cosa, sobrevive como estructura (Kusch, 2000, p. 786). Desde fuera del arte, pero como un conjunto de prácticas artísticas populares, las estatuas-vivas que encontramos en Bogotá tendrían un punto de origen distinto al de las estatuas-vivas de las ciudades europeas, aunque en su forma exterior manifestaciones puedan verse como semejantes.

La identificación de estas dos coordenadas o rutas dentro de la práctica del estatuismo hace posible que nos ubiquemos en cercanía con una de las dos. En este sentido, no se trata de establecer un equilibrio entre las dos como rutas paralelas que nunca se interpelan o se tocan. Nuestro punto de partida claramente está ubicado en la segunda coordenada, en la que encontramos a un grupo de estatuas-vivas en la ciudad de Bogotá. Desde ahí, en cercanía con las contingencias de estas personas en el ejercicio de su práctica, nos proponemos pensar el estatuismo en Bogotá como un hacer que es un pensar, se afirma como práctica existencial a la vez que interpela, de hecho, la estética occidental.

85 En lo que sigue del mencionado texto, Kusch relata cómo algunos miembros del equipo le recomendaron al abuelo ir a Oruro y comprar una bomba hidráulica, una solución tecnológica con la que, desde el punto de vista de los investigadores, se resolverían las consecuencias de la sequía. De todas maneras, con su rostro impenetrable sabía que lo que estaba en juego era la introducción de la tecnología que no es algo inocente y que es capaz de transformar un lugar en su estructura profunda, en estancia cultural. Esta discusión la realiza Kusch en el capítulo “Tecnología y cultura” de su *Geocultura del Hombre Americano* (1978).



Estatuas-vivas: *Estatua de la paz*; *Arcángel Gabriel*, *El campesino boyacense*; *Poseidón* y *el Leñador*. Luis Guío, Adriana Torres, Edwin Bonilla, Rusbel Morales y Álvaro Prieto. 2010.

Las cinco estatuas-vivas en Bogotá

Una historia “espontánea” del estatuismo

La historia del estatuismo en Bogotá, que nos disponemos a contar, no es el resultado de una arqueología, sino de una historia contada por sus propios protagonistas, quienes la han venido construyendo desde hace unos años. En ella la práctica artística se entrelaza con las historias de vida de sus protagonistas, cinco personajes que accedieron no solo a contar sus historias, sino a participar de manera activa en esta indagación, respondiendo a nuestras preguntas, participando en conversatorios con estudiantes de arte, lo mismo que en una muestra de su trabajo en la sala de exposiciones de la Facultad de Artes ASAB. Adriana Prieto y Edwin Bonilla, Rusbel Estiven Morales, Álvaro Prieto y Luis Guío conforman este grupo de artistas urbanos.

Pues bien, ubicados en el presente de la ciudad de Bogotá, realicemos un ejercicio de actualización de virtualidades, de historias vivas, que en un momento dado puedan cuestionar el relato único de la historia moderno/colonial del arte como calle de dirección única. Contemos primero una versión de esta experiencia, a partir del testimonio de uno de los que la encarna, Luis Guío.

Cuenta don Luis Guío⁸⁶ cómo a él, junto con su amigo Juan Emir, se les ocurrió un día realizar la estatua-viva de un soldado, con ocasión de la celebración de un 20 de julio en el distrito Silva Plaza, en el departamento de Boyacá.

Fue allí donde se nos ocurrió la idea de hacer algo nuevo, ya que ellos querían que nosotros participáramos. Ahí fue donde nació prácticamente la estatua; nació un soldado que lo caractericé y participamos en todo el evento con el traje de camuflado y todo. La celebración y el impacto fueron espectaculares porque ahí hicimos total quietud (Guío, 2010).

Es significativo que el punto de origen de esta práctica se ubique en el contexto de la celebración de la fiesta nacional del 20 de julio, que conmemora el denominado “Grito de independencia” de los criollos en 1810; una celebración que forma parte del ritual nacional que cada año recuerda los momentos significativos de la “Independencia”, pero que al mismo tiempo hace olvidar el nuevo proceso de dependencia, respecto de países como Inglaterra, Francia y Alemania, que se inauguró después de 1819.



Estatua-viva *El soldado*. Luis Guío. 2010.

86 Luis Guío, además de trabajar en el estatuismo, es el director de la Fundación La Paz, a la que pertenece además Adriana Torres y Edwin Bonilla, quienes también se dedican a las prácticas de las estatuas-vivas.

Que la primera estatua sea un soldado es un hecho que adquiere relevancia en el contexto colombiano, donde la violencia ha sido un factor decisivo de la historia nacional desde el siglo XIX. Debido a la violencia partidista, el surgimiento de grupos armados insurgentes de extrema izquierda, el narcotráfico y el paramilitarismo, esta violencia se ha agudizado en los últimos 50 años. Sin embargo, el gobierno colombiano se ha negado sistemáticamente a reconocer el conflicto interno debido, entre otras cosas, a que implicaba admitir la ausencia del Estado en varios lugares del territorio nacional, la debilidad democrática del país, y el “estatus político” de la insurgencia. Se ha preferido, en cambio, hablar de una democracia fuerte pero amenazada por grupos al margen de la ley que había que combatir política, ideológica y militarmente, por medios convencionales y no convencionales (a través de la fuerza paramilitar de ultra derecha). Solo hasta el año 2011, el presidente Santos reconoce la existencia de un “conflicto interno”⁸⁷ sobre cuya base, e incorporando el concepto de conflicto interno en la Ley de Víctimas, se inicia unos meses después un polémico diálogo de paz con la guerrilla de las FARC, cuyo resultado aún es incierto (República de Colombia, 2012).

En un contexto de guerra, una estatua-viva de un soldado desarmado en el interior mismo de un batallón es, antes que un homenaje a la práctica militar, un silencioso llamado de atención. La estatua es un soldado que ha reducido su capacidad de matar, como parte de una máquina militar de guerra, a una actitud puramente defensiva que no iría mucho más allá de un posible cuerpo a cuerpo. Claro que se trata de una expresión sencilla, “ingenua”, sin pretensión de genialidad artística, pero realizada con la sinceridad de una persona que, en concordancia con una gran mayoría de colombianos, antes que echarle leña al fuego de la guerra, busca realizar sus anhelos de paz.

Como consecuencia lógica de lo anterior, haciendo más explícita la intención y la finalidad de la paz, la estatua del soldado cambiaría de forma al convertirse en la denominada estatua blanca: *la estatua de la paz*. Con este cambio de forma, del camuflado del soldado –que aunque desarmado no pierde totalmente su significación guerrera– al traje blanco impecable de la estatua que soporta una pequeña bandera de Colombia, el contenido y la intención política de su accionar son más precisos. Son la manifestación de alguien que pretende aportar simbólicamente a la reflexión sobre las posibilidades de la paz, por muy remotas que aparezcan. Una decisión formal y de contenido que en el contexto colombiano tiene un mayor sentido al que tendría, por ejemplo, al ser realizada en un país como Costa Rica, o Noruega, en los cuales no existe un conflicto armado interno.

87 Durante los ocho años de gobierno del presidente Álvaro Uribe se defendió la tesis de una “amenaza terrorista” a un Estado democrático, en vez de aceptar la existencia de un conflicto interno en Colombia. El 4 de mayo de 2011, el presidente Juan Manuel Santos reconoció en una rueda de prensa la existencia de un conflicto interno.



Estatua-viva. *Estatua de la Paz*. Luis Guío. 2010.

Así, la primera estatua humana es un soldado, motivo que surge no solamente por el relato de la visita al batallón sino, ante todo, por una necesidad de realizar una práctica artística en el contexto colombiano, en un momento en el que el conflicto armado alcanzaba un alto grado de intensidad y complejidad⁸⁸. Después de la estatua del soldado vendría, como lo hemos dicho, la denominada estatua blanca que ha dado lugar a una serie de versiones de distinta calidad y permanencia en varios lugares de la ciudad y el país, todas ellas como símbolo de un anhelo extendido de lograr la paz.

Para esa fecha, del año 1988, la violencia por parte de la guerrilla estaba muy pesada y a nosotros, como artistas, se nos ocurrió cómo aportamos un granito de arena, sí, artísticamente. Empezamos a crear ideas, algunos compañeros decían que hagamos una paloma de la paz grande y que la carguemos; además, se nos ocurrió la idea que como y habíamos participado como estatuas humanas en el Batallón Silva Plazas, decidimos crear una estatua que simbolice la paz y que sea blanca y que tenga la bandera de Colombia; salgamos al ruedo

88 El periodo entre 1988 y 2003 constituye el de mayor intensidad y complejidad en el conflicto interno colombiano, unos años después de la ruptura de las negociaciones entre el Gobierno de Belisario Betancur y diferentes grupos guerrilleros. En este intervienen las fuerzas militares y de policía del Estado colombiano, grupos guerrilleros insurgentes y grupos paramilitares ilegales. Cf. Restrepo, J. et al. (en línea). *La dinámica del conflicto colombiano, 1988-2003*.

culturalmente y nos vamos presentando para ver qué impacto da. Así, empezamos a hacerlo, sí, pasamos por Duitama y por Tunja y estuvimos un buen tiempo aquí en Bogotá y el impacto fue súper, porque yo desde esa fecha he tenido unas facultades que son muy importantes para este arte, para el dominio de la quietud, que es el desdoblamiento (Guío, 2010).

Hasta aquí queda claro que estas prácticas, como todas las del arte popular, no se piensan por fuera de una utilidad expresa, la cual tampoco buscan ocultar. El puro formalismo está descartado en las prácticas artísticas populares. En consecuencia, en términos kantianos se trataría de prácticas que si algo tienen que ver con la belleza no sería con la belleza libre (*pulcritude*), sino con la belleza adherente, cuya finalidad no es meramente formal, una finalidad sin fin⁸⁹, como la atribuida por el pensador alemán a una belleza libre e ideal. La belleza del arte popular es una belleza útil, guiada por un *ethos* a través del cual se persiguen uno o varios objetivos dentro y fuera de ellas mismas. Así se explica la voluntad, expresada en el relato de Guío, de “salir al ruedo” como estatua blanca que simboliza la paz, buscando un “impacto cultural”. Este aspecto nos lleva a dar un giro positivo en la significación del carácter “ingenuo” de estas prácticas, que son indiferentes a los atributos del genio construido a partir del Renacimiento y exasperado en el Romanticismo. Las prácticas del estatuismo no pretenden ser arte en el mismo sentido del arte occidental, no buscan dar reglas, no buscan la originalidad, ni la elaboración sensible de obras maestras; tampoco se rigen por la estética como disciplina filosófica. Desprenderse de los atributos y del peso del arte es lo que le permite a la estatua-viva configurar el ligero equipaje para hacer una obra que simboliza el cuerpo de una particular manera, en el espacio público de la ciudad, y así lograr propósitos vitales existenciales, y sensibles, que son menos expeditos en el terreno del arte académico. Esto último debido a la característica de las prácticas populares de relacionar y mezclar los contenidos estéticos con finalidades políticas y epistémicas, basados éticamente en principios afirmativos de la vida, cargados de sentido en virtud de su extensa experiencia histórica de dependencia y subordinación y del propósito firme de desprenderse de todos aquellos dispositivos que no permiten la autoafirmación de sus prácticas como prácticas creativas.

De acuerdo con lo anterior, la existencia de una finalidad es lo que impulsa a la *estatua blanca* a realizar una gira nacional, que da inicio a una actividad que logra articular la errancia y la estancia de una manera vital, que sabe leer los tiempos y los lugares de permanencia, así como la vigencia y el desgaste simbólico de los motivos y “personajes”. Habiendo iniciado en Boyacá, pasa a Bogotá y de allí a Manizales, Pereira, Cali y finalmente llega a Medellín y la Costa, para volver a iniciar nuevos

89 Para Kant, la Belleza es la forma de la finalidad de un objeto, cuando es percibida en él sin la representación de un fin, es decir *una finalidad sin fin*, meramente formal, en tanto es una mera forma de finalidad subjetiva de una representación en un juicio estético.

ciclos y trayectos, no como una estatua solitaria, sino como una entre otras que, en varias ciudades y pueblos, accionan de manera simultánea propiciando encuentros e intercambios de experiencias.

Ahora bien, la aparición de la estatua blanca no quiere decir que el personaje del soldado quede en el olvido. Los dos son personajes de una “batalla” en el territorio físico de la nación, que la estatua recorre, y en el territorio simbólico de la cultura popular, donde sus signos adquieren sentido como consecuencia de la acción. El soldado y la estatua blanca alternan con nuevos personajes hasta hoy en varios lugares de la ciudad, como la carrera séptima, la Plaza de San Victorino o el Mercado de las Pulgas en la localidad de Usaquén.

Por otra parte, hay una especie de “paternidad” en la invención de las estatuas-vivas, o del estatuismo, que reclama don Luis Guío para sí. Esta “paternidad” no se esgrime para reclamar derechos adquiridos sobre el nacimiento de una práctica, como si se tratara de una autoría inalienable que según la ley es concomitante al proceso de creación y pertenece a la persona del autor⁹⁰. Se trata de un origen que da sentido y legitima esta práctica cultural no como una reservada a un autor, sino como una compartida, que se puede enseñar y aprender, como una práctica comunitaria para la que no son necesarios talentos especiales ni entender los “misterios” de la creación, como en el arte. Esa “paternidad”, unida a la experiencia, le permite a Guío juzgar sus propias prácticas y contrastarlas con las de otros, a quienes en oca-

90 Es interesante anotar cómo el autor y la autoría están ligados a la concepción romántica del genio y cómo los debates sobre derechos de autor son contemporáneos de la invención del arte moderno. Fernando Iriarte, en conversación con el autor en (2008) dice que “todos sabemos que los derechos de autor en la tradición latina o tradición continental son diferentes a la tradición anglosajona o británica. Los derechos de autor se entienden con un doble contenido, el contenido moral y el contenido patrimonial. En Colombia, sigue Iriarte, insistimos en el contenido moral y lo defendemos, cosa que no ocurre en el derecho anglosajón donde hay una tendencia a convertirlo en patrimonial. El derecho moral, o el contenido moral de los derechos de autor, tiene que ver con que el autor se ha asociado siempre a su obra. Hay un derecho de paternidad, es decir, que la obra solo puede ser transformada, adaptada, por el mismo autor o por quien él autorice. Allí también está incluido un derecho, que es uno de los que más ha causado problemas, el derecho de retractación: si la obra ha sido dada a conocer al público, el autor puede, en determinado momento, con pleno derecho, decir “¡No más!, la retiro del público, no permito que se conozca más”; es decir, el autor puede retirarla a un ámbito privado. Naturalmente, si alguien ha invertido por ejemplo en una edición de la mencionada obra, el autor correrá con los gastos o perjuicios a que haya lugar; pero el autor tiene el derecho a retractarse de haberla dado a conocer” (Iriarte, 2008, conversación con el autor). En el mismo sentido, Botero y Sicard (2007) nos recuerdan que el sistema jurídico se ha construido pensando en el ideal romántico del autor individual, que inspirado por la divinidad produce una obra original y única, idealmente un libro impreso (Boyle, 1996, citado por Botero y Sicard, 2007) “Frente a este modelo legal el medio ha debido ajustarse para enmarcar realidades mucho más amplias que se acomodan allí no sin dificultades; el sector educativo es un ejemplo claro de estas: la creación de las obras se hace en general dentro del marco de una persona jurídica, pero, por autores personas naturales, normalmente en grupos, con esfuerzos participativos y muchas veces de financiación que implican varias fuentes de recursos. Situaciones como esta, trasladadas a la norma jurídica, ponen sobre el tapete el concepto de titularidad más allá del de autor” (Botero y Sicard, 2007).

siones interpela, pero siempre con intenciones formativas. De todas maneras, este relato de origen, como todos, es motivo de conflicto: hay otras personas que dicen ser los iniciadores de este, por así decirlo, “movimiento cultural”, entre quienes se encuentran algunos que él mismo ha formado.

Lo que pasa es que no hay amigos fieles, se les enseña a trabajar y entonces se separan de uno, del que los representa, del que les ha colaborado e inclusive hay muchos casos que si usted les pregunta que cuánto hace que tienen, cómo inició y hay muchos que dicen: “No, yo soy el primero”, yo soy el fulanita y ellos juran y dicen que ellos fueron los primeros. Por allá en Medellín hay uno que dice que lleva 14 años en esto, pero realmente ellos lo hicieron en el 99 y esa es la verdad, como le dije anteriormente yo tengo de 13 a 15 años en esto, periódicos a nivel nacional que lo comprueban y no muestran a otras personas, mientras tanto las otras personas que hablan sólo carreta (Guío, 2010).

De todas maneras, sería inaudito que haya alguna demanda por derechos de autor en lo que respecta a los procesos de apropiación de estas prácticas culturales, ya que se trata de prácticas comunitarias en las que la circulación y apropiación de conocimientos no es cerrada, lo cual no quiere decir que estén exentas del riesgo de que en algún momento sean objeto de usurpación, patrimonialización y luego de objeto de atribución a algún artista o agente cultural reconocido.

La construcción de esta historia espontánea del estatuismo ha permitido a don Luis la legitimación discursiva de sus prácticas y la aceptación de su versión por la mayoría de las personas que él ha formado. Para ellas, esta historia, que es una historia entre otras, es clave en la medida en que se constituye en una especie de narrativa que, de algún modo, legitima e inscribe sus prácticas en una tradición de varias décadas, en cuya dinámica y transformación cada uno de ellos se sabe partícipe. Entre las personas formadas por don Luis se encuentran Adriana Prieto y Edwin Bonilla; la primera realiza el personaje de un ángel y el segundo el de un campesino. Para ellos, además, esta historia está acompañada de un conjunto de principios, en relación con la preparación del cuerpo, que dan sentido a sus comportamientos y formas de vida.

Veamos cómo las prácticas del estatuismo son asumidas por otros participantes de este particular grupo de creación. Adriana Torres, Rusbel Morales, Álvaro Prieto y Edwin Bonilla construyen sus propios “personajes”, no para una representación en el espacio conflictivo de una acción teatral, sino para una estancia en el espacio conflictivo de cruce vital y simbólico: en una calle de la ciudad.

Estatua-viva del arcángel Gabriel

Adriana Torres es la estatua-viva del arcángel Gabriel, pero ella a veces se presenta como una campesina, otras como Xena, la princesa guerrera. Con este último personaje la encontramos trabajando en la carrera séptima con avenida Jiménez, un sábado de junio de 2010. Es una mujer dedicada al estatuismo, una práctica en la

que la mayoría de sus representantes son hombres. Por tal razón, la reacción de las personas frente al ángel es distinta e incluso puede tener ciertas ventajas.



Estatua-viva, *El Arcángel Gabriel*. Adriana Torres. 2010.

La mujer tiene la ventaja que no tiene el hombre, y es que al público le gusta como más. Yo he trabajado con hombres, por ejemplo con Edwin y a mí me va mejor que a él. Dicen que mucho verraco que uno haciendo eso; se emociona la gente y dicen ¡Uy hijuemadre! Una mujer de estatua; porque lo más común es que las estatuas sean hombres y las mujeres son muy pocas. Uno se hace consciente, si se escucha los carros, los buses, los pitos, escucho personajes que caminan, personas que corren allí, que gritan allá, que pelean, que venden minutos. Entonces soy consciente de la realidad, aunque uno se encuentra en una fantasía, se imagina de todo: viajando en carro, ropa y de todo. Pero nunca uno se pone a observar directamente a las personas, aunque uno se da cuenta de las personas, estamos conscientes de su movimiento, en el momento en que uno se hace consciente, en el momento en que uno se mete en su mundo interior ya lo ha asimilado y es normal. Así, no se siente la presión de la ciudad, de lo que suena, de lo que está pasando, y eso es normal (Torres, 2010).

Veamos brevemente cómo la estatua-viva de ángel altera la iconografía del arcángel Gabriel, que es muy popular en los países católicos por ser el mensajero en la Anunciación.

Generalmente viste una larga túnica ceñida con o sin manto. En el románico aparecía con dalmática. En forma humana, joven, imberbe, cabello largo y rubio, y a partir del siglo XV, ceñido con una diadema. Entre sus atributos tiene el dedo índice levantado en actitud de hablar; palo de mensajero; azucena en la mano; este último es su atributo personal, como también una cinta o filacteria desplegada con el texto o las primeras palabras del Ave María. En la escena de la Anunciación en un principio el ángel está en pie; pero a partir del siglo XIV, con más frecuencia está arrodillado y algunas veces como descendiendo del cielo. Asimismo, a partir del siglo XVI la azucena está en medio de la escena en un jarrito (Roig, 1950, p. 121).

Esta iconografía sería de observancia obligada para un escultor o pintor de encargos religiosos. Sin embargo, la estatua-viva interpreta la iconografía de una manera flexible: en vez del largo y rubio cabello, propio de una persona de raza blanca, nuestro ángel tiene una larga trenza de cabello negro con capul, a la usanza de las mujeres campesinas de varios lugares del país, quienes afirman que el cabello les sirve de velo. No hay túnica ni manto para el vestido, los cuales se reemplazan por un largo y plegado vestido rojo carmesí que cubre con un juego de pliegues la mitad del pedestal sobre el que la estatua reposa. El par de alas y la diadema aparecen como dos elementos de color blanco que contrastan con el rojo del vestido y de las partes descubiertas de la estatua: el rostro, el pecho y las manos. En lugar de una azucena, nuestra estatua tiene un abundante ramo de flores de plástico que sostiene junto a su vientre con la mano derecha. Pero uno de los giros más significativos está en que la estatua pasa por alto el requerimiento del dedo índice levantado en actitud de hablar, además de la filacteria o cinta desplegada con el texto del saludo “Ave María gratia plena”. Y con razón, pues la actitud de la estatua no es la actitud de un mensajero que se dispone a escenificar un pasaje de la Biblia, en que un ángel entrega un mensaje divino a una mujer destinataria del mismo, quien luego de cierta turbación lo acepta sin más. En este caso, en vez de la escenificación de una conversación asimétrica entre lo divino y lo humano, realizada en un recinto privado, se da paso a una comunicación otra, abierta en sus condiciones en el espacio público de la ciudad, en uno de los lugares más densos de tránsito peatonal, donde el punto de contacto no es entre lo divino y lo humano como dos estratos espirituales, sino en el cruce de personas de diversos estratos socioeconómicos, en la capital de uno de los países más desiguales del mundo. El ángel irrumpe en la calle y al hacerlo obliga a reconfigurar los flujos, los tránsitos y la velocidad de todos aquellos que transitan contra reloj; quizá para algunos la estatua no será otra cosa que una piedra de tropiezo, un escándalo que debería quitarse del camino, pero para otros un espontáneo motivo de desaceleración, pausa, respiro y encuentro.



Estatua-viva: Poseidón. Rusbel Estiben Morales. 2010.

La estatua-viva de Poseidón

Poseidón es hijo de Cronos y Rea. Una vez hubieron destronado a Cronos, Poseidón, Zeus y Hades dividieron las posesiones de su padre echándolas a suerte en un yelmo. A Zeus le correspondió el cielo, Hades se quedó con el mundo de ultratumba y Poseidón con el mar, la tierra pasó a ser propiedad de los tres. Poseidón es el dios de mar y del elemento líquido en general. Es intrigante y pendenciero, iguala a Zeus en dignidad, pero no en poder. Ni siquiera es el primer dios del mar; antes que él hubo otros como Nereo. Como otras deidades marinas tiene el poder de metamorfosearse. Se le representa como un anciano con barba, desnudo y con un tridente en la mano; suele estar acompañado por un pez. Poseidón está casado con la bella nereida Anfitrite. Con ella tuvo a Tritón, Rode y Bentesicime. Su prole y aventuras igualan a las de su hermano Zeus. Vive en las profundidades del mar Egeo, donde ha construido un hermoso palacio con torres blancas, grandes puertas en forma de arcos e incrustaciones de conchas y corales. Se desplaza en un carro tirado por seres que son mitad corceles, mitad serpientes, acompañado por una corte de nereidas, delfines, tritones y también por Proteo. Poseidón es un dios codicioso, frecuentemente intenta aumentar sus posesiones proclamándose patrono de esta o aquella ciudad, por lo que a menudo se enfrenta con otros dioses pero sale perdedor. Famosa es su

disputa con Atenea por la posesión del Ática, que la diosa propuso resolver frente a un tribunal conformado por los ciudadanos de Atenas, lo cual Poseidón aceptó a regañadientes. Para convencer a sus jueces Poseidón clavó su tridente en la piedra sobre la que se levanta la Acrópolis y enseguida brotó de allí un manantial. Atenea, por su parte, hundió su pie en la tierra y depositó una semilla, la cual una vez cubierta por sus manos y habiendo recibido su aliento, pronto brotó para convertirse en un árbol de olivo. Atenea regaló el olivo a los atenienses y con ello ganó sus corazones y el fallo favorable del jurado. Poseidón no aceptó el fallo y en represalia inundó el Ática con las aguas del mar (Lopez, 2008, p. 104)⁹¹.

Ahora bien, nuestro Poseidón se presenta como un anciano con barba y pelo largo; sostiene con la mano izquierda el tridente. Tiene el torso descubierto para dejar ver la tensión propia de la fuerza y la respiración contenidas. Cubre el resto de su cuerpo con una especie de túnica azul y blanco ceñida a la cintura; el puño cerrado de la mano derecha está más en actitud defensiva que de ataque. El peso de su cuerpo recae en la pierna derecha y tiene el pie izquierdo ligeramente adelantado. En lugar de desplazarse en un carro tirado por corceles, cuenta únicamente con un par de sandalias, más aptas para la quietud necesaria de la estatua que para la velocidad que requiere la empresa de ampliar las posesiones, atendiendo al impulso de la codicia. Este Poseidón, ubicado en la esquina de la fachada de la iglesia de San Francisco, no es el dios cuyo impulso codicioso y de mal perdedor desata la furia de las olas que inundan a Atenas. Ya no es necesario el impulso de la codicia del dios, porque las masas de personas que, como olas, se desplazan por el centro de una gran urbe contemporánea como Bogotá se mueven por sí mismas en las cuatro direcciones que traza este cruce de vías entre la carrera séptima y la avenida Jiménez. ¿O no será que ese auto-impulso de las personas por la ciudad es cercano a la irónica metáfora de aquellas máquinas que, no obstante ser impulsadas por un motor contaminante, se les ha llamado desde hace tiempo auto-móviles? Extraña manera de reconocer la independencia de la técnica, o mejor la ideología de la técnica, que en

91 De Elvira (2000) recoge una versión de Varrón, acerca de esta disputa, entre Atenea y Poseidón, que no deja de ser significativa: “Habiendo aparecido súbitamente en el Ática un olivo y agua, el rey Cécrope consultó al oráculo de Delfos sobre la recta interpretación de ambos fenómenos; el oráculo respondió que el olivo era la marca de Atenea, y el agua lo era de Poseidón, y que podían los ciudadanos de Atenas decidir cuál de las dos divinidades daría nombre a su ciudad. Se produce a continuación una votación, en la que toman parte todos los ciudadanos, tanto hembras como varones; las mujeres votan unánimemente por la diosa, y los hombres del mismo modo por el dios; y excediendo en uno los votos femeninos a los masculinos, vence la candidatura de Atenea; Poseidón, indignado, inunda el Ática, y para aplacar su cólera se priva a las mujeres del voto y se prohíbe que los hijos lleven nombres matronímicos” (De Elvira, 2000, p. 67). Poseidón no acepta la decisión del jurado en otra disputa, esta vez con Hera, que más allá del rechazo a las peticiones de amor de aquel, tiene por objeto la posesión de la Argólida. Por el contrario, en lugar de aceptar el veredicto del jurado, Poseidón toma represalia y seca los manantiales, creando una gran catástrofe, la cual solo se resuelve por la intervención de Zeus a favor de la causa de su esposa (Lopez, 2008, pp. 104-105).

un paso más nos lleva al mundo del mercado y de ahí a su corazón: el capitalismo. El capitalismo es el que, en última instancia, da la apariencia de circulación autorregulada, auto-impulsada, como si hubiera una “mano invisible” que, en su versión neoliberal, hace innecesaria la intervención de otras instancias como el Estado.

Hay una conexión entre capitalismo, y su lógica de circulación, con el carácter codicioso, colérico, del dios griego Poseidón, que busca la ganancia a costa de la destrucción de la naturaleza. Ante el carácter religioso, sacrificial y destructivo del capitalismo, la estatua-viva nos hace pensar que en esta ocasión la lógica de la velocidad, de la circulación y la codicia es la que conduce al desastre del capital que hemos experimentado en años recientes. Huelga decir que el capitalismo es el Cronos contemporáneo que controla lo mismo el tiempo del trabajo que el tiempo de la vida. La estatua-viva quizá nos permita ver modos de desprendimiento de ese Cronos, como tiempo único, como vector que no deja ver otros vectores, otros tiempos que se tejen en sus márgenes.



Estatua-viva: *Maraquero*. Álvaro Prieto. 2010.

La estatua-viva del maraquero

Las descripciones típicas del hombre llanero lo pintan como un ser solitario y libre, diestro en las faenas del campo, capaz de desafiar el peligro. El joropo es el baile que identifica al hombre llanero y a través del cual manifiesta su altivez, gallardía, machismo y las actividades que desempeña en su medio ambiente natural. Es la expresión del trabajo de vanguardia de los Llanos en función del hombre-caballo-vaquería y expresa un modo de ser que reúne nostalgia solitaria y alegría desafiante, altiva e ingenua. El traje para la mujer que baila es una sencilla falda pintada a mano con paisajes llaneros o flores, con presnes y blusa blanca, cuello bandeja con mangas cortas. Como calzado se usan generalmente alpargatas o en otros casos baila descalza. En la cabeza lleva peinetas o una cayena, flor típica de los llanos. Para el hombre existen dos clases de traje: el *liki-liki*, que incluye un pantalón largo y camisa de manga larga de cuello alto con botones y sombrero blanco o negro; y el vestido tradicional del hombre trabajador, que consiste en un pantalón blanco o negro remangado a media pierna, camisa blanca de manga larga, con o sin alpargatas (Sistema Nacional de Cultura SINIC, 2012). En el joropo existen varias modalidades: al comienzo, bailan aislados mujer y hombre, luego muy estrechamente y ambos corresponden en acordar el tono haciendo sonar las pisadas contra el suelo. Cuando se trata de una pareja agarrada, el hombre sujeta a la mujer por ambas manos; el baile plantea el dominio del hombre sobre la mujer, es él quien lleva la iniciativa, el que determina las figuras a realizar; la mujer se limita a observar los movimientos que él hace frente a ella y a seguirlo con habilidad (Yopal, Corporación, 2012, p. 13). El componente machista en la cultura popular es algo cuya presencia no se puede negar, y antes que ocultarlo, idealizando a esa cultura, es menester hacerlo evidente, así como la necesidad de su erradicación, como una de las tantas opresiones que deben soportar los sujetos subalternizados, primero en las prácticas cotidianas y como consecuencia en las “representaciones artísticas”.

La estatua-viva del músico llanero adapta su vestimenta no tanto al *liki-liki*, sino al vestido tradicional, incluyendo un par de alpargatas. El vestido está totalmente unificado y empastado de un material espeso de color negro preparado por el estatuista, que da una sensación de solidez. La estatua del músico llanero cuenta con un par de maracas, que es el único elemento de la tradición indígena que se incluye, como instrumento de percusión, en el tradicional grupo de música llanera, para acompañar al arpa y al cuatro, los dos instrumentos de origen europeo, aunque este último con adaptaciones americanas. No es exagerado decir que este particular músico, cuando suena la cajita en la que se depositan las contribuciones de los transeúntes, realiza un solo de música indígena. Por tal razón, y sin importar la calidad estética y formal de la combinación sonora de la maraca macho y hembra, esta es una señal del carácter vivo y vigente de lo indígena en nuestras prácticas culturales.

En este caso no se trata de un ser trans-histórico, un dios de la Grecia antigua que aparece, bajo la forma de estatua-viva, frente a la fachada de una iglesia en la ciudad; se trata simplemente de la figura de un campesino en la ciudad, una especie de símbolo general de la retórica moderna, desarrollista, mecanizada y urbanizadora, que conmina al hombre del campo a convertirse en un ser anónimo, en una urbe que lo devora. Como es sabido, la llegada del campesino a la ciudad se produce por distintas causas: la seducción de la vida urbana, con sus comodidades y nivel de vida, que muchas veces se complementa con el deterioro de la calidad de vida en el campo; la disputa por la tierra entre grupos de poder y los desplazamientos forzados a la ciudad. De cualquier manera, el campesino en la ciudad lucha no solo por conseguir un sustento diario, sino también por la conservación de sus prácticas culturales.



Estatua-viva: *Campesino boyacense*. Edwin Bonilla. 2010.

La estatua-viva del campesino boyacense

Edwin Bonilla encarna la estatua del campesino boyacense, vestido con pantalón con el guardapolvo arremangado, camisa de manga larga, sombrero de paño y alpargatas de fique. La ruana de lana de oveja, que es un elemento infaltable del campesino de la Región Andina colombiana, está puesta sobre el hombro derecho de la estatua. Lleva un morral tejido de fique y un machete amarrado al cinto. En este caso no se puede hablar de adaptación o variación “iconográfica” de un personaje mitológico o religioso, como ocurre con la estatua del Arcángel Gabriel o la estatua de

Poseidón. El vestido de esta estatua de campesino, sin embargo, corresponde más al atuendo de un día de fiesta o un domingo, día de mercado en que el campesino va al pueblo para vender sus productos y a su vez comprar los víveres que necesita para una semana de labor.

Además, no es gratuito que el color elegido para dar uniformidad a esta estatua sea un amarillo ocre que, antes que constituir un efecto de solidez pétreo, logra la consistencia de un cuerpo terroso, cercano a un modelado de cerámica. El carácter monocromo de esta estatua abarca tanto el cuerpo como el pedestal de madera sobre el que se posa, en una actitud reposada, que no obstante mantiene un movimiento evidenciado por la pierna izquierda que se pliega, en el momento exacto en que la punta del pie se despega del piso para dar un paso hacia delante y los brazos inician su movimiento contrapuesto y complementario.

La estatua-viva de un campesino no es la representación de un personaje determinado, ni siquiera de un líder comunitario que mereciera monumentalizarse desde esta particular forma de práctica artística popular. Pero es sin duda la singularidad que simboliza a un grupo social disperso, constituido históricamente por las denominadas razas inferiores de indios, negros y mestizos, a quienes la colonialidad ha negado la condición plena de humanidad y luego el proyecto de nación la plena ciudadanía. Así, la demanda histórica de los campesinos a la sociedad y al Estado es, ante todo, que les reconozcan su condición de ciudadanos con acceso pleno a todos los derechos (Forero, 2010). En esa lucha histórica de los movimientos campesinos esta estatua-viva adquiere una especial relevancia, como expresión de las prácticas rurales que se trasladan a la ciudad, donde el campesino debe reconstruir su propia territorialidad y, con ella, una diversidad de sustitutos culturales que son expresión de los derechos limitados que puede ejercer, en contraste con otros ciudadanos que los ejercen en mayor plenitud. No solo los espacios vitales en los que habita el campesino en la ciudad, sino también sus prácticas culturales dan cuenta de esto: la plaza, los parques, los espacios de deportes, las casas de sus parientes y amigos, las aficiones a ciertos deportes, la construcción de barras que apoyan al equipo deportivo de su región y en general la constitución de las denominadas “colonias” de los diversos departamentos del país en las grandes ciudades. En la ciudad los campesinos continúan sus luchas históricas en un espacio de frontera que puede ubicarse entre las luchas de los movimientos organizados de trabajadores y las luchas más amplias y complejas representadas por los movimientos sociales, entre los que se encuentran muchos trabajadores informales, sin contrato de trabajo, sometidos al devenir de cada día.

Charles Bergquist, en su ya clásica obra acerca de los trabajadores en la historia de América Latina, muestra las etapas del movimiento obrero colombiano, comenzando por su gestación un poco tardía respecto de los movimientos obreros de otros países latinoamericanos, luego “su explosiva y efímera fuerza a finales de

los años veintes y comienzos de los treintas, su institucionalización y domesticación por parte de los gobiernos liberales entre 1930 y 1945 y su represión en los años de la Violencia, a partir de 1945” (Bergquist, 1988, p. 368). No hay que olvidar que la mayoría de los cerca de doscientos mil muertos que dejó la Violencia en Colombia, a mediados del siglo XX, eran campesinos pobres de las zonas rurales que, pese a compartir sus creencias católicas y pertenecer al mismo espacio social, se encontraban polarizados políticamente entre liberales y conservadores (Uribe, 2007, pp. 22-23). Para Bergquist la debilidad del movimiento obrero no obedece tanto a la falta de inmigración europea, lo que explicaría la ausencia de una conciencia de clase en el movimiento obrero (tesis defendida por Marco Palacios y presente en los escritos de Luis López de Mesa); tampoco a los errores que se le imputan a la dirigencia izquierdista (argumento expuesto por el autor comunista Édgar Caicedo, en su *Historia de las luchas sindicales en Colombia*), sino a que la dinámica de este movimiento estaba enraizada en la estructura de la economía cafetera. Los trabajadores cafeteros, no obstante una primera victoria por la tierra, entre 1920 y 1950 se vieron determinados por los cambios económicos y políticos resultado de las luchas por el poder entre los partidos liberal y conservador; lo que los llevó a cambiar sus tácticas colectivas de lucha en lides cada vez más privadas como convenía a la política tradicional: “la transformación de su lucha significó que, inevitablemente, los trabajadores se enfrentaran entre sí, y dejó en libertad a sus opresores de clase para forjar un nuevo consenso ideológico y político y consolidar exitosamente el orden capitalista industrial de la posguerra” (Bergquist, 1988). En 1946 nace la UTC como unión sindical de base o de empresa que sustituyó a la CTC, mostrando realizaciones importantes como el Instituto de Seguros Sociales, ISS, el SENA, el ICBF, entre otros. En este tramo, el sindicalismo se desprendió de la tutela partidista y en los 80 intenta constituirse en un partido laborista. Ante el fracaso de este intento surge la CUT, la más grande confederación laborista del país. Pero en los años 90, con el desastre del proyecto socialista y el auge de la economía de mercado (con su consecuente inestabilidad), el movimiento sindical vive una nueva situación de crisis y de desarticulación de sus filas (Delgado, 2005).

Ahora bien, los grandes sindicatos dejaron sin cobertura a los asalariados de las medianas y pequeñas empresas, quienes han realizado sus luchas de una manera que se acerca más a los movimientos sociales que a los movimientos laboristas sindicalizados. Los objetivos de los movimientos sociales no se reducen a la búsqueda de reivindicaciones laborales, sino que se amplían hacia problemas de tipo epistémico, étnico, ecológico, de género, y de derechos civiles y culturales.

En este “espacio de batalla” de la vida diaria es donde tiene sentido la aparición de la estatua-viva del campesino como expresión de un grupo social complejo, diverso, ocultado, cuya voz no es escuchada, muchas veces, hasta que se convierte en un problema de salud pública en la ciudad o un movimiento de protesta social. La estatua-viva del campesino es la auto-monumentación de un sujeto colectivo del

que no se levantarán estatuas monumentales por órdenes del Estado, y cuando más se reconocerá su labor, pero como representado en uno o unos pocos personajes en que lo colectivo queda abstraído o tipificado. La estatua del campesino es el monumento de la memoria y la aparición que irrumpe en el presente de un grupo social que cuando ha sido re-presentado por el arte ha tenido que resignarse a verse idealizado, tipificado, folclorizado o incluso menospreciado desde posiciones ilustradas. La posibilidad de auto-monumentación, entendida como auto-representación y como proyecto, es algo que la estatua nos permite plantear, teniendo como base el hecho de que los campesinos han sido históricamente un sujeto colectivo re-presentado. Como tal, su apariencia se ha adaptado a los regímenes de representación de turno, entre ellos la representación del arte y la literatura, pero siempre desde fuera y nunca por sí mismo, con sus propios medios. ¿La negación de la capacidad para auto-representarse no es acaso otra forma de la colonialidad del poder, una capacidad reservada desde hace 500 años al colonizador? Pero qué tal si la estatua-viva es un símbolo de las luchas de comunidades campesinas por dejar de ser re-presentadas y empezar a ser ellas mismas habladas con su propia voz.

Contingencia de los personajes

Los cinco personajes que acabamos de reseñar son los que, para comienzos de 2010, encarnaban cada uno de los practicantes del estatuismo que colaboran en esta indagación. Los “personajes”, que no se deben confundir con personajes teatrales, van cambiando de acuerdo con ciertos indicios que ellos van leyendo y que los llevan, en ocasiones, a la creación de un nuevo personaje o a retomar personajes anteriores.

Al preguntar a Álvaro Prieto si nos podría hacer un listado de sus personajes, respondió que él empezó con la estatua blanca (estatua de la paz), luego como un príncipe hindú, un robot que él mismo denominó *Terminator* (adecuado con circuitos en la mitad de rostro y la otra mitad como rostro humano); luego otro robot ploteado, con gafas, y el personaje del llanero con sus respectivos capachos. Después del personaje del llanero vino el del leñador, con el que trabaja actualmente. Sobre la construcción de los personajes, dice Álvaro:

Nos apoyamos mucho en libros, en indagar sobre culturas de los departamentos, los países, de acuerdo con los personajes; también en videos, películas e internet. Incluso en un primer momento nace la idea, el caso por ejemplo del llanero, del leñador, nació la idea y uno dice: bueno, otros compañeros tienen el campesino de Boyacá que tiene todos los elementos relacionados con esa cultura, de la misma manera uno tiene que indagar lo relacionado con el personaje que está trabajando. Estamos siempre pensando cómo perfeccionarlo, cómo hacer que le guste al público. Cuando se cambia de personaje cambia de raíz todo, los movimientos, todo. Si el personaje se reía, este quizás ya no (Prieto, 2010).



Estatua-viva: El leñador. Álvaro Prieto. 2010.

Por su parte, Edwin Bonilla nos cuenta que “primero eran vestuarios muy improvisados. En realidad uno impactaba al público por los movimientos. Nosotros nos poníamos a hacer un *show* y se demoraba haciendo teatro calle, haciendo danza, donde todos llegan a allá a bailar y a mostrar lo que saben” (Bonilla, 2010). Fue en la ciudad de Manizales donde conoció a don Luis Guío y con él construyeron personajes, entre ellos el robot con el que trabajó alrededor de dos años. Con este personaje tiene una afinidad debido a que le gusta bailar y con él ha realizado, en ocasiones, una especie de *show* de robot que baila. En cuanto a los vestuarios, dice Edwin:

Nosotros mismo hacemos vestuarios, digamos, se manejan diferentes acciones. Yo tengo mis vestuarios, hay otros que son de la fundación, se crean para la fundación, entonces es necesario a veces que otros artistas los utilicen e interpreten a esos personajes. Por ejemplo hay vestuarios con los que el director es el único que caracteriza el personaje, nadie más. [...] Entonces hay personajes que lo conocen a uno y que llegan como a mirarlo al lado, como que lo retan a uno (Bonilla, 2010).

Don Luis Guío ha realizado, entre otros personajes, el soldado, la estatua de la paz, el robot, y Albert Einstein en color piedra y descalzo. Por tal razón, algunas personas lo identifican como un desplazado del conflicto colombiano. Además, en esta actividad

como en otras se dan casos de copia de personajes y, aunque no se puede hablar de plagio, lo que sí se da es que en algunos casos se puede llegar incluso a lograr superar el referente. Así, pues, los practicantes de esta actividad están atentos a lo que otros hacen y se dan a la tarea de mejorar no solo su propia práctica corporal, sino también de repensar y actualizar constantemente sus personajes.

Sintetizando este apartado, digamos que la estatua del soldado y la estatua de la paz, elaboradas por Luis Guío, con una iconografía adecuada a sus propósitos, que van más allá de lo estético, son claras en lo que respecta a su objetivo político. Las estatuas realizadas por las otras cuatro personas, Adriana, Rusbel, Álvaro y Edwin, construyen, cada una a su manera, sus personajes, con finalidades análogas a la de la estatua de la paz. La estatua del arcángel Gabriel realiza una reinterpretación espontánea de la iconografía religiosa de este mensajero; además, hace un giro en la actitud de la comunicación siempre privada y asimétrica entre lo divino y lo humano, y la abre a la posibilidad de un contacto abierto en el espacio público, una comunicación otra, irruptora en el flujo de la ciudad. La estatua de Poseidón, si bien es más cercana en sus elementos iconográficos, a la representación tradicional del mítico dios griego, se distancia profundamente de este en su actitud, en el modo de ser que proviene de su estar. Se trata de un dios alejado de la codicia, cuyo impulso no es el de obtener lo que corresponde a sus semejantes, sino la actitud de espera que se conforma con recibir algo a manera de un ambiguo trueque a cambio de lo que él previamente ha dado; lo que sea ese algo solamente lo sabe la persona que, de manera espontánea y gustosa, da como retribución, en la cajita ubicada en el pedestal de la estatua. La estatua-viva del músico llanero, a diferencia de quienes usan el elegante *liki-liki*, tiene la vestimenta del hombre trabajador, el hombre común. Además de poner de presente ciertas contradicciones de la cultura popular, como el machismo, es una muestra de la vigencia de lo indígena en la cultura popular, como un elemento activo y presente en las manifestaciones musicales colombianas, por ejemplo el conjunto llanero. La estatua-viva del campesino boyacense, a diferencia del arcángel Gabriel, de Poseidón e incluso del soldado, no realiza adaptación iconográfica alguna en el vestuario con el que un campesino se viste para sus faenas diarias. Utiliza los mismos atuendos de un campesino con la única variación de su unificación cromática y de textura para poder pasar por estatua. Es la expresión singular de un grupo heterogéneo de campesinos colombianos que, al tiempo que lucha en la cotidianidad para conseguir el sustento para sus familias bien sea en el campo o en la ciudad, realiza prácticas artísticas a través de las cuales construye el sentido de su existencia. Esta estatua es el símbolo de un campesino en la ciudad, por fuera de su espacio vital, que se “adapta” a vivir en la urbe, pero sin abandonar nunca el sueño de retornar un día al campo, cuando las condiciones estén dadas. La estatua del campesino es una señal de la capacidad de auto-representación de las comunidades, en especial de las comunidades rurales, que tienen voz e ideas válidas para dar sentido a sus prácticas vitales y a sus modos de simbolización de la realidad.

Enseguida intentaremos articular una diversidad de elementos encontrados en el proceso de diálogo con los cinco practicantes del estatuismo en Bogotá. Será precisamente alrededor de esta categoría que se buscará hacer converger dichos elementos. Para ello contrastaremos estas prácticas con otras análogas en el mismo campo de la cultura popular y con categorías del arte y la estética occidental.

El estatuismo

Como hemos dicho antes, el *estatuismo* es un conjunto de prácticas de las estatuas-vivas, una denominación que ha salido de ellas mismas, como se hace evidente en las conversaciones sostenidas con cada uno de los cinco participantes en esta indagación. Enseguida indagaremos en qué consiste el estatuismo como un particular modo de estar-siendo.

El estar-siendo de la estatua

En el transcurso de la indagación nos hemos preguntado tácitamente si *estatuas humanas* era una forma negativa de la denominación esculturas vivientes. No nos dábamos cuenta de que al pretender que estas prácticas se denominen esculturas vivientes, estábamos buscando, sin querer, una validación de las mismas desde la estética, la historia y la teoría del arte. Por esta vía, al buscar una *adopción*, se aceptarían las reglas de juego del arte con la esperanza de que quizás en un momento futuro el estatuismo logre su validación, probablemente como una de las variaciones del *performance*, o bien de las llamadas artes vivas o incluso de las artes relacionales y su estética. Al comienzo de este capítulo trazamos una ruta de origen que bien pudimos haber seguido como una opción, la que teníamos más a la mano, pero con una visibilidad que impone las condiciones para una adscripción, incluso una subordinación al régimen estético del arte.

Una proposición que al comienzo puede aparecer como desproporcionada o fuera de lugar es la siguiente: el estatuismo, conformado por el conjunto de prácticas que realizan las personas que trabajan como estatuas-vivas en la ciudad, no tiene la pretensión de ser considerado como arte, puesto que ya lo es. Y lo es respecto de un concepto otro de arte, que no pasa por la validación del centro hegemónico de la estética que legitima el arte occidental. Las estatuas-vivas hacen arte por fuera del “mundo del arte”, pero no por fuera del mundo de la vida; son arte en un horizonte de praxis amplia en el que se puede concebir el arte como una actividad humana que no está restringida a una sola de las conformaciones históricas de la misma, que valida sus propias elaboraciones artísticas como el único arte verdadero, modélico y normativo⁹². En este sentido, el carácter artístico de las estatuas no puede

⁹² Cuando decimos arte moderno, nos referimos al arte occidental que se configura a partir del Renacimiento. El arte moderno, no obstante sus variaciones históricas, vanguardistas, posvan-

ser subsumido ni siquiera con la extensión que propone Pareyson del arte hacia la esteticidad. El autor, en su *Conversaciones sobre estética*, plantea que la extensión del arte a todos los campos de la experiencia humana, en términos de una relación arte-sociedad, en una época de masas como la nuestra, no significa dispersar el arte en una genérica esteticidad de todas las actividades humanas, sino reconocer la raíz humana del arte. De ahí que este autor propenda más bien a una distinción entre un arte entendido genéricamente como “artisticidad” y el arte verdadero, específico de los artistas, cuyas características son la universalidad, la perennidad y la capacidad modélica y normativa. Como resultado de dicha extensión se podría prever una amenaza por parte de la artisticidad hacia el arte, que incluso podría llegar a sustituirlo (Pareyson, 1987). Desde nuestra perspectiva, no se trata de una amenaza interna de la esteticidad hacia el arte occidental, sino de la configuración de estéticas otras, de concepciones de arte otras que puedan establecer un “diálogo” con el arte occidental. Para ser más claros, el diálogo que se vislumbra en el horizonte es un diálogo entre-artes, occidentales, des-occidentales y decoloniales, que no se debe confundir con un diálogo interno entre las artes del sistema occidental: la pintura, la escultura, la literatura, la fotografía, el cine, el teatro, la danza, etc., todas ellas con su arrogante unicidad, que no las deja ser una configuración más entre otras, ni pluralizarse como literaturas, danzas, teatros, etc.

Ahora bien, al darnos cuenta de este desprendimiento posible, no olvidamos que en las denominaciones generalmente se ocultan relaciones de poder que subordinan, en especial cuando estas son extrínsecas a aquello que se denomina o se nombra; por tal razón, la vía de esta indagación tiene como propósito nombrar el estatuismo desde el interior mismo de su práctica, en diálogo propositivo con sus propios protagonistas, sin pretensión de realizar una definición que la convierta en objeto de museo en vez de lo que es: un conjunto de prácticas vivas que por ser tales no están exentas de contradicciones. Este ejercicio no es entonces solo la escenificación de una especulación teórica, sino algo que tiene finalidades prácticas y como tal implicaciones éticas, pues se trata de ayudar a pensar el proyecto de vida de las personas dedicadas a esta actividad cultural. Así, nuestro propósito es comprender, operatoriamente y no esencialmente, las prácticas del estatuismo, como un proceso identitario con base en el cual se puede establecer un diálogo en otros términos con la teoría del arte y la estética y, por supuesto, con el arte. Todo esto es lo que configura, desde nuestro punto de vista, el vector decolonial de la estética.

Siendo así, en este apartado nos ocupamos de las categorías constituyentes de la práctica del estatuismo, por medio de las cuales se podría establecer diferencias con

guardistas, posmodernas o alter-modernas, conserva la “marca” de la modernidad: la *colonialidad estética*, que opera bajo la forma de una matriz de poder de clasificación social basada en el racismo, la colonialidad epistémica, la colonialidad ontológica y de la naturaleza.

otras prácticas artísticas. Las categorías a las que nos referimos son: *el estar-siendo* de la estatua-viva, *el exponerse* en su lugar, *los tiempos* de la estatua y el encuentro con el otro.

Michel Serres, en una especie de historia de la escultura, habla de un “pasaje” de la momia, el cuerpo muerto, a la piedra y de la piedra a la estatua. En la estatua, a su vez, se da la aparición del objeto. En este sentido dice, “debe haber habido un momento en el cual el intelecto se constituyó en función de la presencia de ese objeto como tal”. Con la constitución del intelecto viene la pregunta sobre lo objetivo del ser ahí, del *Da-sein*, que el autor traduce por *aquí yace*, debido a la relación que se establece entre la meditación acerca del objeto y la muerte. Para Serres, la estatua es el ancestro del útil; pero ese devenir útil de la estatua no cierra su posibilidad de volver a ser de nuevo una estatua. Así, la Torre Eiffel, el transbordador espacial *Challenger* y el automóvil mismo serían como especies de estatua. Por lo tanto, el devenir móvil de la escultura puede ser entendido como una génesis del mundo técnico, el cual proviene de la religión y de la relación del hombre con el cuerpo y la muerte, a través de la estatua (Serres, 1987). Para Serres, tanto la gran estatua de Baal (dios de las moscas y del estiércol, que también es llamando Belcebú en los textos judíos), erigida en Cartago, en el siglo VI a.C. como el accidentado transbordador espacial *Challenger*, son estatuas en las que se hace evidente el carácter sacrificial, no solo de las religiones antiguas sino también de la ciencia moderna.

Sin embargo, nuestra indagación no se concentra en el devenir móvil de la estatua, tampoco en su objetualidad, o en las estatuas tecnológicas cuya relación con la muerte está en su potencial riesgo de accidentarse y convertirse en máquinas de matar. Nuestra cuestión está enfocada en el devenir estatua de una persona viva, que no se debe confundir con un problema de la escultura, sino de la *estatua-viva* en una calle de Bogotá, en la que simplemente está, donde su presencia silenciosa nos intriga e interpela.

La estatua nos hace pensar en que hay algo, más allá de lo que ella es a primera vista, que hace que la estatua esté ahí, en una cierta precariedad, pero de todas maneras exigiendo a su propia existencia. Aquello que está detrás, o mejor, que la subyace y le da soporte, no es el pequeño pedestal de madera, sino el soporte inmaterial de una cultura. En este punto seguimos a Kusch.

Ahora bien, seguir a Kusch en este punto significa salir de las estructuras usuales del pensamiento para entrar en el subsuelo, en donde las pautas del pensar se gestan y van surgiendo. Para Kusch ese salir significó un desprendimiento del pensar occidental, para convertir su experiencia en una del pensar intercultural ubicado en América, un pensamiento desde otra perspectiva, en la que se resquebrajan las categorías del pensamiento occidental. A nuestro modo de ver, es en la estructura categorial del estar-siendo donde se juega el vuelco de la razón realizado por Kusch y de ahí se desprenden otras categorías guiadas por la experiencia de estar en Amé-

rica, que es constitutiva de la experiencia de un pensar que busca lo propio. Sin esta experiencia, la aventura del pensar sigue siendo la aventura del ser, la odisea del ser del pensar occidental.

Lo que busca Kusch, de manera general, es pensar en la posibilidad de encontrar modos de resolver nuestras contradicciones culturales y políticas actuales, como habitantes de Abya Yala, en un territorio geocultural en el que además de la presión colonial de la cultura occidental, se da la sobrevivencia de una estructura profunda de la cultura precolombina. Dos formas de abordar el problema general de constitución o des-constitución del sujeto en el mundo, que plantean retos al pensamiento en general, y en particular al pensamiento filosófico, cultural y estético. En otras palabras, la cuestión básica es cómo abordar la ecuación fundamental hombre-espacio en la actualidad y en nuestra precisa ubicación geográfica, teniendo en nuestro horizonte dos formas históricas de enfrentar esa situación: la solución indígena de América y la solución occidental, que a su vez dependen de la respuesta que dan a las preguntas qué es el hombre y qué es el espacio. La manera de enfrentar la cuestión del hombre y el espacio, o del hombre en el espacio, conduce a una solución en la línea del ser y otra que configura una estructura hombre-mundo desde el estar. Así, por ejemplo, la intuición con la que se bosqueja el libro *América profunda* es explícita al decir que el libro oscila entre dos polos: uno el del ser, o ser alguien, que se da en la actividad burguesa desde el siglo XVI; y otro, el del estar, o estar aquí, que para el autor es una modalidad profunda de la cultura precolombina, la cual extrae de la crónica del indio Santa Cruz Pachacuti (Kusch, 2000a).

Veamos cómo en la estatua-viva el pensamiento de Kusch se actualiza y sigue vivo y cómo ella elabora su *lugar* del exponerse como horizonte simbólico y existencial a partir de “una decisión”.

Álvaro Prieto cuenta cómo llegó al estatuismo por mediación de un amigo para, a partir de ese momento, dedicarse por entero a este:

Yo a esto de las estatuas o estatuismo llegué en un momento por invitación de un amigo, que por el año 1999 me insinuaba trabajar en esto. Este amigo en ese tiempo estaba trabajando como zanquero en algún grupo cuyo nombre no recuerdo en este momento. Él sabía que yo desde muy joven venía relacionado con grupos de teatro callejero, pero no relacionado directamente con el estatuismo, él me sugirió y me le dediqué al estatuismo [...] hace diez años porque yo tomé esta determinación más o menos en el año 2000 (Prieto, 2010).

Vemos cómo, a partir de la sugerencia de su amigo, Prieto toma la decisión de dedicarse al estatuismo. La constancia de esta decisión se prueba en que ya completa una década dedicado a él. Además, llama la atención la forma como expresa esa dedicación cuando dice “me le dediqué al estatuismo”, afirmación que no hace otra cosa que confirmar la coherencia de su decisión y el compromiso total con esta actividad.

El estatuismo parte de un principio fundamental, sin el cual todo carece de sentido: la estatua primero es vida y luego estatua, estatua-viva. Aquí hay una inversión radical de la lógica afirmativa, la lógica cartesiana que tiene como fundamento la afirmación del pensar como lo que antecede al existir en el *cogito ergo sum*. La lógica radical e inversa, no racionalista sino vital de la estatua es: existo luego soy. Es a partir de la existencia como principio⁹³ que el sentimiento, el pensar, el actuar y el ser tendrán sentido, pero no por sí mismos, sino únicamente como parte del proyecto mismo del existir. Para los practicantes del estatuismo, su actividad adquiere la forma de un proyecto de vida, que como tal no se restringe a su pura individualidad sino que involucra su proyecto como totalidad de existir con otros.

Ese proyecto existencial se puede expresar en una estructura simple que señala la lógica entre el estar y el ser del existente, la cual se daría sin interferencias en un determinado contexto cultural. Sin embargo, cuando se trata de una estructura existencial, en condición colonial, como la nuestra, no se puede partir de una relación simple entre el ser y el estar. En nuestro caso, hay que partir de una condición ontológica en la que, como consecuencia de la colonialidad en general, se ha producido un desgarramiento entre el estar y el proyecto de ser, un desgarramiento ontológico, una herida que pretende sanarse de manera contradictoria porque demanda la aceptación de la verdad colonizadora, que se presenta como posibilidad de ser para el colonizado. Quizá la estatua-viva encarna una lógica en la que se anticipa una revelación para el objeto, la de dejar de ser objetivado para llegar a ser él mismo, ya no como objeto sino como sujeto. Por lo tanto, el estar en condición colonial no se puede afirmar como puro estar, sino como un estar asediado por las circunstancias. La estatua-viva en la calle está asediada por todo un cúmulo de condiciones negativas propias de la sociedad occidental, que es la sociedad del ser, de los objetos, de la velocidad, la movilidad, la ganancia en general, la productividad y la eficiencia, así como la exclusión de espacios en la búsqueda de la seguridad. A eso opone la

93 En sus *Apuntes para una ética del sujeto desde la perspectiva de una economía para la vida*, Franz J. Hinkelammert y Henry Mora Jiménez plantean una pregunta de carácter existencial que de alguna manera todos nos hemos formulado en algún momento: “¿Qué sentido tiene en última instancia la vida para el ser humano, frente al devenir histórico de la humanidad, frente a su propia vida y, sobre todo, frente a la muerte?”. La respuesta categórica a este interrogante está mediada por otra pregunta retomada del *Mito de Sísifo*, de Albert Camus, donde se afirma que “la única pregunta metafísica sería el suicidio: ¿La vida vale o no vale la pena ser vivida?”. Para los autores, en definitiva, el sentido de la vida consiste en vivirla. En consecuencia, la vida misma aparece como lo primero, como lo fundante, antes que la filosofía, la ciencia, la teología, la felicidad o la libertad. Estar vivo es el presupuesto primigenio para el conocimiento, la acción, la felicidad, el placer o la libertad. Además, la vida, en tanto vida material, concreta y corpórea, presupone los medios para poder vivirla. Cf. Hinkelammert, Franz J. y Henry M. Mora. *Coordinación social del trabajo, mercado y reproducción de la vida humana. Preludio a una teoría crítica de la racionalidad reproductiva*, DEI, San José, 2001. Esta nota está tomada de *La Opción por la vida (Apuntes para una ética del Sujeto desde la perspectiva de una Economía para la Vida)* de los mismos autores, s. f., p.1-2.

estatua su estar aquí y ahora, su quietud, su improductividad, su lentitud, el espacio abierto y el riesgo de estar expuesta como ex-istencia.

Sin embargo, es allí, en la condición de estar asediado, donde inicia una posibilidad de ser que Kusch entiende como sacrificio, en el sentido que hay que someterse, en un primer momento, a aquello que niega la posibilidad de ser, para alcanzar la “verdad”. Se necesita, entonces, asumir aquello que se nos presenta como negatividad, en todas sus formas: la forma de la afirmación del ser, propia de la cultura occidental; la forma negativa de una teología popular a la que se somete el campesino de Eucaliptus, en Bolivia, como condición previa, como *ch’alla*, antes de poder usar un objeto mecánico, un camión; el asedio de la sociedad en el caso de Anastasio Quiroga o de la civilización en el caso de Martín Fierro (Kusch, 2000g, p. 584). En nuestro caso, el de la estatua, el asedio de la negatividad se da en términos estéticos, que no es otra cosa que el dispositivo de la estética occidental, constitutivo del régimen cultural de Occidente, que no solo asedia al arte que se da en América, dentro del campo del arte, sino también el arte popular, por fuera de este campo. El asedio aparece bajo la forma de un objeto, bajo la posibilidad de ser propia de un objeto que no es otra que la del *objeto escultura*⁹⁴, sin importar que este tenga la forma humana del monumento tradicional de la escultura o la estatua, o bien si adquiere la forma de cualquier “contenedor” cultural. El *objeto escultura*, mediante el dispositivo de la estética, estamparía su *es* sobre el contenido. Y en el acto de estampación el *es* del continente sería sustituido o borrado⁹⁵. Un ser extraño llegaría a ser, como constituido discursivamente por la estética hegemónica. Este asedio sustitutivo de ser, más o menos consentido, no sería otra cosa que el accionar mismo de la colonialidad que en su estructura profunda es un operador de separación, racialización y borradura de la condición humana de quienes son alcanzados por su agenciamiento.

Es significativo que Kusch (2000g) explique el estar-siendo como una forma de pensar que se distancia de las reglas de la filosofía occidental y además como una “fórmula” en la que se visibiliza la estructura existencial en América. En consecuencia, el estar-siendo no se da a la manera de Heidegger, como el ahí del ser, sino como un “estar siendo” de carácter pre-ontológico que fundamenta un desenvolvimiento de la autenticidad americana, en contraste con lo que Occidente considera autén-

94 Sabiendo que la escultura como objeto, en la modernidad reciente, se ha expandido en una gran variedad de cosas, en la misma medida en que se han expandido el espacio, el concepto de paisaje y el espacio arquitectónico que la escultura puede intervenir.

95 Anteriormente hemos aludido a la gran estatua de Baal, que en su interior tenía la capacidad para albergar aquello que se destinaba al sacrificio, sea alimentos u hombres; la estatua griega para Hegel, como arte clásico por excelencia, es el hábitat en el que el espíritu encuentra su forma adecuada. El *Challenger*, como una estatua proyectil, se convirtió en una estatua del sacrificio de la ciencia moderna, etc. En este sentido, no estaríamos falseando esta lógica si se concibe la ciudad misma como ese gran objeto de la cultura occidental, como el lugar del *es* de la cultura, el *es-cultura*.

tico, fundamentado ante todo en el ser antes que en el estar (Kusch, 1978, p. 157). El ser y el estar son formas de existencia pero los dos no son lo mismo. Para Kusch (Kusch, 2000f, pp. 4-7) hablar de un sujeto en filosofía supone hablar del ser, o sea, de un ente constituido; por esta vía tendremos que hablar de lo que es como una esencia. Pero, desde el punto de vista del estar, en vez de hablar de una esencia hay que hablar previamente, pre-ontológicamente, de una *estancia*, que se instala en gran parte fuera de la ciencia, que es un modo de ver que, de cierta manera, hace al ser. La estancia, que más que un modo de ver es un sentir⁹⁶, supone un salto atrás que hace posible indagar sobre la constitución del ser, a partir del estar, y nos pone al margen de las reglas de juego de la filosofía, que exige un sujeto constituido de acuerdo con el código occidental. En este caso, “lo esencial no surge como lo propio desde el punto de vista del ser, sino como lo propio desde el punto de vista del estar a través de un ‘para ser’, esto es, a partir de la estancia” (Kusch, 2000, p. 6). En otras palabras, el ser se incuba mediante la circunstancia o del accidente del estar.

Como estructura existencial en América, que no se agota en América, Kusch explica el estar-siendo a partir de un supuesto subir a un jet en La Paz, subir a un objeto sofisticado, una monstruosidad electrónica de la cultura occidental. El jet en La Paz plantea de inmediato un espacio en medio de dos mundos, dos códigos: el uno, el código occidental del progreso y la velocidad; y el otro, el indígena, marcado por el atraso y la quietud. En la apertura entre estos dos códigos se plantea la justificación de la realización de la personalidad ciudadana, bien sea del lado del mundo occidental o del mundo indígena. Sin embargo, la estrategia de Kusch consiste en encontrar algo que comunique estos dos mundos en oposición, pero haciéndolo desde el punto de vista del estar. Así, *estar en el jet*, en ese objeto inhabitual, como si se estuviera en una habitualidad igual a la que encuentra el indio en su rancho, es someter la lógica de la afirmación del jet a la lógica de la negación desde el punto de vista del estar, del estar en el jet, en esa trampa tecnológica que me sirve para perpetuar mi habitualidad. Desde el estar, el jet aparece como una especie de milagro, en un plano de revelación en el que deja de ser cosa y se convierte en símbolo y, al hacerlo, decrece el pensar causal para dar lugar al pensar seminal, para el que empiezan a haber símbolos en vez de cosas. “Mi relación desde el punto de vista del estar con referencia al jet es de estar a ser. Del jet se aprovecha mi estar, en suma mi habitualidad. El **es** del jet es cuestionado, para dar paso a mi propio es. Esto nos lleva a la fórmula del estar siendo” (Kusch, 2000g, p. 656). Puesto que la negación se realiza desde el estar, con la ocultación, bajo la forma del no-ser del jet (que es también la negación

96 El sentir la verdad, en términos de existencia, incluye lo peor y lo mejor. Desde una antropología de la finitud hace pensar en la indigencia original del sujeto, en su desconstitución originaria. Esta precariedad es la que hace que lo que se diga del sujeto, en relación con su logos o su esencia, resulte todavía prematuro (Cf. Kusch, 2000, pp. 4 y ss.).

del código occidental), aparece la posibilidad de ser de todo aquello que no es, y que es mucho: es decir, el mundo del estar-siendo frente a algo que como el jet solo es.

La estatua-viva plantea la fórmula del estar siendo de una manera análoga, pero con ciertos matices. ¿Qué pasa si esa fórmula del estar-siendo se plantea ya no dentro de esa especie de escultura cinética que es el jet, sino en la estructura de la estatua-viva? La estatua-viva no es un continente tecnológico que alberga cuerpos, es un cuerpo “casa del ser”. Quizá no sea un cuerpo para que habite un alma que, en el horizonte escatológico de la teología cristiana, finalmente terminará reviviéndolo como cuerpo glorioso.

La estatua-viva tampoco es la afirmación de un sujeto que se afirma en un cuerpo, mediante el ejercicio de un cúmulo de derechos, históricamente adquiridos, que le permiten considerar el cuerpo como pertenencia suya. En esta concepción, el cuerpo no sería nada más que una mediación, quizá prescindible, en la realización del proyecto de ser del sujeto: es el caso de ciertas prácticas artísticas contemporáneas en que el cuerpo se ha considerado como el “soporte” que sustituye al lienzo como lugar de “inscripción”, muchas veces violenta, de los signos constitutivos de ese arte⁹⁷.

En la estatua-viva, en la pura contingencia del vivir, casa y habitante son una y la misma cosa, pero no una cosa como útil, como artefacto, sino como realidad viva. En el interior de la estatua-viva, como corporeidad, no es posible una dialéctica del estar-siendo como pura interioridad, sin *estar expuesta* en su estancia en la calle. En ese caso, el estar y el ser estarían presentes en la corporeidad, en su inmediatez. Pero, paradójicamente –y no obstante el camino llano que existiría para la relación del estar y el ser– en esta unidad inmanente de la corporeidad, la relación ser-estar no se daría, precisamente a causa de la inmediatez, que no es otra cosa que la ausencia de proyecto, de horizonte simbólico. Se trataría, en este caso, de un mero *estar sin estancia*, que no se debe confundir con el estar de la cultura indígena; es un estar sin cultura, sin cultura indígena ni cultura occidental. Aquí nos encontraríamos con un estar-estatua, congelado y sin cursos de acción posibles, cuyo *para ser* dependería enteramente de condiciones exteriores a ella misma.

La estatua-viva, en una primerísima condición, en su constitución pre-ontológica, incluso previa al estar, es una unidad primaria indisoluble entre cuerpo y mente, real y biológicamente viviente. En esa primera condición no se podría decir que la estatua está, pues no la podemos encontrar como estatua en ningún “lugar”; es decir, como estatua que se expone, inmersa en algún horizonte cultural, en alguna estancia, con su régimen de habitualidad del estar. Nos interesa señalar este primer momento previo al estar de la estatua por su carácter fundante y por el salto que supone el *llegar a estar* de la estatua como estatua-viva.

97 Al respecto se puede ver el libro *El Cuerpo del artista*, editado por Warr, 2007.

El paso o *pasaje* de la estatua-viva al estar recoge el aprestamiento previo del cuerpo en el sentido biológico del mismo, el comer bien, además del aprestamiento formal que implica prepararse para estar como un determinado “personaje”. El pasaje implica ante todo una decisión, condición necesaria para dar el salto desde un cierto trasfondo al espacio claro de exposición en una calle de la ciudad. El estatuista es tan consciente de la implicación existencial de este salto, que no lo hace sin antes realizar una oración a su propio cuerpo: “Ojitos míos, no me vayan a fallar”, dice Rusbel Steven (2010) antes de subir a su pedestal de madera, como la estatua-viva de Poseidón. La fidelidad del cuerpo a este pedido, que finalmente es la coherencia del cuerpo consigo mismo, se constata cada día, al final de la jornada de los practicantes del estatuismo.

Ese pasaje al estar de la estatua, como estatua-viva, es al mismo tiempo, y como resultado de la misma decisión, el pasaje al *mundo del estar-siendo*: la estatua-viva se pone frente al *es* del mundo, que en este caso no es el jet –al que Kusch debe dar también un salto existencial para abordarlo, sometiéndose a un desgarramiento entre su estar en La Paz y su ser para buscar el estar-siendo en el interior del jet– sino la ciudad misma. La ciudad, en este sentido, puede ser entendida como un gran transbordador, como el gran objeto o artefacto tecnológico inventado por Occidente, en el que mejor se da la lógica afirmativa del *es*. En la ciudad se *juega a ser* mediante la lógica de un viaje cada vez más acelerado; un viaje por la historia, en la geografía de la ciudad, entendida como la odisea del hombre que progresa con la mediación de la ciencia y la tecnología occidental. Lo que hace la estatua-viva, con su estar expuesta, es negar la lógica afirmativa del ser, propia de la ciudad, constructo de la cultura occidental. La negación del ser afirmativo es el no-ser de la ciudad, y es allí donde se abre el espacio de revelación de la verdad existencial de la estatua, como posibilidad de ser para la estatua-viva, desde el punto de partida de su propio estar. Todo ello gracias a su decisión existencial de exponerse.

El *exponerse* en la ciudad de la estatua-viva, en toda su fragilidad humana, logra el objetivo de convertir un lugar en la ciudad, que es parte de la ciudad “cosa”, en símbolo. Al dejar de ser cosa para ser símbolo, el “lugar” de la estatua se abstrae de la lógica afirmativa del ser para dar paso a la estancia: el “lugar” de exposición de la estatua en su *estar-siendo* en acto cuyo *siendo* afirma un *es* propio, diferente al *es* colonizador de Occidente. Pero todo eso solo es posible como resultado de la decisión de la estatua de exponerse completamente, de apostar todo en este juego existencial de afirmación de su estar y al mismo tiempo de negación de un proyecto de ser que le es extraño. En consecuencia, el *exponerse*, por su radicalidad y totalidad, se convierte en el operador seminal de la estatua, el vector que conduce el sentido de una forma de pensar y actuar que no se rige por una lógica causal, sino por un operar distinto capaz de sumergir todo lo que es en el estar, es su estancia y solo desde ahí iniciar su propio proyecto de ser, su para-ser.

Además de lo anterior, el estar-siendo como estructura existencial se puede comprender desde la perspectiva del lenguaje, la del castellano contaminado, ensuciado, con la experiencia de estar en América. La comprensión del estar, incluso antes que la reflexión heideggeriana del estar del ser, se entiende como un “estar en pie” pero mejor, como un modo de curarse del mundo, entendido como el caos, que se conjura siempre de una manera contingente, la cual depende del horizonte del “estar” y no del “ser”, del estar como estar siendo.

Kusch propone la diferenciación en castellano⁹⁸ de los verbos ser y estar, con el fin de determinar qué problemática aglutinan en América estos dos términos. Gramaticalmente, dice, la diferencia es clara: el ser define y el estar señala; en el plano filosófico a priori se tiene determinaciones como: el ser hace referencia a la esencia, a lo pleno del ente, y el estar a la ubicación del mismo. Lo que está, antes que decir algo de su interioridad, dice de su condición o modo de darse algo. ¿Qué significado tiene la separación entre los dos términos o qué sentido tiene el estar en autonomía del ser, y en qué consiste el límite entre ellos? (Kusch, 1978, p. 253). Para el autor, la distinción de Heidegger entre vida y existencia “*nur noch Leben*” y *Da-sein*, y la preferencia por el último, descartando la vida que no puede ser objeto de una ontología, hace que el análisis pre-ontológico del autor se convierta en proto-ontológico. Así, la descripción de lo pre-ontológico es más propia del análisis del “estar”. Lo que Heidegger ha dicho del “estar”, en su obra *ser y tiempo*, ha sido dicho desde el punto de vista de la irrupción del ser en el campo del estar, pero no del estar puro. Para hacer notar lo propio del estar es preciso profundizar en el *Da*, como un ahí puro y no como un *Da* del ser (Kusch, 1978, p. 154). Si el ahí, en su forma pura es lo mismo que el mundo de la vida de Husserl, se daría en ese “ahí” la unidad original “yo-mundo”, en cuyo horizonte el sentido de la realidad está limitado a la preferencia o al rechazo de las cosas individuales. Dentro de la unidad original del “estar no más” no se llega a un reconocimiento de lo real sino a una restitución del estar⁹⁹. Pero, más acá de Heidegger —para quien lo referente al ser pareciera constituir la consecuencia de un proceso de esencialización— es donde el “poder ser” adquiere sentido como un “estar en pie”. Así, la posibilidad de ser no pasaría de “estar en pie” pero “mejor”. Como un modo de curarse del mundo, entendido como el caos que se conjura siempre de una manera contingente, esto depende del horizonte del “estar” y no del

98 Para una aclaración idiomática más profunda del Ser y el Estar (incluyendo sus aspectos etimológicos, históricos, semánticos y morfosintácticos) que permite entender la perspectiva filosófica de Kusch, ver el Capítulo 2 del trabado monográfico de Carlos María Pagano (Pagano, 2000, pp. 67-81).

99 El ejemplo de Kusch corresponde al episodio cuando puedo golpearme con la dura realidad de un farol, pero la dureza no me lleva a un reconocimiento de la realidad sino a una restitución del estar; así, la dureza de esa realidad es una simple advertencia que pierde su sentido, como connotación, cuando recupero mi estar. Así, el es de las cosas es un episodio menor del estar (Kusch, 1978, p. 254).

“ser”. Es el ser el que se da en dependencia del estar, como un estar-siendo y no al contrario; así se puede comprender cómo la estructura del estar-siendo puede revelar algo más que un conocimiento de una cosa, una verdad vital.

El *Verstehen* o “comprender”, visto desde el ángulo del “estar”, es entonces el horizonte donde el ser se da en forma dependiente como un estar-siendo, por cuanto no trasciende el mero estar señalativo, que es en esta última instancia sólo algo que se ha “puesto en pie”. Asimismo, como este “estar en pie mejor”, se traduce como una “posibilidad de ser”, ello se debe a un proceso de esencialización, que convierte en ser lo que simplemente “está en pie” como un mero “destacarse” (Kusch, 1978, p. 255).

La importancia del comprender radica en que va más allá del conocer; es decir, no se agota en la cosa como cosa conocida; el comprender ubica la cosa conocida en un horizonte simbólico más amplio. Es más, el comprender desde el horizonte del estar modifica las pautas culturales occidentales que validan el conocimiento como conocimiento de cosas, de fenómenos, para hacer del conocer objetual, un simple episodio de una comprensión más amplia, un horizonte cultural en donde antes que la voluntad de conocer está la voluntad de vivir (Kusch, 2000g, p. 641).

Así, pues, el exponerse de la estatua-viva, es ubicarse en una estancia cultural, para así entrar en una gramática de la existencia en la calle, en donde ella misma se juega, no bajo la forma de una definición lingüística de su estar-siendo, sino en la definición vital de su existir, como posibilidad de ser pero desde su *estar expuesta*.

Ahora bien, en el momento de instalarse en el campo cultural, el ser de la estatua-viva, en tanto ser expuesto, no es más que pura posibilidad. Es la posibilidad de realizar el proyecto del estatuismo como totalidad de un proyecto de vida. Este proyecto solo es realizable en el espacio de la cultura, pero no de cualquier cultura, ya que al instalarse en el punto de partida del estar, la estatua se distancia del horizonte cultural que tiene como punto de partida el ser. Un horizonte cultural no occidental, ubicado en Abya Yala, es el lugar de la puesta en juego de la estatua-viva, donde ella busca la razón de su estar, de su ser, en suma, de su estancia en el mundo. Para Kusch “La razón profunda de ser de cualquier cultura, es la de brindar a su integrante un horizonte simbólico que me posibilita la realización de mi proyecto de vida” (Kusch, 2000g, p. 612). Claro que el proyecto del estatuismo, encarnado en el proyecto vital y existencial de cada uno de sus practicantes, no está exento de dificultades, obstáculos y contradicciones que conforman un núcleo de negatividad que mina o se opone a la realización del proyecto existencial. De todas maneras, es en el campo de juego de la cultura, que como lo ha explicado Wallerstein (1999) es un campo de batalla ideológico, donde la estatua se juega su para-ser desde el estar. Un campo de batalla entendido como una particular manera de exponerse, en el que ganar significa convertir las cosas en símbolos que abren el horizonte de revelación de la verdad existencial de su estar, y perder significa ser afirmada como

objeto mediante una lógica de afirmación extraña que refuerza el para-ser como objeto, como cosa.

Abordemos ahora la cuestión de la estatua en el campo cultural y no desde el mundo del arte. Para ello, como hemos anticipado, Kusch elabora un concepto de cultura también desprendido de la tradición occidental

La cultura, para Kusch, “surge de una indigencia del existir mismo, por cuanto requiere una forma de encontrar sentido en el existir. Frente a esta indigencia de sentido, la indigencia de no comer constituye una indigencia menor, que en todo caso se encuadra dentro de la indigencia mayor de estar existiendo” (Kusch, 1978, p. 117). Además, partiendo de Spranger, Canal Feijóo y Husserl, Kusch elabora un concepto de cultura como totalidad, que supone un suelo en el que necesariamente se habita, sin ser indiferente a lo que allí ocurre.

Cultura supone entonces un suelo en el que obligadamente *se habita*. Y habitar un lugar significa que no se puede ser indiferente ante lo que aquí ocurre. Entonces la consistencia de mi vida no radica sólo en la parte de mi entidad que emerge del suelo, y que se interna en lo “universal”, sino necesariamente también en lo que está sumergido en el suelo. Uno es el *ser* de mi consistencia, y el otro el *estar* de ella. ¿Y cuál de los dos sería prioritario, el estar emergido o sumergido? Si afirmo que lo es el primero será porque fugó de la realidad, y si afirmo lo segundo será porque la tolero pasivamente. El problema cultural propiamente dicho consistirá en conciliar los dos aspectos, encontrar el símbolo que reúna los opuestos (Kusch, 1976, p. 115).

Para la estatua-viva el suelo en que habita es lo que hemos nombrado antes como el *lugar*, donde ella misma dispone –sin recurrir a dispositivos tecnológicos sino a su propio cuerpo como disposición– las condiciones para la *gestación* de un encuentro. Y debido a que la estatua-viva ya se encuentra en el “suelo cultural” en que habita, esta gestación es atribuible a un sujeto cultural, que no debe confundirse con el sujeto biográfico, pues la gestión hace referencia a la acción que gesta y no al individuo. ¿Y qué es lo que gesta la estatua? Lo que gesta es la posibilidad de un encuentro, como *acontecer*; que no es una cosa, pues la estatua no produce una obra como cosa¹⁰⁰, pero sí como encuentro que no se agota en algún autor (se trata de una acción impersonal que gesta un encuentro inter-personal). De esta manera, el *acontecer* se convierte en un operador seminal, que no solo conduce al sentido de

100 El sentido de una obra no se agota con el autor sino con el pueblo que la absorbe. Entonces, la cultura vale porque hay una comunidad que la absorbe y no porque hay obras, lo que apunta a la relación entre economía y cultura. Al decir que la primera surge de la escasez y la segunda de una indigencia original del existir mismo, como carencia de signos para habitar en el mundo, encuentra la indigencia del no comer como algo menor dentro de la indigencia mayor del estar existiendo. Así, la dignidad de comer se enreda con la ética de una cultura, en sus propias pautas. De lo contrario, al dar de comer o introducir una tecnología, se corre el riesgo de cometer un etnocidio cultural. Por lo tanto, hay que preguntar en manos de quién está la decisión de convertir a un país en una empresa agraria o tecnológica (Cf. Kusch, 1976, pp. 115 y ss.).

su práctica sino del que se desprende el sentido material de la economía simbólica que da sentido a la existencia del practicante del estatuismo.

Además, el concepto de cultura como una totalidad, que supone un suelo en el que necesariamente se habita, sin ser indiferente a lo que allí ocurre, nos permite palpar ese margen de arraigo al que en los momentos críticos podemos recurrir, como un ahí que nos afirma. No hay que entender esa como institucionalización de un ser cultural, sino más bien como un modo particular de instalarse en el mundo, en un espacio de penumbra sin mayores pretensiones de ser, sino de búsqueda de una habitualidad.

Así, la estatua-viva no puede ser indiferente al lugar, a tal punto que por fuera de este fracasa en su cometido, que no consiste, como en la estatua monumento, en relacionar épocas, tiempos y modos de hacer que están representados en los entornos arquitectónicos a los que ella se adosa. La estatua-viva interpela el lugar espacial donde se ubica para instalar, en acto, su lugar de enacción, de encuentro posible, a través del cual ella misma logrará afirmar su *auto-poiesis: el siendo de la estatua-viva*. Se trata de la presencia en el espacio de la ciudad de una manifestación popular que no corresponde propiamente a ese espacio, como un campo codificado en que el ciudadano busca la seguridad frente a la potencia del espacio de afuera, y además donde se empeña en llegar a ser alguien.

Uno de los aspectos más importante del “lugar” es que no se puede concebir como un espacio vacío puramente formal; el de la estatua es un “lugar” donde algo tiene lugar: la gestación o seminalidad del sentido, a través de la puesta en juego de la simbolización.

Al instalarse, la estatua-viva delimita un particular espacio de juego, cuyas reglas no son otras que las de un acto creativo de simbolización. En ese espacio, como hemos dicho antes, la estatua-viva se *expone* y activa la operatividad gestante de sentido que ocurre gracias a su mediación, lo que solo es posible si la estatua ya no es considerada como objeto, como cuerpo-cosa, sino como símbolo, ubicado en relación con un particular modo de existir. El horizonte simbólico de la estatua es distinto al horizonte simbólico y al modo de simbolización de la obra de arte occidental, que por una parte es considerada un gran símbolo, cuya interpretación y mundo de sentido no se abre a la comunidad en general, como la estatua-viva, sino que tiene un mundo restringido a unos pocos especialistas en el lenguaje del arte y en sus modos de enunciación y simbolización esotéricos.

El símbolo, de acuerdo con Cassirer –sin la ejemplaridad que este autor le da a la cultura occidental–, se encuentra fijado entre dos zonas, la una determinada y la otra no. En cada símbolo hay un *qué* y un *que*, y ninguno de los dos se agota, de tal manera que el símbolo tiene una doble raíz. El *qué* tiende a conferirle una cierta firmeza, es el límite intermedio de la curvatura entre la movilidad y la inmovilidad. La mo-

vilidad corresponde al “es” y la inmovilidad al “estar”¹⁰¹ (Kusch, 1978, p. 155). Siendo así, la simbolización está localizada, tiene una estancia, pero esa estancia es contingente, es una estancia relativa a una movilidad, la movilidad del es; de la misma manera, esa movilidad es relativa a una cierta fijeza, la fijeza del estar. De esta manera, la simbolización ocurre en una zona de juego en el que se busca una conciliación siempre inconclusa entre las dos zonas. Pretender una conciliación definitiva es fijar el símbolo, y con él la significación, a uno de los extremos. Si se fija al polo del ser lo que se consigue finalmente es un agotamiento de la seminalidad en una inmovilidad del mismo por la vía de la esencialización en la que el signo triunfa sobre lo signado y el símbolo se sustancializa. Pretender ser sin el estar sería la aspiración a construir un sujeto filosófico desarraigado que no coincide con el sujeto cultural. Por otra parte, si se fija el estar también se cae en la fijeza por la vía de la estancialización, que por un exceso de arraigo no permite a la seminalidad crear sentido, es decir, florecer. Ahora bien, el espacio de juego de la simbolización no se agota en estos dos extremos posibles. Hay otros dos modos de entender el juego de la simbolización entre el estar y el ser: el estar-siendo y el ser para estar. El primero, en tanto tiene como punto de partida el estar, es un juego vital de simbolización que corresponde a una estructura de pensar, crear y ser que se opone a la presión externa y pretende crear sus propios mundos desde un arraigo existencial y un horizonte vital localizado por fuera de Occidente.

El segundo, es decir, el ser-para-estar, es un juego de simbolización en que el signo estaría de vuelta en el símbolo, en busca de un arraigo en un mundo vital que le es extraño y al que intentaría imponer su modo particular de ser. Ese modo de ser sería para él “estar” donde pretende arraigarse, pues ese modo de ser se corresponde con una habitualidad (un estar) que es extraña al estar en el que ahora pretende instalarse. Ese instalarse de un modo de ser en un estar que no es el suyo, es la colonialidad que altera todo aquello que corresponde al estar, incluido el modo de ser que le es propio. La tecnología occidental en América es un modo de ser-para-estar, lo mismo que la estética como “tecnología” del yo artista y de la cosa como obra de arte, más cercanos a la economía de producción capitalista que a una de producción simbólica. La implantación de la tecnología en América ha sido vista por los tecnócratas como el modo más efectivo de dar respuesta, en clave económica,

101 América, dice Kusch, es el lugar de los símbolos primarios. Un símbolo, como Cristo, es rígido y no lo es. Participa de la eternidad y no participa, en la medida en que cambian sus contenidos vuelve a darse Cristo, pero si se intenta definir el símbolo, se mata el símbolo y, como resultado, Cristo, en cuanto a su verdad, desaparece. Un Cristo que solo “es” es un simple signo y no un símbolo, el que diga que eso es administrador del ser de Cristo y subordina la fe, y por ello la indeterminación, a la definición. Convertir a Cristo de nuevo en símbolo es instalarlo en el estar no más, poner entre paréntesis el qué de la consistencia y buscarlo en el que de la estancia y en el vivir mismo, verlo viviente. “El símbolo concilia un ver y un no-ver a la vez qué es Cristo, y por lo tanto, muestra que Cristo es, o mejor, en el sentido de que “está siendo” (Kusch, 1978, pp. 155-156).

al problema de la escasez, sin reparar que el costo de la implantación de una tecnología puede ser nada menos que un etnocidio cultural del horizonte simbólico en que tiene sentido tanto la dignidad humana de producir lo propio como la dignidad del comer como soberanía alimentaria. La cultura no puede estar subordinada a la tecnología. “Si se discute sobre tecnología sin subordinarla a la cultura, se podría pensar en una forma de imperialismo, porque la tecnología tal como la aceptaríamos pertenece a otra cultura y no a la nuestra. Podría ser cultura rusa o cultura europea liminal, como lo es la norteamericana” (Kusch, 1978, p. 103). Además, la tecnología, como una forma de entrar a la modernidad pero sin el estar, como lo afirma Cullen¹⁰², se puede convertir en una especie de teología de la clase media, dado que está ligada a la ideología del progreso como promesa siempre nueva de estar mejor. Es más, acceder a la promesa de la tecnología es aceptar la sustitución del modo de ser propio por el modo de ser que la tecnología lleva implícito.

No debemos confundir, entonces, el ser de la estructura vital del estar siendo en América con el ser occidental, que también es resultado de una estancia pero extraña a América. Si el ser para estar es colonial, el estar-siendo es decolonial, en tanto praxis vital que se niega a la afirmación del ser occidental que se le quiere imponer, y al mismo tiempo se ocupa de su propio ser, en la gramática en modo gerundio del siendo como operar que no pretende agotar el sentido en una definición y tampoco imponer su particular estructura existencial a otros horizontes simbólicos. Al ser así, el estar-siendo es un modo de apertura pluralista al diálogo, entre modos de esenciación, de pensar, hacer y ser en el espacio que acabamos de esbozar.

Veamos ahora algunos elementos del estar-siendo de la estatua-viva en el espacio concreto de su exponerse, y cómo realiza su actividad como una manera de práctica en “lugar” en el espacio no-museal, donde realiza una serie de suspensiones de categorías estéticas, laborales, para hacer posible un encuentro cara-a-cara con otros y así completar un obrar que no culmina con un objeto sino con una *elaboración afectiva*.

El lugar de la estatua: en la exterioridad del museo y de la modernidad

Las estatuas-vivas de Bogotá, desde su primera aparición frente al edificio de Avianca, han ido explorando una serie de lugares para su ubicación en la ciudad. Hay un territorio urbano que nuestros practicantes prefieren, aquel que forma una cuadratura del poder señalado por el cruce de la carrera séptima con la avenida Jiménez; allí, en ocasiones, se forma una especie de congestión de estatuas, al punto que entre ellas deben acordar tiempos y días de relevo en el espacio.

102 Cf. la conferencia de Carlos Cullen en la Primera Jornada en Homenaje a Rodolfo Kusch. Disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=gOf16Cxhze>>

La relación entre el lugar de ubicación y la estatua es clave para entender las diversas, y a veces sutiles, formas de interpelación que silenciosa y estáticamente plantean al capitalismo y sus formas contemporáneas de producción de subjetividades. La Iglesia de San Francisco, símbolo del poder pastoral; el Banco de la República, símbolo de la racionalidad del Estado; el edificio de *El Tiempo*, símbolo del poder de los medios de comunicación y entretenimiento; lo mismo que Mc Donald's como símbolo del poder de las empresas multinacionales y el capitalismo salvaje, configuran esta cuadratura del poder que atraviesa los cuerpos, no solo de las estatuas, sino de todos los que somos constituidos por las diversas técnicas de producción de subjetividad de las que habla Foucault (1990).

En lo que concierne a la construcción del lugar de la estatua, cuenta don Luis Guío que:

La primera salida fue llegando aquí con el compañero y llegamos aquí al centro, a la Carrera Séptima. La primera ubicación fue frente al edificio de Avianca y ahí fue donde empezó el impacto; el público comenzó a llegar y entonces los celadores de Avianca ahí mismo nos cayeron. Claro, es un sitio que ellos controlan que mantienen vigilancia, entonces empezaron ahí a fastidiar. Pero la gente les dijo: mire qué bonito, es algo que no habíamos visto; *mire la quietud* [...] Así, por la presión del público los guardias ya no nos fastidiaron más. [...] pero, de todas maneras, de ahí nos vinimos para la esquina de la iglesia de San Francisco, ahí a esa caja que siempre ha estado, esa caja que es como del teléfono o algo así (Guío, 2010).

La estatua había encontrado su lugar y, como si fuera poco, también un pedestal que le da su carácter *monumental* y pone su línea de horizonte por encima de la de los transeúntes, una forma de “poder ver”, fundamental para dar la apariencia de control sobre su posición (un control aparente porque la estatua está concentrada sobre todo en su interioridad).

El carácter monumental de la estatua-viva, sin embargo, se distancia de la definición de la escultura, en primer lugar porque no busca construirse como escultura ni ponerse bajo sus parámetros; en segundo lugar, aun si intentara definir su práctica desde la concepción de la escultura, encontraría que las definiciones de la escultura son insuficientes, incluso si se trata de las que corresponden al campo expandido de la misma, porque no se ocupan de una práctica viva como esta.

Veamos cómo se distancia de la definición de monumento que hace Lessing en su *Laocoonte*. Para este autor la escultura y la pintura tienen un carácter espacial, y como tal deben separarse de aquellas formas artísticas cuyo medio es el tiempo, como es el caso de la poesía. Así, la representación de acciones en el tiempo, naturales en la poesía, no son naturales en la escultura, que es un arte de signos coexistentes, de cuerpos, antes que un arte de signos sucesivos (Lessing, 1946, pp. 121-134). La estatua-viva no puede escindir el espacio y el tiempo, que en su práctica viva no son abstracciones o a priori kantianos, sino realidades concretas y ubicadas. Para la

escultura como monumento, su lógica es la lógica de una representación conmemorativa que se asienta en un lugar concreto para “hablar” acerca del significado y uso de ese lugar, “la estatua ecuestre de Marco Aurelio es uno de tales monumentos, erigida en el centro del Campidoglio para representar con su presencia simbólica la relación entre la Roma antigua, imperial, y la sede del gobierno de la Roma moderna, renacentista” (Krauss, 2008, p. 63). La función de la estatua-viva no conmemora el uso de los lugares respecto de los cuales se ubica en proximidad, sino que los interpela. Tampoco tiene como fin la relación del tiempo histórico de un héroe con la función actual de gobierno que se realiza en un determinado edificio oficial. En suma, la estatua-viva no busca ubicarse en un lugar de cruce entre el paisaje y la arquitectura para realizar un acto conmemorativo, lo que busca son relaciones humanas directas, aunque para ello deba convertirse en un punto de interrupción en las relaciones normales de la arquitectura con su espacio, con su paisaje.

La estatua-viva tampoco se define en relación con la escultura en el *campo expandido*, tal y como se muestra en la cartografía realizada por Rosalind Krauss (2008) en la que se puede ver el paso de la escultura como monumento, hacia la escultura modernista y luego a la escultura posmodernista. Y no lo hace por una razón tan sencilla como fundamental: la escultura viva construye “su lugar” y de manera permanente lo renueva. Por tal razón no se vincula a las vicisitudes de la escultura modernista y posmodernista, que están marcadas por la pérdida del lugar que tenía la escultura clásica, la escultura definida como monumento¹⁰³. Sin embargo, como se expondrá más adelante, nuestro acercamiento a la estatua-viva comparte la premisa subyacente al estudio de Krauss (2002) acerca de la escultura, en el sentido en que “incluso en un arte espacial, el espacio y el tiempo no pueden separarse con el

103 Krauss argumenta que a mediados del siglo XIX se da un pasaje de la escultura como monumento a la escultura modernista, de la que son un ejemplo las obras de Rodin las *Puertas del infierno* y el *Monumento a Balzac*. La lógica de la escultura empieza a ser una lógica negativa; es decir, empieza a experimentar una falta de sitio, una carencia de hogar, que cambia el significado y la función de la escultura, que se vuelve nómada. Así, la escultura llega a encontrarse en una especie de “tierra de nadie” categórica y ontológica que la lleva a definirse por lo que no es; es decir, tiene que definirse como resultado de la adición del no-paisaje y de la no-arquitectura en el cruce de estas dos negatividades las cuales obviamente se oponen a lo construido y lo no-construido, lo cultural y lo natural. Luego, ya en los años 70, en especial en ciertas obras de Robert Smitson, Richard Serra o Walter de María, la escultura deja de ser definida como un término entre dos negatividades, dos cosas en las que no consiste, para llegar a ser un término en la periferia de un campo expandido en el que hay otras posibilidades estructurales. Se empiezan a construir emplazamientos y señalamientos (marcas no permanentes, utilizando fotografías, espejos, etc.), esta vez en medio de las oposiciones paisaje/no-paisaje; se elaboran *estructuras axiomáticas* en el espacio de cruce entre la oposición arquitectura/no-arquitectura; se trata de intervenciones en el espacio real de la arquitectura, explorando las condiciones de apertura y cierre de un espacio determinado. En ese campo expandido del posmodernismo, la práctica de la escultura ya no se define en relación con un medio –la escultura– sino en relación con una serie de operaciones lógicas, en medio de una serie de operaciones culturales. Para tal fin, cualquier medio (fotografías, libros, vidrios, objetos) es adecuado, incluso la escultura misma (Krauss, 2008).

análisis como pretexto. Cualquier organización espacial encerrará una declaración implícita sobre la naturaleza de la experiencia temporal; a su vez, la historia de la escultura moderna estará incompleta si no se tratan las consecuencias temporales de una disposición particular de la forma” (Krauss, 2002, p. 12). La estatua-viva no se abstrae del elemento temporal con mucha más razón que la escultura, pues en este caso se trata de una práctica viva, en acto, en que la estatua pone su vida en juego, su vector existencial, temporal, y con él su entera corporeidad.

Por otra parte, el lugar de la estatua-viva no se confunde con el “no lugar” del que habló Marc Auge (1996), allí donde se da una serie de encuentros efímeros que no permiten construcciones relacionales fuertes. Quizá porque estos no-lugares se definen desde el punto de vista de dos paseantes que se cruzan en el no-lugar, y no como ocurre con la estatua-viva que está en su lugar y debido a su quietud logra la desaceleración de un paseante con quien se propicia un encuentro. Aquí no se trata del cruce de dos velocidades homogéneas –que se cruzan en los no-lugares– sino de una secuencia en reposo que logra la desaceleración de otra secuencia para lograr un encuentro reposado, distendido, entre dos personas: la estatua que está y quien accede, así sea por un momento, a estar con ella.

Ahora bien, de acuerdo con el relato de Guío, vemos que la consecución del *lugar* es el resultado de una “toma de posesión” que puede darse solo en virtud de la mediación o el apoyo del público; pues es el mismo público el que ayuda a “demarcar” un espacio para la estatua, un espacio concreto en la amplitud siempre en disputa del espacio público de la ciudad. O quizá sea mejor decir con Albán (2008), quien abordó una práctica similar a la nuestra en el parque El Ejido de Quito, que se trata de un espacio de los públicos, teniendo en cuenta que el espacio público es un campo de conflictividad, no homogéneo y polisémico, que no se puede considerar como una singularidad. De ahí que el autor se pregunte, ¿quién o quiénes y bajo qué interés se organizan los espacios de la ciudad para los públicos? (Albán, 2008, p. 108).

El lugar de la estatua no puede ser un espacio cualquiera, que podría concebirse teóricamente bajo la forma de un concepto universal de espacio en el que un número infinito de localizaciones pueden darse, teniendo todas ellas las mismas características. La construcción del lugar de la estatua es análoga a la construcción de un *locus* de enunciación, el cual no pre-existe al decir sino que se configura en el acto mismo de enunciación, en el *siendo* del decir. Así, el *lugar* de la estatua no es solo un lugar teórico, es un *locus* de enuncia-acción y, por lo tanto, un lugar político desde donde se configura un determinado tipo de relación de un cuerpo que siente, piensa y actúa con otros cuerpos que hacen lo mismo. La constitución misma del lugar de la estatua es una irrupción en el espacio semiótico de la ciudad, que se abre campo en la cadena significativa constituida, como cadena de poder, tanto por las arquitecturas del lugar, como por el tipo de instituciones que la ciudad alberga y, en

consecuencia, por el tipo de formaciones discursivas que atraviesan el espacio de la ciudad como un *espacio textual*.

El “primer acto” de la estatua, entonces, consiste en la construcción de su lugar y, al hacerlo, se instala ella misma, fundando una especie de pertenencia con el lugar y del lugar con ella; una pertenencia efímera, por supuesto, que no está mediada por ningún contrato a perpetuidad, sino por la legitimidad momentánea de una contingencia que genera un acto de posesión de corta duración. Solo en ese lugar, que de alguna manera ya es suyo, la estatua puede posar, posarse; en otras palabras, la estatua se instala a sí misma en cuerpo y obra para realizar su trabajo de estar, que consiste en una particular manera de estar-siendo.

Lo anterior se corrobora cuando nos damos cuenta de que la estatua, generalmente, construye su lugar ubicándose estratégicamente delante de una fachada o de algún elemento arquitectónico que, por decirlo así, le sirve de guardaespaldas. De esta manera, la estatua adquiere una cierta frontalidad. Sin embargo, esto no se debe entender únicamente en términos de un adosamiento físico a una pantalla de protección, un devenir bidimensional de un cuerpo, sino, ante todo, como la irrupción de la estatua como un nuevo significante extraño en una cadena de signos cuyo discurrir ella altera con su sola presencia. La fachada de la iglesia de San Francisco se altera cuando se adosa a ella la estatua de Poseidón, lo mismo ocurre cuando la estatua del arcángel Gabriel se ubica al frente de Mc Donald’s o el campesino boyacense se ubica en un costado de la fachada del Banco de la República. Al hablar de cadenas de signos en los que la estatua irrumpe, no estamos sugiriendo una estructura meramente sincrónica, sino que estamos hablando de la práctica irruptora de un decir, que se reconfigura y reactualiza en cada oportunidad. Como lo veremos más adelante, la irrupción del público, así como las transformaciones de la estatua como signo, no permiten que los significantes permanezcan inmóviles y la significación se congele y permanezca intacta.

Ahora bien, construir *lugares* de “estancia” adecuados es una de las condiciones del estatuismo en las que no todos los practicantes tienen éxito. En nuestros recorridos hemos visto, por ejemplo, algunas estatuas que se ubican en la mitad de un puente peatonal, otras sobre uno de los bolardos de separación entre el espacio peatonal y la auto-ruta, sin darse cuenta que estos últimos, al no tener una base superior plana, hacen muy difícil la estabilidad del cuerpo de la estatua-viva; otras que no son recurrentes en el uso del lugar, y antes que este se convierta en su estancia, su hábitat, su lugar de acción, lo abandonan de manera prematura sin que la seminalidad del sentido pueda florecer.

Ahora bien, así como hay un lugar “propio” adecuado para la estatua, también, como ya lo habíamos anticipado al comienzo, hay espacios en los que la estatua-viva se siente “fuera de lugar”. Esos espacios son el museo, la galería de arte y los espacios privados.

Examinemos brevemente por qué el museo no es el lugar más apropiado para la estatua-viva. El museo es una de las instituciones constitutivas del mundo del arte. El mundo del arte tiene como propósito definir, validar y sostener la categoría arte y al mismo tiempo lograr el consentimiento de la sociedad para legitimar su autoridad por medio de instituciones y agentes que cumplen cada uno su tarea. La definición de lo que es arte proviene de una lógica del tercero excluido; es decir, lo que es arte se define por contraste con lo que no es arte. La misma lógica se aplica para la definición de los demás agentes e instituciones que conforman el mundo del arte, productores, consumidores e instituciones que median entre estos dos en los procesos de producción, recepción e intercambio de un particular *objeto* reconocido como obra de arte. Desde su constitución en el siglo XVIII, el mundo del arte se ha encargado de definir a los primeros como artistas, a los segundos de manera genérica como el público del arte, y a las intuiciones mediadoras como un sistema de museos y galerías que, soportadas en los regímenes discursivos de la estética y la historia de arte, son un espacio relativamente autónomo y cerrado para la producción y distribución de obras de arte.

Ahora bien, el museo, como institución moderna, es heredero de una lógica particular que viene de la Antigüedad, y que pasa por la experiencia del cristianismo como religión del Estado. Esa lógica es una lógica mística que consiste en la capacidad de hacer visible o, en un sentido más amplio, hacer sensible lo sobrenatural. Así, el *Museion*, constituido en el *urbs* que es Alejandría, seguido por el Tabernáculo y el Templo, serían los antecesores del museo, como lugar de otro culto en una época, la modernidad, cuando lo sobrenatural ya no es el centro de la esfera política; un culto que, no obstante, conserva la misma lógica, solo que de manera invertida. Aunque en la modernidad secular, el principio de autoridad ya no viene desde arriba, de Dios, para legitimar a un emperador, sino desde abajo, del pueblo, la matriz que hace posible la concentración de poder y autoridad es la misma: en el caso del arte se concentra en una persona, el artista, quien adquiere la capacidad para realizar un acto de sublimación que consiste en hacer un objeto que pueda ser elevado para llegar a ocupar “el lugar” que antes estaba reservado a lo sagrado¹⁰⁴. Es por esta razón que la lógica es la misma, pero invertida: ya no es un dios el que adquiere una forma sensible, sino una forma sensible la que ocupa el lugar ahora vacío de lo sagrado. El lugar apartado y reservado para lo sagrado es usurpado por un objeto que, no obstante su acto de profanación, da el salto de lo sensible al de una cosa espiritual: el arte. La museificación es el agenciamiento de este devenir arte de un objeto y es por ello que la historia del arte está ligada irremediabilmente a la historia del museo, no solo como el espacio donde se exhibe el arte, sino entendido como todos los procesos

104 Para una discusión más amplia sobre este punto, ver “La máquina museo: la monumentación museal y la estructura de la sublimación” (Gómez, 2008).

discursivos, de investigación, conservación, formación que, en términos de Lyotard (1995), constituyen la *monumentación* museal. Esta lógica de producción explica la forma como se produce el valor en el arte, como se produce la agencia individual de producción (el artista) y con él la cuestión ontológica y metafísica “¿Qué es arte?”, la cual se replantea recientemente como una crítica al esencialismo del arte, mediante la pregunta que indaga cuándo o qué es lo que hace que algo se convierta en arte.

De todas maneras, la matriz de producción de valor en el arte, como mundo o campo relativamente independiente de producción, es análoga a la lógica de producción de valor del capital. Recordemos que a partir de la producción de *plusvalor*, resultado del trabajo vivo, se da el proceso de *fetichización* de la mercancía que, de manera general, consiste en la abstracción que esta hace del valor, para aparecer como si el valor fuera intrínseco a ella misma, un valor ab-suelto de las relaciones sociales, vuelto absoluto. A partir de esta analogía se puede explicar la historia del museo y del arte en la modernidad, donde se ven las contradicciones que ambos enfrentan al tratar de conservar una particular forma de producción aristocrática y purista, reservada a un público exclusivo, frente a la lógica de la producción masiva de mercancías (producción mecanizada, en serie, destinada a un público general). Las vicisitudes históricas del museo como proyecto ilustrado oscilarán entre estas lógicas análogas teo-lógicas y museo-lógicas, que hacen posible tanto las expansiones de lo museal como sus retiradas frente al embate de la lógica del capital.

Así, del museo ilustrado, se pasará a los museos “cubo blanco”, templo del arte, como el MOMA de Nueva York, a cuya pretensión de neutralidad, pureza y carácter absoluto, sigue un museo “medio de masas” como el Centro Georges Pompidou y el museo de tipo “global”, como es el caso del Guggenheim de Bilbao (Guash, 2008). La crítica a la mercantilización del arte, en lo que Adorno y Horkheimer denominaron “industrias culturales”, es continuada en la segunda mitad del siglo XX, entre otros, por Peter Bürger (frente a los embates de las neovanguardias) y Jürgen Habermas (frente a la posmodernidad), quienes defienden la “autonomía estética” y con ello el proyecto de la modernidad como un proyecto inconcluso. La defensa de Habermas se realiza también frente a posiciones neoconservadoras como la de Daniel Bell, para quien la cultura es la causa de problemas como el hedonismo, la falta de identificación social y de obediencia, el narcisismo. Por su parte, Lyotard hace una defensa del proyecto del museo como *monumentación*, el proceso diferido y siempre inconcluso de elaboración de la memoria, pero advierte el riesgo de que este, en vez de ser un espacio de monumentación y de memoria, se convierta en un establecimiento del olvido¹⁰⁵. Hay que resaltar que las dos lógicas, la de la producción de mercancías

¹⁰⁵ Para Lyotard (1995) el museo nunca ha estado comprometido en presentar el viejo presente “en vivo” sino en diferido: las trazas han perdido la presencia y el verdor de la práctica o la presencia cuando surgió, cuando era actual. Un acontecimiento entonces actual está forzado a olvidarse en sus restos inertes, es preciso que se pierda, que se olvide para ser comentado como huella de sí.

y la de la producción de arte, tienen en común su carácter sacrificial: en la primera la víctima es el trabajador asalariado y la naturaleza en la segunda, que incluye a la mayoría de los seres humanos a los que se considera ideológicamente como de segunda clase. La configuración de la oposición de las categorías arte y artesanía, explica esta última como un hacer que se reduce a poco más que a un trabajo puramente manual y repetitivo. Retomaremos enseguida este argumento, para dar razones sobre por qué el museo no es el “lugar” propio de las estatuas-vivas.

Ahora bien, como ya lo hemos anotado antes, el museo, como proyecto ilustrado, parte integral del mundo del arte, tenía como función inventariar, clasificar y seleccionar no solo los objetos, sino también los saberes de la humanidad, para referirlos a la propia historia del hombre. Con ello, realmente participaba en la “invención” de un modelo de *hombre* como un trascendental universal. En este propósito, el arte se presenta como un medio adecuado para producir el consenso necesario que haría posible construir el dispositivo de escenificación de lo público, del imaginario universal, el cual haría creíble la existencia de una humanidad como tal. Siendo así, la experiencia estética no sería privada, al menos en la intención, sino del orden de lo público y solo así tendría sentido ese “topos” moderno que es el museo, que la Ilustración entendió como un medio para la configuración de la esfera pública por medio del consenso que el arte haría posible. Sin embargo, el museo fracasó en este aspecto: el sueño universalista mostró ser inconsciente o, mejor, un sueño eurocéntrico, logocéntrico, interesado en la dominación, y exclusión, que ocultaba su lado oscuro como modelo hegemónico y colonial de cultura y civilización. En vez

Es el ocultamiento del ser en el tiempo de las apariencias. La momificación, la monumentación, o la puesta en museo es fiel y respetuosa de la evanescencia de todas las cosas. Lo demente sería tratar de restituir el ahora de entonces como si fuera el ahora de ahora. Eso sería un olvido ontológico: el olvido del olvido que olvida que tiene lugar en el museo es de entrada diferido, distanciado. Con el olvido del olvido se suspende la alerta y la memoria. La gran amenaza es olvidar el olvido. El olvido del olvido es la bulimia del pensamiento occidental, de la metafísica que se esfuerza por presentar la cosa misma, Dios, el ser, olvidando que la presencia está ausente. La sabiduría del museo es amable, impone en las huellas la distancia que las separa y las une al acontecimiento e impone esa distancia al visitante. Nada de lo expuesto es contemporáneo a la mirada. Esa distancia impone a los objetos el modo del futuro anterior: ellos habrán sido, habrán hecho. Significa que ya han desaparecido y que no desaparecerán más, desaparecidos como existentes, durables como escritos. Es preciso que estén escritos para no olvidar que se olvidan como existentes. Tal es la metamorfosis del resto en la huella, la nada de lo existente se muda en el ser de lo inexistente. La amenaza de ruina no está en que desaparezca como institución, sino en que la gran asistencia de público a los museos sea regida por la necesidad “superficial y pueril” de instalar el arte que ahora se llama cultura en el lugar de los dioses ausentes y por la recurrencia del apetito de crear. Entonces, la secreta y casi muda alerta que es la *mens* se queda sin ser escuchada. La obra ignora en su heterogeneidad se convierte en objeto de la saciedad imaginaria que produce la industria cultural. El *monumentum* se vuelve establecimiento mientras que nada ha sido establecido y la creación se olvida como grito de alerta. Si así fuera el museo sería una amenaza mortal sobre el arte, el artista se vería tentado a entrar en él y a perpetuar a precio módico su firma. Le bastaría agradar al curador y complacer la demanda de las multitudes. El monumento que se erigía en contra de lo inerte, dice, se volvería el establecimiento del olvido.

de construir un modelo universal de hombre se construye el modelo de un sujeto ilustrado, racial, sexista y culturalmente orientado que pretende proponerse como modelo universal (Brea, 2002, p. 87).

Además, la categoría arte, de la que depende la configuración del mundo del arte, que controla no solo la producción sino también la distribución, recepción, posesión y comprensión del arte, es una categoría reservada al “hombre”, tal y como lo entiende la cultura occidental: por fuera de ese mundo no hay arte. Dicho de otro modo, el arte y su historia es la odisea de una exclusión, de la que aquel surge con respecto al no-arte, cuyo estigma se extiende al denominado arte popular. Para entender cómo esta exclusión es posible hay que ver que en su ejecución se ponen en tensión dos concepciones de arte. La primera afirma que el arte es una producción esencialmente humana y como tal tiene una tradición milenaria; por tal razón, carece de límites geográficos y habita en muchos lugares. Dicho de otro modo, la humanidad en general produce *hechos artísticos*, los cuales sirven a finalidades que pueden ser intrínsecas y extrínsecas a ellos mismos. La segunda concepción, elaborada a partir del siglo XVI y consolidada en el siglo XVIII, que se legitimará a partir de la estética kantiana, entiende el arte como una producción única, realizada por el genio y actualmente por el artista contemporáneo, que produce “gran arte” destinado al sistema de galerías, museos y ferias. Como tal, este tipo de producción especial se diferencia de otras formas culturales depurándose de su utilidad, del carácter de utensilio, condición necesaria para que una obra sea considerada como obra de arte occidental (Escobar, 2003, p. 182). Ticio Escobar, al pensar la estética de las artes populares, intenta mostrar cómo funciona el mecanismo de la ideología del arte a la hora de reconocer o desconocer la “artisticidad” de ciertas expresiones, esgrimiendo razones configuradas desde la estética. Mediante la “ideología del arte” fundada en la estética, se deja de reconocer que el arte es posible como producción humana en todos los momentos de la historia y lugares del mundo, para imponer una concepción restringida de arte. Esta concepción restringida corresponde a las características del arte moderno con sus particularidades de unicidad, autonomía y belleza. Además, las propias formas de ruptura y renovación del arte occidental se vuelven condiciones aplicables a todo tipo de arte, sin tener en cuenta que la ruptura y la renovación de las prácticas artísticas tienen sus condiciones internas y sus propias dinámicas en diferentes culturas (Escobar, 2003, p. 183).

Esta última afirmación tiene sentido solo desde una perspectiva distinta a la de la estética, la perspectiva de una estética del arte popular. Desde esta perspectiva, el arte popular ya no se vincula al mundo del arte sino a la cultura popular. Para Escobar, el arte popular es la expresión de sectores sociales excluidos de la participación social plena, pero que re-imaginan su situación no solo para asumir los retos de la modernidad sino también para interpellarla. El concepto de arte popular es un concepto epistemológicamente híbrido y como tal puede llevar a malentendidos;

se debe tener en cuenta que la denominación *arte* viene de la estética y el concepto *popular* viene de las ciencias sociales (Escobar, 2003, p. 282). Ahora bien, esta noción de arte popular no es adecuada a todos los sectores populares; tiene que ver, ante todo, con las prácticas artísticas de sectores populares vinculados a prácticas rurales, culturas, que en mayor o menor medida tienen una memoria precolombina o una experiencia colonial. Por una parte, existen otras prácticas artísticas populares más urbanas, provenientes de otras expresiones culturales, más allá de Iberoamérica, que tienen otras experiencias y puntos de origen diferentes. Por otra parte, las comunidades rurales y campesinas participan de un modo distinto del “arte popular de masas”, como la fotografía, el cine y la televisión.

La modernidad generó la oposición arte/artesanía, en la que el “gran arte” se opone a la artesanía menuda. El arte nombra las expresiones eruditas y elevadas del espíritu humano, mientras que la artesanía está comprometida con oscuras ritualidades y prosaicas funciones. La artesanía no alcanza el grado superior, autocontemplativo del arte y permanece atrapada en la materialidad de sus funciones y en el proceso de sus técnicas no depuradas (Escobar, 2003, p. 287). Considerar a la artesanía como arte popular sería una forma de des-estigmatizar a la artesanía, reconociéndole, hasta cierto punto, su esteticidad. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, la categoría arte-popular es solo una solución poco más que retórica que no desmantela la matriz colonial de clasificación que producen las oposiciones arte/artesanía, artista/artesano, estético/no estético, reconocido/no-reconocido, etc., en las que, como es obvio, el primer término es el que tiene valor, no por sí mismo, sino debido al despojo del valor y el sentido en el segundo término. Esto último es el resultado del despojo de humanidad realizado a los productores de artesanías como objetos útiles, que proviene de la actividad de “hombres mecánicos” que no operan creativamente como lo hacen los “hombres pensantes”. Más allá de la categoría arte popular, entonces, hay que apuntar hacia la posibilidad de prácticas artísticas decoloniales que, al sacudirse del régimen de la estética, de la matriz colonial racial de exclusión, nos permitan salir de las dicotomías y su lógica, liberar la *aísthesis*, el mundo de lo sensible, y emprender vías de creación de alternativas al arte moderno (que pueden ser pensadas bajo la categoría de *prácticas artísticas decoloniales*). Estas prácticas se dan (como es nuestra hipótesis) en la exterioridad que el mundo del arte produce, paradójicamente en su interior mismo y también en el mundo del no-arte, el denominado campo cultural, donde está el lugar de nuestras estatuas-vivas.

En este punto volvemos a preguntarnos si la estatua-viva encuentra “su lugar” en el espacio discursivo y físico del museo, o en el espacio correspondiente al arte popular, o si, por el contrario, al no encontrar su lugar en ninguno de estos dos espacios, lo que hace es abrir un “lugar otro”, desde el cual podemos re-imaginar esta práctica como la institución mínima de una agencia otra de construcción colectiva

de valor cultural y de sentido, mediada por una economía también mínima de la reciprocidad, que deja de lado la lógica del intercambio de mercancías.

La estatua no encuentra su lugar en un espacio cualquiera, como lo vimos al comienzo de este apartado. Se trata de un lugar construido como espacio de estancia, el cual, a pesar de carecer de una delimitación física precisa, poco a poco ha ido ganando un reconocimiento colectivo como el lugar de un conjunto de prácticas artísticas, que es respetado no solo por los transeúntes, sino también por quienes realizan otras actividades en el espacio urbano.

El lugar de la estatua, por su forma de constitución, tiene un carácter contra-hegemónico, en la medida en que es un espacio intersticial “ganado a pulso” por quienes se disputan su posesión y sus usos en el centro de Bogotá, que, como hemos dicho antes, no son otros que los bancos, las iglesias, las multinacionales y los medios de comunicación, cada uno con su lógica particular de concebir y sujetar el mundo. Lo interesante de esto último es que al construir la estatua su lugar, en ese espacio cruzado de las instituciones, su lugar ya no es un mero espacio público, sino un espacio de los públicos, en el sentido referido de Albán (2008). El lugar de la estatua está allí donde las instituciones se abren a sus públicos particulares; pero la estatua está en el cruce, en el quiasma, que no es un punto formal sino un espacio de distribución donde el público en abstracto se va configurando en un público concreto de acuerdo con su direccionalidad, mediada muchas veces por el carácter atractivo de la imagen con las que ciertas mercancías se hacen desear, o simplemente por quienes hacen caso omiso de las seducciones y prefieren seguir su ruta particular. Lo interesante es que, dada su ubicación y su lugar, la estatua va constituyendo su público, un público plural con el que interactúa. Al hacerlo así, al establecer una relación con otros, la estatua constituye un espacio de acción, no solo de ella sino del otro y, por lo tanto, se trata de un lugar de interacción política.

Debido a las anteriores razones y a que la estatua viva tiene su “lugar” propio, cuando ella es introducida en el museo, como lo vimos en la obra de Nicolás Consuegra, se escapa, al darse cuenta de que ocupa un lugar en que si bien puede llegar a ser considerada como arte, lo sería como resultado del trabajo de otro, el artista, y no por ella misma. Allí, en el museo, la estatua se siente “puesta” en un lugar extraño, “hablada por”, re-presentada y en cierto modo haciendo una actuación y gesticulando un discurso que le es extraño: el discurso de la estética y el arte.

Suspensiones del movimiento y del tiempo

En el estatuismo el cuerpo pone las condiciones básicas de la práctica, relacionadas con hábitos de ejercicio, comida, abstinencia de licor, descanso y buen sueño. En otras palabras, se necesita mantener una buena condición de los sentidos y un buen dominio mental para lograr la quietud necesaria de la estatua-viva, que es una quietud distinta a la de la estatua de bronce. La quietud de la estatua es siempre la quietud en tensión de un cuerpo en que la dicotomía con la mente empieza a

desvanecerse por una especie de armonía entre los dos, en la que ambos se elevan o ambos se caen, como lo sugiere Guío. A lo anterior hay que añadir otro elemento importante, que es la capacidad de resistencia que los practicantes van desarrollando para mantener esta condición por un tiempo determinado, cada vez más prolongado, a pesar del cansancio interior y, en ocasiones, a pesar de las tretas de ciertas personas que intentan hacerlas mover¹⁰⁶.

Yo siempre me he mantenido en buen estado físico, porque siempre me ha gustado el deporte, me ha gustado trotar, hacer ejercicio, correr, disciplina en cuestión de comida y bebida sana, poco de licor. Me mantenía bien físicamente. ¿Por qué digo esto? Porque el arte del estatuismo es un arte, una cultura, que para tener un dominio bueno se necesitan varias cosas: que uno no tome licor, porque el licor desestabiliza; tampoco que uno este trasnochado, porque para lograr una buena quietud se necesita tener todos los sentidos bien; buen dominio mental. Así se logra una buena quietud (Guío, 2010).

Pero la quietud de la estatua no es el resultado únicamente de las condiciones físicas del cuerpo, sino de la mente, del ejercicio de ciertas facultades, que, en el caso de don Luis, están relacionadas con prácticas de meditación, desdoblamiento y, como él lo denomina, del ejercicio de mantralización.

Yo he desarrollado facultades para el desdoblamiento consciente, pues yo había leído anteriormente unos libros de Krisna, y a partir de ahí yo saqué un resumen para practicar y relajarme buscando un desdoblamiento. En ese tiempo lo hacía mantralizando el Hare Kristna. Llegaba y me paraba con la bandera de Colombia en mi mano derecha, cerraba los ojos y empezaba a mantralizar y me concentraba; empezaba a eliminar todo ruido que escuchaba a mi alrededor, todo empezaba a eliminarlo y mantralizarlo, mantralizarlo, no dejando que el pensamiento se me cayera; es decir, de aquí para abajo, nada, el pensamiento acá y elevándolo, elevándolo, mantralizándolo y en un promedio de 15, 20, 30 minutos, lograba desdoblarme (Guío, 2010).

El desdoblamiento consciente del que habla don Luis es la técnica que le permite el ejercicio de la quietud por un tiempo prolongado que puede alcanzar, según él, hasta doce horas continuas. “Cuando ya sale y se desdobra el cuerpo ya no se cansa, el cuerpo queda ahí, muy liviano, no se cansa. Y cuando uno regresa es como si usted se acabara de subir, o como cuando se acaba de levantar descansado. *Es como cuando uno está donde no existe el tiempo*” (Guío, 2010).

En este punto se conecta la anterior argumentación acerca del “lugar” de la estatua en el tiempo. Como lo dijimos antes, la estatua-viva, en cierto sentido como monumento, no se abstrae del tiempo para considerarse una práctica puramente espa-

106 En una entrevista a Adriana Torres, que realiza el personaje del Arcángel Gabriel, ella se refiere a este asunto: “Sí, me han pasado muchas cosas, a veces las personas dicen ‘no se mueve, devuélvame la plata’. En otras ocasiones me molestan, me halan el vestido, me pellizcan” (Prieto, 2010).

cial, de simultaneidades, como la pintura o la escultura que definió Lessing, sino para abrirse a otra temporalidad, la de su propio estar. En este sentido, la suspensión del tiempo corresponde al tiempo lineal extenso de la historia, que se particulariza en el tiempo laboral –un tiempo colonizado por el capital con la mediación de un contrato laboral– para transitar a otro tiempo: el suyo. La experiencia del tiempo de la estatua es una experiencia objetivo-subjetiva que se correlaciona con el hacer-se un lugar. Por ello, la referencia al tiempo como aislado de lo espacial solo se da en términos analíticos, pues en la experiencia espacio y tiempo no son separables: estamos hablando de cuerpos vivos existiendo en el mundo y no de abstracciones metafísicas.

Por lo anterior, el tiempo de la estatua, el de su estar-siendo, es una temporalidad que tiene un componente subjetivo, otro inter-subjetivo (el tiempo del encuentro) y, finalmente, debido a la dis-localización de la estatua en tanto *trabajo vivo* respecto del espacio-tiempo de la modernidad, la “suspensión” realizada por la estatua nos llevaría a ubicar su “tiempo” en un vector no solo diferenciado de la modernidad sino dis-tinto de la misma.

Si todo ello es resultado del exponerse de la estatua, entonces este exponerse tendría un momento de suspensión, de des-prendimiento, y otro de reubicación/relocalización de su “estar” que por ser existencial y vital no puede ser definitivo sino contingente. En otras palabras, des-hacerse de un tiempo extraño sería el primer momento para luego hacer-se un tiempo más propio, el del estar siendo de la estatua. Sin embargo, esto no significa que el segundo momento quede condicionado hasta una cierta terminación del primero, más bien es la “acción afirmativa” del segundo momento la que indicará si la suspensión se está dando o no, no como secuencia sino en simultánea, en el acto mismo del estar-siendo.

La suspensión del tiempo, como tiempo laboral y del obrar

Los practicantes de la actividad del estatuismo dedican su vida a dicha práctica. Como tal, también tienen la aspiración de vivir de ella. El punto de partida es una cuestión práctica que tiene que ver con la posibilidad de vivir de las donaciones que hacen las personas. Ante la pregunta, quizá impertinente, acerca de si se puede vivir con los aportes de la gente, Adriana Torres respondió que aunque no es mucho, “uno debe aprender a vivir y a subsistir”. Además, de acuerdo con los aportes recibidos, ellos saben cuáles son los mejores días y los lugares para realizar su trabajo.

Al Centro, por ejemplo, viene la gente de bajos recursos, por así decirlo, a realizar otras cosas. Entonces se siente que a veces no aportan nada, otras veces un poco. [...] si comparamos el Sur con el Norte, allá la gente aporta varias monedas, billetes, es distinto. Pero a veces se pierde y se gana, se gana más aquí en el Centro que en el Norte. Además, hay personas que no aportan mucho pero sí se toman fotografías con ellos. “Algunos turistas aportan y otros no aportan nada. Los gringos sobre todo no aportan nada, únicamente toman

fotografías. Ellos ven, miran, toman fotos y se van. Pero hay personas que, por ejemplo, hacen aportes especiales” (Torres, 2010).

Las estatuas-vivas viven de los aportes que realizan las personas, y con eso aportes subsisten varias familias¹⁰⁷. Además, la práctica laboral de las estatuas-vivas no se realiza de manera aislada: así como ha logrado unirse para conformar una particular historia como cuerpo discursivo que articula su práctica, también se ha organizado en fundaciones¹⁰⁸.

Ahora bien, si la estatua-viva no hiciera de su experiencia, de su exponerse, una forma de des-prendimiento de la lógica del tiempo laboral, del trabajo asalariado, su experiencia espacio-temporal quedaría reducida a la mera presencia de la estatua que se ve en la calle, o la estatua objeto decorativo en una fiesta empresarial. Allí, no hay estancia ni “exponerse”, no hay estar-siendo porque no hay estancia propia, solo hay ubicación en un lugar que predetermina y reduce el ser de la estatua a una pequeña cosa incapaz de interrumpir nada, que no se disloca, sino que se ubica en el mínimo lugar que le corresponde a un ornamento en una escena extraña, en donde discurre pasivamente como estatua pero no como estatua-viva. Por lo tanto, en la práctica del estatuismo, la suspensión del tiempo, en tanto tiempo laboral, es la condición de posibilidad de la misma como práctica artística pero realizada desde un lugar otro, auto-gestionado. Aunque la práctica del estatuismo es una forma de labor de la que vive el practicante de esta, su tiempo de *estar-expuesta* no puede me-

107 Aunque no parece tan evidente, hay varias familias que viven del estatuismo. Esto no quiere decir que todos en la familia lo practiquen. Edwin (2010) dice que “gracias a ese arte varias familias pueden ganarse la subsistencia para vivir con cierta tranquilidad, sin estarle haciendo mal a nadie”. Desde este punto de vista, hay ocasiones en que la actividad funciona más que en otras, dependiendo de los aportes recibidos por la exposición con un determinado personaje. Morales (2010) dice que él se mueve de la siguiente forma: “los lunes, es suave; porque te digo suave, [...] me gusta ubicarme en la caja del teléfono que está en, aquí en la diagonal, en la Iglesia de San Francisco”, ahí tiene su clientela. Los domingos está en la calle 119 con carrera séptima, en el Mercado de las Pulgas de Usaquén, donde también tiene personas que hacen sus aportes. Un día de trabajo normal para uno de ellos empieza a las 10 de la mañana cuando “suben” y termina a las 6 de la tarde cuando “bajan”. En Bogotá, de acuerdo con Rusbel, la policía les permite trabajar con menos problemas que en ciudades como Medellín. Por su parte, la cantidad de dinero que recogen en un día de trabajo oscila entre 20 y 150 mil pesos, dependiendo del día, el lugar y las condiciones climáticas, pues en tiempo de lluvia su trabajo encuentra serias dificultades. La lluvia “es el enemigo” pero cuando esta pasa la estatua vuelve y sube.

108 Por lo demás, los miembros del grupo de estatuistas entrevistados para este trabajo no realizan su actividad de manera aislada. Han buscado formas de organización para gestionar espacios para la preparación física y contar con los soportes legales para ofrecer sus servicios. Al menos desde 2002 se encuentran organizados por medio de fundaciones sin ánimo de lucro, como Funlapaz (<<http://funlapaz.com/estatuashumanas/>>) y Jireh. Aunque manifiestan que no han recibido apoyos distritales para su actividad, su aspiración es presentar propuestas en el marco de las convocatorias de la Alcaldía para realizar sus prácticas e incluso no descartan, por este medio, viajar al exterior. La organización comunitaria les permite, además, el trabajo cooperativo para la elaboración de personajes, varios de ellos realizados por el pedido de clientes para ocasiones especiales en eventos familiares o en ferias.

dirse en términos de un horario laboral. Ella misma decide cuándo empieza y cuándo termina su tarea en una especie de “soberanía laboral”, si se quiere, de acuerdo con su propia lectura de las condiciones externas para su *exponerse* en la ciudad.

Suspender el tiempo laboral significa también reducir el ritmo del organismo, sus funciones y ritmos vitales, sus flujos y sus tiempos. La suspensión o des-pren-dimiento del tiempo lineal del trabajo corporal de ocho horas al día es la condición para hacer posible el *estar siendo* de la estatua, que construye su paradójico domicilio existencial, su estancia, en las márgenes de los lugares de mayor movilidad de la ciudad.

El tiempo de la experiencia de la estatua

En el componente subjetivo del tiempo de la estatua, la suspensión ocurre en varios tiempos, no análogos a los tiempos de la música escrita con la notación tradicional, en la que la que los cambios de *tempo* están pre-establecidos por las formas musicales occidentales que, debidamente ensayadas, son interpretados en su momento preciso de ejecución. La experiencia subjetiva de la estatua tiene que ver con temporalidades subjetivas y vitales, cruzadas con los flujos de circulación de la ciudad. Esto se evidencia cuando nos damos cuenta de que el estar de la estatua es el tiempo de un estar que debe dar la apariencia de estatua sin movimiento, como instalada en un espacio, que por ello aparentaría una experiencia del tiempo homogénea. Sin embargo, al mismo tiempo, y debido a su condición de estatua-viva y al tipo de la práctica que realiza, su estar está constituido por una alerta permanente, la alerta de alguien que espera. ¿Y qué es lo que la estatua espera? La “llegada” de alguien de entre la multitud para entrar con él en contacto, para que así su acción tenga sentido. Es por esto que la experiencia subjetiva que la estatua tiene del tiempo no puede ser homogénea sino que viene con cambios de intensidades, pues, teóricamente, en un tiempo determinado puede lograr varios encuentros o ninguno.

El tiempo del encuentro

Como lo hemos sugerido antes, el propósito de la estatua con su estar-siendo es lograr que alguien se desprenda de su ritmo temporal y, entrando en un proceso de desaceleración, acceda a la invitación implícita de la estatua para un encuentro en que, al menos por uno pocos instantes, se dé una sincronía, una con-temporaneidad en el ritmo de las dos secuencias temporales, la de la estatua y la de su *invitado*. El tiempo del encuentro no es otra cosa que la desaceleración de dos secuencias temporales que logran una cierta sincronía, y por qué no, como lo hemos visto algunas veces, un momentáneo devenir estatua del transeúnte. La “magia” de la estatua en este punto consiste en hacer que otro acceda, por la mera seducción de la quietud, a un momento inaugural, seminal, que re-configura una práctica no solo como una estética sino como una praxis ética y política. Esta re-configuración está compuesta por una temporalidad co-construida, lo mismo que por una “economía solidaria”,

junto con una estética del acto creativo (Kusch, 2000, p. 874). Estas últimas solo son posibles porque el obrar de la estatua se realiza en la exterioridad del capital como el obrar de *un trabajo vivo*.

El encuentro como obra del trabajo vivo de la estatua

Ahora bien, el resultado de ese encuentro es la obra de la estatua-viva. Pero como ya lo hemos dicho antes, no se trata de una obra como cosa, que se desprende del hacedor para iniciar un proceso de circulación como símbolo (objeto de recepción por un lector o de posesión de parte de un comprador en el circuito de circulación del arte como mercancía o en el circuito semiótico del arte como textualidad que se debe interpretar). La obra de la estatua es el encuentro entre dos personas en un espacio de exterioridad en que se realiza una obra como *trabajo vivo*, tal y como lo entendió Marx, de acuerdo con la lectura que de su obra hace Enrique Dussel. El *trabajo vivo*, como categoría de la alteridad descubierta por Marx, es una categoría antropológica que no se funda en el ser del capital, pues es anterior al capital mismo. El trabajo vivo es la exterioridad del capital. Por tal razón, Dussel encuentra que *El capital* de Marx es más una ética y no tanto un libro de economía política. En tanto crítica ética, la cuestión consiste en mostrar que la condición ética del capital, que le permite valorizarse, está fundada en una relación de dominación del capitalista sobre el trabajador (Sánchez, 1986, pp. 69-70).

El *trabajo vivo* es la persona misma o la subjetividad del trabajador, que no posee nada aparte de su propia carnalidad (Dussel, 1994, p. 208). Así, la pobreza y la subjetividad creadora que se le presentan a Marx como momentos indivisibles del trabajo vivo, coinciden con las características de la estatua-viva que se expone en la calle, en toda su fragilidad humana, pero al mismo tiempo con toda la potencia de realización de un acto creador. La estatua-viva, en tanto trabajo vivo, es la persona humana que puede crear valor. En este sentido la tesis “antropológica” de Marx es clara: únicamente el trabajo vivo, la persona humana, puede crear valor: “Los medios de producción nunca pueden añadir al producto más valor que el que poseen independientemente del proceso de trabajo” (Dussel, 1990, p. 147).

Siendo así, la estatua-viva, como el trabajo vivo, pueden concebirse en un momento previo –de contradicción– antes de presentarse ante el mundo de las mercancías, en el mercado de trabajo de aquellos que aún no han vendido su misma *persona*. La estatua-viva, en su posición de lo absolutamente contradictorio al capital, en su posición de exterioridad, tiene al menos dos opciones: la primera consiste en ser subsumida por el capital, en seguir la lógica del capital, haciendo de su acto de espera nada más que el de una oportunidad laboral en otro espacio: una feria, una fiesta, etc. Allá, será considerada nada más que como un objeto decorativo, cuya presencia tiene un valor acordado por el tiempo de su permanencia. Si bien esta es una opción real, por la que con frecuencia transitan las estatuas, no es la más relevante desde nuestra perspectiva de estética fronteriza, pues la estética de la estatua

se reduce a una mera mercantilización de un acto. En esta opción el trabajo vivo se convierte en *trabajo muerto*, en capital, que cada vez demanda más *trabajo vivo* para seguir viviendo¹⁰⁹.

La segunda opción de la estatua, en tanto trabajo vivo, consiste en no dar el salto en la vía del capital, aceptando “libremente” ser sacrificada, sino realizar un giro, una desviación hacia un trabajo distinto, en que la estatua no tiene nada que vender, sino algo que dar. Lo que da la estatua, para lo cual vale la pena el tiempo necesario de la espera, es la posibilidad de un encuentro cara-a-cara entre dos subjetividades, dos corporalidades o carnalidades: dos personas. El dispositivo estético, si queremos llamarlo así, además de hacer llevadera la espera, solo es efectivo si el encuentro se logra. La estatua no espera un comprador, pues ella no tiene nada que vender; lo que espera es otro trabajo vivo, carnal como ella. Y mientras espera, el exponerse hace que ella se torne a una forma del dar-se que inaugura una forma de economía distinta: la del dar y recibir, en la que no hay ninguna relación de explotación sacrificial del trabajo vivo. Quizá se pueda objetar que la estatua, de todas maneras, espera una contribución de la persona con la que ocurre el encuentro, que por lo general consiste en unas cuantas monedas. Aunque lo anterior es innegable, lo que recibe la estatua es una donación, un don, como algo que se da porque se quiere y que no corresponde a ningún tipo de obligación y menos a un “pagar por” contractual. Entre las opciones de dar o no dar también está la opción de cuánto dar. Esta apertura hace que la “pequeña economía” de la que nos permite hablar la estatua sea más cualitativa que cuantitativa, pues no existe un objeto “mercancía” que se intercambie, cuyo valor haría posible una negociación, en términos cuantitativos, por una ganancia.

Muy probablemente la estatua da más de lo que recibe o recibe más de lo que da, pero esto no podrá determinarse ni a priori ni a posteriori, pues se trata de una “economía solidaria” en la que ninguno de los dos está interesado en una simetría de valor de cambio. En vez de una economía del “efectivo”, es una economía de “lo afectivo”, entre personas que se consideran como iguales (no porque sean formalmente iguales sino porque de todas maneras el término de la igualdad es el dar: igualdad). La igualdad adquiere aquí una cierta forma de imperativo: “¡Igual-dad!”, pues solo así es posible un encuentro con el otro. Esa igualdad es la base ética de una estética; es decir, hay una ética del estar que subyace a esta estética del siendo de la estatua en el encontrarse, no solo de lo ético con lo estético (*est-ética*) sino

109 “El capital es *trabajo muerto* que sólo se *vivifica*, a la manera del vampiro, al chupar *trabajo vivo*, y que vive tanto más cuanto más *trabajo vivo* chupa”. “El descubrimiento de las comarcas auríferas y argentíferas de América, el exterminio, esclavización y soterramiento en las minas de la población aborígen, la conquista y saqueo de las Indias Occidentales, la transformación de África en un coto reservado para la caza comercial de pieles negras, caracterizan los albores de la era (el ‘Sexto Sol’) de la producción capitalista” (Marx, 1985 [1867] pp. 279-280).

también de una persona con otra, sin que la alteridad se reduzca a la mismidad de alguna de ellas.

Si es así, el fundamento de esta particular estética de frontera de la estatua-viva no sería una mera estética, que solo a posteriori se encontrará con su dimensión ética, sino una estética éticamente fundada, en la que se gesta un acto creador de valor afectivo, entre dos dis-tintos, que igual-dan, sin que haya una relación de explotación ni de intercambio de objetos o mercancías entre ellos. En este caso no se puede hablar de “grado de explotación”, como lo hace Marx al iniciar su “juicio ético” del capital. Marx afirma que “la tasa de plusvalor, por consiguiente, es la expresión exacta del grado de explotación (*Exploitationsgrad*) de la fuerza de trabajo por el capital, o del obrero por el capitalista”. Dice Dussel que la categoría “grado de explotación” ya no es una categoría económica sino una categoría ética, pues habla de una proporción de explotación de una persona sobre otra” (Dussel, 1990, p. 148). Así como Marx se propone la “destrucción” y reconstrucción de todas las categorías de la economía política, a partir de la categoría del “trabajo vivo” (el no-ser hegeliano), Dussel se propone continuar, desde nuestro contexto, desde la exterioridad relativa, la crítica marxista del capital para trabajar por una utopía transmoderna que solo puede realizar aquel U-topos que carece de lugar en el sistema-mundo capitalista.

En este sentido, hacer-se un tiempo, implica la “suspensión” del vector principal de la temporalidad moderna que es el tiempo de la historia, que fundamenta el mito del progreso de la modernidad. La temporalidad vital y existencial de la estatua, la voluntad de vida de la misma, es el vector que “suspende” la total determinación del tiempo moderno objetivado como tiempo laboral. Es más, la estatua-viva, como *trabajo vivo*, permite ubicarnos en un punto de origen de un vector temporal que pone en cuestión el homogéneo tiempo moderno, que no admite co-etaneidades, sino antes y después de sí mismo.

Ese punto de origen dis-tinto de la estética de la estatua viva es la convergencia de espacio y tiempo en el *estar-siendo* de la estatua, la cual, en su exponerse, reúne en un lugar dos temporalidades para un encuentro. Las estatuas-vivas, con cada nuevo encuentro que propician, renuevan la seminalidad del sentido y con ello la prolongación del vector de la vida.

El encuentro entre dos dis-tintos –debido a que se trata de un encuentro no determinado en que el azar, como en todo tipo de juego, tiene un espacio importante de acción– puede dar como resultado incluso el encontrar a la mujer amada. Rusbel Estiben Morales, practicante del estatuismo, cuenta cómo en cierta ocasión pasaron dos jóvenes a quienes al parecer la estatua llamaba la atención de manera especial; lo hicieron varias veces hasta que una de ellas le habló a nombre de la otra con la que finalmente concretaron una cita. El encuentro que se dio posteriormente lo cuenta Morales de manera escueta:

[...] Y yo llegue normal, con la mejor pinta, me apliqué colonia porque, bueno. Entonces llegue y ella estaba ahí parada y yo ahí al lado de ella. Y yo miré que ella miraba a otros tipos; yo decía, “¿será que de pronto si soy su tipo, o será que ella está buscando otro tipo de hombre?”. Luego ella me miró y entonces le dije “Mira, yo soy la estatua humana”. Ella quedó sorprendida porque pensaba que yo era mayor, en ese tiempo tenía 21 años, entonces, ella quedó sorprendida. Enseguida, nos fuimos a tomar algo al Chorro de Quevedo y ahí nos distinguimos y surgió el amor (Morales, 2010).

Por otra parte, está estética opera de tal modo que se sustrae a cualquier imperativo de la tecnología, pues todo uso técnico que hace la estatua en lo que respecta a su preparación para *exponerse* corresponde a un momento de su persona en tanto *trabajo vivo*, y no se puede considerar como un momento del proceso de producción de *plus valor*¹¹⁰. La técnica aún es mediada por la realización del trabajo vivo de la estatua y por lo tanto moral, pues la estatua no es subsumida por una tecnología discursiva o re-presentacional.

La cuestión ética por excelencia es la referencia de toda mediación al sujeto de trabajo, a la excelencia final del trabajo vivo. En la medida que la tecnología se autonomiza y se transforma en fin, que subsume como un momento suyo al trabajo vivo, es inmoral, destructora del hombre, un nuevo fetiche: el tecnologismo, el cientificismo, el positivismo lógico (Dussel, 1984, p. 141).

En síntesis, el uso que la estatua viva hace de la técnica está al servicio del trabajo vivo, del valor de uso, inscrito en una particular economía del dar y de la reciprocidad, y no tanto como un momento en la producción de plus valor propio de la producción de capital.

110 Para Dussel (1984), en sentido amplio, la tecnología es el momento subjetivo (destreza del obrero) y objetivo (ciencia), conocimientos técnicos e instrumentos materiales: máquinas, etc. Esta cuestión se trata especialmente siempre como una determinación del *Arbeitsprozess* (proceso de trabajo), para producir el valor de uso, el “sustrato material del valor de cambio”. En este sentido, la tecnología se encuentra como una determinación material esencial, primera (Dussel, 1984, pp. 130-131). Pero cuando la tecnología cambia su naturaleza para convertirse en tecnología como capital, deja de ser un momento del trabajo para convertirse en un “momento” del proceso de valorización del capital mismo; es subsumida junto con el trabajo por el capital, en cuanto totalidad inmoral de injusticia. La tecnología es capital en diferentes modos: es capital constante, capital fijo, capital productivo. Además es un momento esencial de la composición orgánica del capital y un factor nuclear en la competencia entre las naciones y por tanto de la dependencia de unas respecto de otras. Por tal razón, hay que hablar de liberación tecnológica: “La *liberación tecnológica*, en cuanto la tecnología es capital, es desligar la articulación de la productividad creciente, gracias a la tecnología, de la plusvalía que se obtiene del trabajo vivo. Es decir, que la tecnología no fuera un factor de aumento de plustrabajo, de plusvalor, sino de aumento de satisfactores para las necesidades de las mayorías. Destruída la relación formal de la tecnología con el capital, dejaría de ser un momento del proceso de valorización del capital -para la obtención de plusvalor y ganancia, al final-, y volvería a ser un instrumento de trabajo en el proceso de producción para el hombre” (Dussel, 1984, pp. 140-141).

Hemos visto, hasta aquí, las coordenadas de originación de las estatuas vivas en Bogotá, así como los cinco personajes, sus contingencias y los desprendimientos iconográficos que realizan. En el apartado central hemos indagado en qué consiste la estética de la estatua viva como una actualización de la solución americana del estar-siendo elaborado por Kusch, alrededor de cuatro décadas antes. La construcción del lugar como estancia, el exponerse radical de la estatua, las suspensiones del espacio-tiempo de la escultura moderna y posmoderna, la ubicación como trabajo vivo por fuera del museo y del tiempo laboral en la producción de plus valor capitalista, el paso a una economía afectiva, simbólica e incluso el uso distinto de la técnica, son algunos de los aspectos constitutivos de esta particular estética de frontera decolonial de la estatua viva. Esta estética da cuenta de unas prácticas que están en el horizonte de sentido de la opción decolonial de la estética sin buscar un lugar, un espacio de adscripción o reconocimiento en las márgenes del campo del arte, siguiendo los parámetros de la estética moderna/colonial.

Para terminar este capítulo examinemos brevemente dos aspectos sobre los que, desde esta estética de la estatua viva, se puede dialogar en otros términos con la estética moderna y con las prácticas artísticas de la academia: el primero con respecto a la re-presentación teatral y el segundo en relación con una práctica académica de “falsa” estatua viva realizada por un estudiante de artes plásticas y visuales.

Coordenadas de dispersión: ruta decolonial en tensión

Acción y textualidad sin teatralidad

La estatua-viva no se instala en su lugar con el fin de ser guardiana o custodia de un espacio y de su significación, lo hace para realizar una práctica artística, una estancia, que “en acto” dinamiza y crea el sentido en ese espacio. Pero el sentido de ese espacio no consiste en su devenir frontera de separación entre el cuerpo de la estatua y un “espectador”, a la manera de las fronteras simbólicas y físicas que se colocan entre las obras y el público en los museos. El sentido del espacio que construye la estatua-viva se debe a que es un espacio poroso, de tal manera que hace posible un encuentro en un espacio relacional; el espacio tiene sentido porque allí se da un encuentro sin rodeos, sin que haya que trasponer abismos, como ocurre en el arte y más expresamente en el teatro.

Si bien la estatua viva no puede abstraerse del movimiento, el acto que realiza no es un acto teatral; lo entendemos, de manera general, como una práctica artística¹¹¹, cuya artisticidad intrínseca no depende de la artisticidad del arte y que en

111 Debe quedar claro que la “artisticidad”, a la que se hace referencia al hablar de la estatua-viva como una práctica artística, proviene de una concepción ampliada de la noción de arte como producción humana, a la que nos hemos referido antes. Esta concepción, recordemos, afirma que todos los pueblos y culturas a lo largo y ancho de la historia realizan prácticas artísticas y producen

su dinámica no se puede abstraer totalmente del movimiento pero sí realizar suspensiones del mismo. Dicho de otra manera, la única estatua que puede abstraerse completamente del movimiento es la estatua monumento; para la estatua-viva hacer esto mismo significaría nada menos que perder su condición de viva y quedarse solo como estatua. Como afortunadamente esto no ocurre, el estatuismo es una práctica artística de acción, de acción suspendida, que tiene varias temporalidades. Por esto debemos precisar que el estatuismo, sin dejar de ser una acción, no es una especie de re-presentación teatral fundamentalmente porque en el estatuismo hay ausencia de texto dramático, aunque no de textualidad. Veamos esto un poco más detenidamente.

Edgardo Albizu concibe una estética del teatro ligada a la literatura, en la que el texto dramático se convierte en condición necesaria de la obra teatral: sin texto no hay obra. Para este autor, la pura mímica sin texto sería un límite teatral en que el teatro se acerca a la danza, pero incluso en este caso se supone una textualidad, como en el cine mudo. Argumenta que en las obras dramáticas la literatura se supera a sí misma: es decir, la literalidad de la literatura dramática deja de ser puramente literaria y es en la obra dramática donde se despliega en sus posibilidades (Albizu, 2003, p. 194). Sin embargo, no es suficiente la existencia del texto dramático para que se pueda hablar de teatro¹¹²(Arévalo, 1978). La existencia de textos dramáticos no es condición suficiente para la existencia del teatro, el cual exige la puesta en escena, la representación, pero no la representación de cualquier autor, sino la representación de los textos de los dramaturgos.

De acuerdo con el teórico colombiano del teatro, Carlos José Reyes, el teatro ocurre en la medida en que plantea conflictos, a diferencia de la poesía lírica o la narrativa. Debido a que sus obras avanzan siempre en función de un conflicto interno, el teatro requiere un vínculo presencial, directo, con el público. Solo así se completa la definición del teatro, que si no es puesto en escena en relación con el público, todavía no es teatro y no puede formar parte de la historia del mismo (Reyes, 2006, p. 65)¹¹³.

arte de acuerdo con sus condiciones particulares y sus propios fines. Como se ve, esto se aparta de la definición moderna de arte, que solo acepta prácticas artísticas dentro del denominado mundo del arte, construido a partir del Renacimiento. Por lo tanto no se trata de la ampliación de la "artisticidad" desde el mundo del arte hacia fuera, sino de una noción propia construida desde la exterioridad.

112 Guillermo Alberto Arévalo muestra que en una bibliografía teatral, realizada por el Ministerio de Cultura, de un total de 483 autores dramáticos reseñados como parte de la historia colombiana del teatro, más de la mitad de las obras son inéditas y una proporción mayor no ha sido llevada jamás a la escena (Arévalo, 1978, p. 546).

113 Reyes plantea como condición para escribir la historia del teatro, aclarar qué se entiende por teatro, pues han existido muchos textos teatrales de los cuales no se tiene constancia de si han sido representados o no, lo que deja duda sobre la existencia de una práctica escénica viva. Este planteamiento tiene que ver con la distinción entre dramaturgos (personas dedicadas a la creación

Veamos cómo la práctica artística de la estatua-viva se distancia de esta definición del teatro en varios sentidos: primero, su estética no es una estética regional del arte en la que la existencia de un texto es necesaria. La estatua-viva prescinde de cualquier texto, aunque, como ya lo anticipamos, no de la textualidad, lo cual implicaría una renuncia a la significación de su práctica. Como tal, la práctica de la estatua-viva no es una re-presentación acompañada por el dispositivo escénico, que media la relación entre el actor y el público. El practicante del estatuismo no es un actor de cuyo oficio depende la puesta en escena, donde las múltiples posibilidades miméticas o de representación hacen posible que el teatro adquiera su rasgo ontológico, como ente teatral. El practicante del estatuismo no actúa un texto previamente escrito y ensayado; la base de su práctica es un pre-texto existencial, en un con-texto preciso de la ciudad, marcado por una decisión de ubicación en ese “lugar” no-escénico de la ciudad, donde no tiene lugar la re-presentación, sino una práctica existencial *en lugar*. El pre-texto del que estamos hablando será una especie de apertura al sentido, pero el mismo no está pre-cargado de sentido, es decir, no significa por sí mismo: únicamente tiene sentido si alguien llega para hacer el sentido como resultado del encuentro. Pues en el mismo momento del encuentro de la estatua con la persona (que no es parte de un público espectador que acepta la proposición implícita de relación), no es un personaje teatral el que abandona su quietud para agradecer la contribución económica, es un personaje existencial el que lo hace. Quizá tengamos que preguntar, entonces, por qué la estatua tiene que estar vestida y maquillada como este o aquel personaje, ¿Acaso no lo re-presenta? Aceptemos que sí, que la estatua-viva, para ser tal, debe convertirse en un “personaje”, para lo cual utiliza vestimentas, maquillaje y accesorios. Pero con todo eso, no se trata de un personaje teatral que pone en escena un texto como parte de una trama o un conflicto dramático.

El devenir “personaje” de la estatua-viva, más bien, es lo que hace posible que la estatua pueda permanecer en su lugar mientras espera. En este tiempo, el tiempo de la espera, la estatua no recita ningún texto, es tan solo la fuerza de una *presencia*, una quietud silenciosa; por tal razón, no puede ni pretende *hablar por*, re-presentar a alguien o ser la voz de otro. Para la estatua-viva, ser un personaje es ponerse a sí misma como pre-texto para que alguien cruce la frontera imaginaria pero porosa que ella misma dibuja con su presencia. Cuando esto ocurre, se da un encuentro, que es lo más cercano a un encuentro cara-a-cara, pues gracias a la respuesta del transeúnte, la estatua recupera el movimiento, no solo para agradecer, sino para dar la mano o hacer un gesto, que en cualquier caso confirma la efectividad del encuentro

de textos para teatro) y autores o escritores dramáticos (entre los que se encuentran poetas, periodistas, novelistas y hasta políticos) que hacen un “teatro para leer” más que para ser puesto en escena. Para Reyes, la historia del teatro se restringiría a la historia de las obras que efectivamente han sido llevadas a la escena.

entre dos personas distintas, que no es en el encuentro de un actor, con máscara o sin ella, con un espectador.

Gracias a que el practicante del estatuismo no se homologa con un actor, la estatua-viva puede atribuirse la participación activa en un *acto creativo*, que no crea un objeto sino el encuentro mismo. ¿Hacer posibles encuentros entre seres humanos, encuentros cara-a-cara, por mínimos que sean, no es acaso el mismo principio de una política, aunque en pequeña dimensión? En consecuencia, el acto creativo de la estatua, antes que ser una re-presentación teatral, es una práctica de acción participativa, de creación colectiva y, por qué no, de política estética: de un consenso no forzado, espontáneo.

Por lo demás, el acto creativo de la estatua no está restringido, como ocurre con el actor quien no puede ubicar por encima del texto sus propios *relatos de actuación*. Si bien estos relatos son posibles, lo son únicamente en los intersticios del texto dramático o, en paralelo con él e, incluso, independizándose del sentido fijado por el texto, pero difícilmente sin el texto mismo. Al respecto veamos lo que dice un teórico de la estética teatral:

En la obra teatralizada no sólo los planos de significante y significado del texto tienen mayores posibilidades que en la obra literaria, sino también el cuerpo del actor con sus gestos, voces, espacios y pausas. Se abren así las posibilidades para que el actor se convierta en un sujeto creador quien a la par de la materia textual inscribe sus “relatos de actuación” compuestos no de materia textual sino de materia escénica. Acorde con la propuesta de Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartis, en el *teatro de estados* –que se diferenciaría del *teatro de representación* basado en métodos introspectivos– el actor puede asumir estos estados o relatos de actuación de manera consciente independientemente del sentido que fija el texto (Albizu, 2003, pp. 193-195).

En síntesis, el acto creativo que realiza la estatua-viva se resiste a ser entendido como un pequeño acto de re-presentación teatral. Entenderlo así no sería otra cosa que realizar una variación del intento de ubicar la estatua viva en el museo, en la misma lógica de la estética y el arte occidental. Tanto el espacio museal como el espacio teatral resultan extraños para el acto creativo de la estatua-viva.

Por lo demás, bien podríamos continuar por esta vía de diferenciación de las prácticas artísticas que constituyen el estatuismo, diferenciándolo de la ceremonia, como lo hace Ocampo (1985)¹¹⁴, lo mismo que del performance, de acuerdo con Du-

114 Teresa Ocampo (1985) hace una distinción entre el teatro y la ceremonia. En su mínima expresión, el teatro se trata de una sucesión de acontecimientos y personajes cuya coherencia depende del texto literario. La ceremonia, por su parte, es un desarrollo activo limitado en el tiempo y el espacio, un segmento activo de la experiencia común cuyos elementos, ligados entre sí, realizan o representan un acto colectivo. Tanto en la ceremonia como en el teatro hay un elemento estructurante: el texto literario en el primer caso y el mito en el segundo. A pesar de la apariencia de espontaneidad, los dos, mito y texto, están profundamente reglados y solo así pueden estructurar el conjunto de elementos constitutivos tanto de la obra teatral como del acto ceremonial. Ade-

que (2008). Para Duque, la teoría de Scherchner (2000) acerca del performance es una especie de “agujero negro”, un campo sin límites capaz de absorber todas las prácticas performáticas, entre ellas el teatro y las estatuas-vivas. También podríamos diferenciar el estatuismo de la danza, la fiesta o el carnaval, etc. Sin embargo, esta vía, aunque extensa, no nos llevaría demasiado lejos, ya que nos mantendría en la línea de la diferenciación, diciendo lo que la estatua no-es, antes que permitirnos afirmar lo que es.

El pasaje de la elaboración diferencial a una concepción afirmativa, propia del estatuismo, no sería otra cosa que el paso de una resistencia a los regímenes discursivos extraños a la constitución de un relato propio. Ese relato, entendido como una forma de nombrar las prácticas del estatuismo desde su campo de acción o, mejor, desde su propio lugar de enunciación, se ha ido construyendo paso a paso en este recorrido, sin que ello quiera decir que se trate de algo definitivo, pero sí lo suficientemente estructurado como para no confundir la práctica del estatuismo con otras prácticas..

Si es así, los términos de la conversación pueden cambiar, pues si el estatuismo es un “saber hacer” que sabe lo que hace, puede dialogar con otros modos de hacer, sentir y pensar desde una perspectiva propia, desde la que no solamente continúa con su proceso de constitución afirmativa, sino también puede emitir juicios sobre otras prácticas que intenten definirlo desde afuera o que pretendan hacerse pasar por prácticas de estatuismo cuando no lo son.

De acuerdo con lo anterior, enseguida miraremos un ejemplo de cómo, al tener clara la consistencia del estatuismo, se puede interpelar a una práctica académica del mismo, realizada por un estudiante de artes. En el proceso daremos cuenta de una experiencia con estudiantes de artes que se preparan en el estatuismo como un paso previo para un diálogo otro entre este y la academia.

más, el lenguaje corporal es el medio en los dos casos para la producción del sentido y su transmisión. Tanto el actor como la persona que participa en la ceremonia requieren una preparación previa: formación actoral y técnicas necesarias para que el actor pueda abrir en sí mismo un “vacío” que hace posible la creación del personaje. Una preparación física y psicológica es necesaria también para el participante de la ceremonia. Sin embargo, en los dos casos, el elemento común es la voluntad de utilización del propio cuerpo para acceder a una experiencia nueva y convertirlo en medio para llevar al máximo la potencia comunicativa. Si teatro y ceremonial tienen un mismo origen, la distinción que se da a lo largo de la historia para que el teatro llegue a ser nada más que teatro no impide pensar en la posibilidad de volver a fundir teatro y ceremonia en una experiencia más amplia, como lo sugiere Artaud o el teatro vivo (Living Theatre). No obstante, el propósito de Ocampo es mostrar las distinciones fundamentales entre el teatro y la ceremonia. En el teatro el actor se finge otro, muestra acciones y pensamientos que no son suyos; si bien es capaz de representar a alguien, nunca se cree ese alguien. El hombre que participa de la ceremonia, en cambio, cuando se estremece ante la potencia de las fuerzas de la naturaleza para permitirles manifestarse en la tierra, no encuentra ninguna dificultad en realizar el tránsito de la vida cotidiana al mundo maravilloso, terrible e indomable en que la ceremonia ocurre. Este hombre no finge ser otro, es él mismo en la acción que encarna.

Tensión de la estatua-viva: entre el movimiento y la “falsa” quietud

Uno de los aspectos importantes en esta historia espontánea del estatuismo en Bogotá es que sus comienzos están asociados a la práctica de don Luis Guío, la cual tiene como una de sus características definitorias la quietud de la estatua. La quietud es uno de los retos principales de sus practicantes e incluso uno de los criterios de distinción entre ellos para saber quién es una mejor estatua.

El paso de una práctica de estatuismo que consistía en permanecer quieto durante varias horas a una que reduce el estar y su quietud al intervalo que hay entre dos aportes es atribuida, por don Luis, a la incapacidad de algunos para concentrarse. Esa falta de dominio del cuerpo se propone como un criterio para distinguir a quienes, no siendo “verdaderos artistas”¹¹⁵ del estatuismo, asumen su actividad de manera ligera y hasta descuidada en lo que respecta a este y otros aspectos de la presentación de la estatua, como el vestido y el maquillaje. El movimiento de la estatua es una invención que desvirtúa la práctica del estatuismo y la lleva hacia una especie de “teatralidad mínima”, en que las estatuas realizan un saludo, una contorción o, a veces como un arlequín, ejecutan un desafinado pito mientras dan la vuelta como si danzaran sobre un pedestal de madera. Para Guío, “esa necesidad es más que todo inventada y esa necesidad surgió de los que no son artistas, de los que plagian, las personas que plagian a los ‘verdaderos artistas’ entonces, porque ellos no tienen dominio de cuerpo ni nada y como usted lo habló hace rato, los ha visto, que no tienen una maquillada bien pulida, los que representaron las estatuas blancas” (Guío, 2010).

Así, el movimiento físico, algo que contradice el fundamento de la estatua, que es su quietud, fue introducido por personas ajenas al arte del estatuismo, que vieron en esto una oportunidad de trabajo. La quietud total, en ciertas condiciones y a veces con los ojos cerrados, presenta una exigencia mayor a la del movimiento. Insiste Guío (2010) que “al haber movimiento los que no tenían nada que ver con este arte empezaron a integrarse” en esta actividad, pero sin lograr eso que es fundamental en las estatuas, el realismo de la quietud. “Un realismo. Así una escultura después de un movimiento de un realismo siquiera si está 30 minutos, si está una hora sin que digamos, le depositen una moneda en las calles, al menos que ese tiempo muestre

115 La expresión “verdaderos artistas” que utiliza Guío tiene sentido porque ya está hablando desde un territorio propio, en que una concepción otra del arte se puede enunciar sin que parezca un exabrupto. Esta expresión es consonante con la concepción del estatuismo como un conjunto de prácticas artísticas. Además, el juicio sobre quiénes son los “verdaderos artistas” del estatuismo no corresponde ya a la estética del arte occidental, sino a la estética interna del estatuismo, desprendida de la estética occidental, juicio que se realiza en otros términos y de acuerdo con una trayectoria distinta, en la que el juicio de Guío tiene su validez.

quietud, pero es que no, tampoco lo logran, entonces realmente son muy pocos los profesionales, habemos muy pocos” (Guío, 2010).

Ahora bien, la introducción del movimiento en la práctica de las estatuas-vivas, como un aspecto no profesional, es un deslizamiento hacia una contradicción interna de su práctica y su concepción inicial. Hay otra forma de puesta en contradicción que consiste en la introducción de una falsa quietud en estas prácticas. Se dice falsa porque contradice el estatuto vital de la estatua-viva, al sustituirla por una estatua que representa al personaje y no un personaje que encarna a una estatua-viva.

Este es el caso del estudiante de artes plásticas, Darío Vargas (2010), quien en 2009 y como parte de su trabajo de grado, realizó una pasantía en el “Hogar de Paso La 35”. En ese hogar de paso, encontró varias personas que le sirvieron como modelos para sus esculturas, elaboradas con materiales sintéticos. Dos de ellas son: “Juan el Sabio” y “Jorge el Mártir”.



Darío Vargas, Jorge el Mártir, 2010.

Vargas entiende sus esculturas como esculturas públicas. Para él la escultura es capaz de sustituir el cuerpo natural por un cuerpo simbólico. “Las esculturas públicas constituyen la identidad propia del personaje respecto a la constitución del sujeto, no sólo por contener la característica fiel del cuerpo sino por la forma en que son vestidas con ropajes improvisados, cumpliendo una labor de aprovechamiento al máximo de los recursos proporcionados por la misma calle” (Vargas, 2010, p. 33).

A Vargas le interesa plantear la sustitución de los personajes indigentes de la ciudad por los objetos escultóricos con el fin de propiciar, gracias al objeto escultórico, una mirada sobre los personajes callejeros, distinta a la del desagrado y la distancia. Para esto, plantea un concepto operatorio de la imagen como alegoría que, según él, facilita el reconocimiento, de estas imágenes que no solo habitan el espacio físico de la ciudad, sino también los espacios mentales de nuestra memoria colectiva (Vargas, 2010, p. 34).

Ahora bien, una cosa es el interés del artista y lo que intenta plantear y otra lo que el trabajo expuesto provoca: señalemos al menos tres de las “lecturas” que de hecho generó el trabajo del estudiante. La primera tiene que ver con la postura de uno de los practicantes del estatuismo, don Luis Guío; la segunda fue una controversia entre un periodista cultural y un docente de teoría del arte, profesor de Vargas; una tercera, el contraste de esta particular escultura con la estatua-viva tal y como la venimos planteando en este trabajo.

Para don Luis Guío, la escultura de Vargas es un muñeco. Se trata de la aparición de un muñeco capaz de hacerse pasar por una estatua humana, que recoge en un tarrito los aportes de la gente desprevenida que no se da cuenta de que se trata de un muñeco y lo confunde con una estatua-viva. Este permanece en total quietud, mientras su dueño se ubica a un lado, a una prudencial distancia, a la espera de que llegue la tarde para recogerlo y, con él, los aportes de la gente. Esto, lo ve don Luis como una amenaza frente a su trabajo y el de sus colegas y prevé la posibilidad de una proliferación de muñecos como sustitutos de las estatuas-vivas en las calles de Bogotá. “El muñeco [...] como obra de arte si tiene un buen trabajo, pues el señor que lo hizo tiene mucha expresión, pues que lo lleve a un museo de arte, sí, en su lugar, es su lugar” (Guío, 2010).

Guío ve el trabajo de Vargas por fuera de su circuito normal, el del arte, y su lugar de validación privilegiado: el museo. Y, al mismo tiempo, no lo reconoce como escultura viva, sino como un “muñeco”, a pesar de su total quietud y la expresión innegable del personaje. Como lo hemos dicho antes, el muñeco, debido a su realismo, es susceptible de ser considerado vivo, pero únicamente por un niño. En este caso, la total quietud de la estatua no tardará en convertirse en el elemento que la desenmascara como un objeto muerto, que ni siquiera se anima con el combustible del dinero que las personas depositan en el tarrito que la acompaña. El contraste en este caso será el de una estatua muerta que está fuera de su lugar respecto de una estatua-viva en lugar.

Por otra parte, la estatua-viva, además de ser un ejercicio académico, desencadenó una breve discusión en Esfera Pública¹¹⁶, iniciada por Jorge Peñuela con motivo

116 Esfera Pública es uno de los espacios de discusión virtual más importantes en Bogotá y Latinoamérica, dedicado al arte y la cultura. Cf. <www.esferapublica.org>.

de un artículo sobre el tema por Carlos Andrés Londoño, aparecido en el diario *El Tiempo*.

Vale la pena recoger algunos aspectos propuestos en esta discusión: el primero, la irrupción de la academia –representada en el trabajo de Vargas– en un espacio público conquistado con gran esfuerzo por los hombres y mujeres que luchan a diario por sobrevivir. Según Peñuela (2010), “Londoño plantea que Jorge el Mártir es un trabajo desleal con los artistas del centro de Bogotá, porque en comparación con las Estatuas Humanas, esta escultura es un ‘muñeco’ que intenta imitar el hieratismo de las auténticas Estatuas Humanas que se apostan en los alrededores del edificio de City Tv” (Peñuela, 2010). Peñuela continúa mostrando cómo “el artista Vargas” es censurado por Londoño para quien Vargas compite “sin esfuerzo” por las monedas “con las cuales los habituales de la Carrera Séptima gratifican a sus artistas callejeros”. La respuesta de Peñuela a la conclusión de Londoño de que el trabajo de Vargas no es arte, tiene como uno de sus componentes centrales la afirmación de Vargas como artista. La distinción entre artista, sin más, y artista callejero, que propone ligeramente Peñuela, le sirve no solo para plantear su crítica a Londoño, sino también para contrastar la actividad de Vargas con la de las estatuas humanas. La primera, dice, es una práctica artística con fines antropográficos¹¹⁷ y la segunda una práctica laboral sin fines artísticos¹¹⁸.

El crítico de *El Tiempo* ha transportado la parafernalia conceptual del mundo del arte al de la vida para hablar no sólo del trabajo de Vargas. Principalmente relaciona una práctica laboral sin fines artísticos, como lo es la realización de Estatuas Humanas de Bogotá, y una práctica artística con fines antropográficos, como la de Vargas (Peñuela, 2010).

117 Al parecer la antropografía que realiza Vargas consiste en lo siguiente: “Vargas se encontró con Jorge el Mártir en el parque de Los Mártires. Jorge es un personaje del sector que ora diariamente frente a la Iglesia del Voto Nacional con gesto de Pietá o de Orante: es una Estatua Humana Deshumanizada: sin lentejuelas y sin la pretensión de ofrecer espectáculos gratuitos. Esta composición callejera llama la atención de Vargas quien inicia lo que los teóricos del giro etnográfico llaman pomposamente ‘un trabajo de campo’. Visita el sector de Los Mártires como parte de su proyecto de grado y observa sus alrededores, más para desestructurar sus prejuicios sociales y estéticos que para darle la voz a los que no tienen voz. Jorge es apodado “el mártir” y habita en una calle dentro del mismo sector llamada coloquialmente El Bronx por su alta peligrosidad. Vargas realiza otros hallazgos parecidos: imágenes callejeras que evocan emociones elaboradas por los grandes maestros de la Historia del Arte. Por ejemplo las nombradas Pietás del Renacimiento y las Orantes de la época Paleocristiana, hitos de esta cultura funeraria que atraviesa nuestras culturas. Esta relación entre la Historia del Arte, el deterioro social de sectores considerados como patrimonio histórico nacional y los problemas sociales de la contemporaneidad, pueden dar lugar a una propuesta artística interesante que vale la pena estimular y apoyar porque abre horizontes alternos a la concepción y exposición de propuestas artísticas modernizantes” (Peñuela, 2010).

118 Esta afirmación del teórico Peñuela contradice nuestra concepción del estatuisimo como un conjunto de prácticas artísticas, debido a que su enunciado se emite desde el campo discursivo del arte occidental, y el nuestro desde un campo en que un arte otro, decolonial, se ve como posible.

Peñuela va más allá y realiza una arriesgada generalización, a partir del trabajo de Vargas, acerca del arte nacional y de su público. Afirma que Jorge el mártir “es una metonimia de la situación del arte nacional: en esta sociedad capitalista los artistas para no dejar languidecer su inquietudes en sus talleres, deben salir con sus obras y mostrarlas con un tarrito para recoger monedas de una ciudadanía ciega, sorda y muda, por cuenta de la estupidización que imparten desde sus púlpitos los directores de los medios masivos de comunicación” (Peñuela, 2010).

En el fondo esta pequeña controversia nos hace pensar en cómo la academia defiende a los suyos –los docentes a sus estudiantes–, y resguarda su territorio de los embates de las industrias culturales, así como los teóricos del arte intentan defender su disciplina especializada frente al periodismo cultural. Pero además esto nos hace pensar en cierta disponibilidad, manualidad, que pareciera constituir el campo amplio de lo cultural respecto del restringido campo del arte; es decir, desde el campo del arte pareciera existir una especie de pasaporte hacia lo cultural, para hacer de lo cultural un objeto de investigación, de una antropografía, como denomina Peñuela a la actividad del estudiante de artes en este caso. La vía contraría, sin embargo, es más difícil, puesto que implica un ascenso en la pirámide epistémica del saber al conocimiento (así se trate del conocimiento-sensible que es propio del arte, el cual no obstante ocupa un lugar secundario en el concierto epistémico occidental, dominado por las ciencias duras).

En lo que sí coincidimos es que aportes como el de Londoño y Peñuela hacen pensar en cuáles serían los términos de un diálogo entre arte y culturas, pero sin considerar a estas últimas como “popularizadas, literalizadas y reducidas a folclore no-significante”, como bien lo sugiere Peñuela. Para que los términos de ese diálogo no sean los que se impongan desde el saber académico, se debe reconocer la lógica del pensamiento popular, el carácter situado del mismo y la tradición amplia en que este se afianza. En este sentido un diálogo entre arte y culturas puede también ser planteado como una conversación entre varios horizontes del arte, en la que además del horizonte del arte occidental se posicionan horizontes de arte no occidental y de artes decoloniales. Una estética de frontera como la nuestra trabaja en este horizonte expandido, que no se debe confundir con la ampliación de los términos de la conversación del campo del arte a los territorios de lo cultural, manteniendo la primacía del primer término sobre el segundo.

El tercer aspecto que se podría señalar, dijimos, es el contraste entre este tipo de escultura y las estatuas-vivas. Si centramos el contraste en lo que hemos dicho anteriormente respecto del “exponerse” de la estatua-viva, y cómo este exponerse implica la totalidad del horizonte vital del practicante, nos damos cuenta de que la escultura de Vargas no se sostiene si se intenta posicionar como estatua-viva, como queda en evidencia en las críticas de Guío y Londoño. Se sostiene como escultura en los espacios institucionales del arte, donde incluso puede alcanzar algún reconoci-

miento, como fue el caso de la escultura “Juan el Sabio”, que le mereció el primer puesto en escultura en el evento de “Estímulo a la Creación Artística” de la localidad bogotana de Puente Aranda (Vargas, 2010, p. 34). Muy posiblemente, dentro de estos espacios intrínsecos del arte y no en la calle, la escultura de Vargas logre su objetivo de realizar el “giro en la mirada” respecto de los habitantes de la calle que se propone el autor.

Sin embargo, es muy difícil que, tal y como están concebidas, las estatuas de Vargas, como esculturas monumento, puedan llegar muy lejos en el campo expandido de la escultura posmoderna de acuerdo con la interpretación de Krauss (2008). Para hacerlo, quizá, tendrían que replantearse en los términos del instalacionismo. Por lo demás, y posiblemente como una señal de que el estudiante mismo es consciente de esta sospecha, hemos constatado que en su trabajo de grado las estatuas son únicamente un momento del mismo; aquel se concentra en la “construcción, producción y circulación de una serie de pinturas realizadas por los habitantes del Hogar de Paso La 35” (Vargas, 2010, p. 1). Esto último contrasta con la continuidad y el compromiso vital y existencial que tienen con su actividad los practicantes del estatuismo: 10 años en el caso de Álvaro Prieto y 24 años en el caso de Luis Guío, quien inició esta práctica en 1988. Los continuadores de esta práctica como Edwin Bonilla, Rusbel Morales o Adriana Torres completan cada alrededor de un lustro en ella. En esto consiste la diferencia entre una práctica artística vital y una práctica artística académica de búsqueda, a veces diletante, de un “lenguaje propio” en el interior mismo del campo del arte.

Capítulo IV

Estéticas campesinas, indígenas y afrocolombianas

Introducción

En este capítulo abordaremos el cine documental de Marta Rodríguez, entendido como un conjunto de prácticas artísticas de frontera realizadas desde el otro del cine y con los otros de la sociedad colombiana, en la perspectiva de la decolonialidad del imaginario y sus productos (Quijano, 1992, p. 438). Por tratarse de cine documental se ubica, en primer lugar, como un otro del cine de ficción o cine de autor del que se ocupa especialmente la estética occidental del arte. Pero lo que mejor caracteriza el trabajo de Rodríguez, en tanto documental hecho en Colombia¹¹⁹, es su realización colaborativa, que se manifiesta en dos sentidos: como colaboración en la realización con Jorge Silva, Fernando Restrepo e Iván Sanjinés, entre otros; y luego como trabajo mancomunado desde la perspectiva de tres sujetos colectivos colonizados (los campesinos, los indígenas y los afrocolombianos). La ubicación ética, epistémica y política del lado de estos tres sujetos colectivos hace posible un tipo de cine documental que es un hacer estético, un conjunto de prácticas que se realizan desde la exterioridad producida por la colonialidad del imaginario. Es la irrupción de esas prácticas, su aparecer, contrapuesto a la hegemonía estética, lo que las hace *aesthesis* decolonial. Asimismo, su conceptualización también es un hacer decolonial, cuando esta no subsume a esas prácticas en las codificaciones de la estética y por el contrario plantea una configuración en un horizonte distinto al de la modernidad, un horizonte trans-moderno pluriversal.

Al comienzo argumentaremos cómo, en el encuentro con la realidad colombiana, el *corpus* teórico del *cinéma vérité*, aprendido en Francia por Marta Rodríguez, empieza un camino de descolonización epistémica dentro del documental etnográfico para ir dando paso a un cine comprometido con las luchas de sujetos colonizados; un cine que hace ver la colonialidad externa del país y la colonialidad interna que

119 Pablo Paranaquí ha propuesto una indagación en perspectiva histórica acerca de cómo América Latina ha sido filmada por documentalistas internos y foráneos. Empieza en las tempranas realizaciones de finales del siglo XIX (donde no hay distinción entre ficción y no-ficción, registro o representación) y va hasta la época actual, en que la proliferación de soportes hace que la apreciación del documental escape del espacio restringido de los especialistas para convertirse en parte de la memoria colectiva (Paranaquí, 2003).

somete a campesinos, indígenas y afrocolombianos. La estética de Rodríguez amplía su concepto más allá del arte hacia una comunidad en lucha con la que el cine documental co-labora, sin paternalismo y sin renunciar a ciertos valores como la belleza localizada, la calidad audiovisual y la creatividad colectiva.

Ya en *Chircales* se ve cómo opera la colonialidad del poder, el saber y el ser en una misma comunidad de trabajadores: la familia Castañeda. Ellos, en su analfabetismo, son explotados laboralmente, considerados como fuerza de trabajo prescindible, injustamente remunerados y atados a una forma de producción que no distingue entre niños, jóvenes y adultos, hombres y mujeres, para convertirlos casi en esclavos. Reducidos en sus derechos ciudadanos, estos trabajadores no tienen acceso a servicios básicos y son votos cautivos a disposición del dueño de El Chircal. En estas condiciones, sin embargo, el cine documental, ubicado desde el punto de vista de estos sujetos sujetos (a la explotación necesaria para que el “progreso” funcione y se pueda mantener la retórica de la modernidad) aparece como un medio que, al hacer ver, como en un espejo, a las familias explotadas de los chircales, facilitará procesos de organización comunitaria que redundarán en el logro de ciertas reivindicaciones laborales.

En el siguiente apartado proponemos que el cine de Rodríguez es el resultado de encuentros y diálogos intersubjetivos: el primero con Jorge Silva, en el cual dos modos de pensar y cúmulos de experiencia se cruzan para iniciar una aventura cinematográfica; el segundo, con tres comunidades en situación colonial en Colombia: campesinos, indígenas y afrodescendientes. Como resultado de esos encuentros, se constituye un particular sujeto colectivo de enunciación. Ese sujeto colectivo es heterogéneo pero no disperso, dado que se mueve bajo la guía de programas políticos (el programa del CRIC y el programa para el retorno digno de las comunidades afrocolombianas desplazadas), que dan dirección a la multiplicidad de miradas que las comunidades tienen sobre un determinado asunto. Los títulos y los contenidos de la mayoría de documentales de Rodríguez dan cuenta del carácter heterogéneo de ese sujeto colectivo de enunciación. Como resultado de los encuentros intersubjetivos, la obra de Rodríguez da un vuelco al cine colaborativo o participante, al poner a la cámara como co-laboradora de la comunidad y no a esta como medio para la realización de una película. Durante más de cuatro décadas el cine documental de Rodríguez ha mantenido esta posición ético-política, como una práctica ubicada desde el punto de vista de las comunidades subordinadas por la colonialidad y no desde el del artista creador o de la colonialidad del imaginario.

En cuatro películas realizadas entre 1971 y 2012 se puede ver cómo la colonialidad del ser sigue operando en Colombia como máquina de guerra que aprovecha la clasificación social y racial de los colonizados para aprovecharse de su más preciado recurso: la tierra. A lo anterior se añade que las prácticas de despojo se dan en medio del conflicto armado que vive el país desde hace más de cinco décadas. De esta

forma, la colonialidad se convierte en una cadena de etnocidios, que amenaza con la desaparición de comunidades enteras, de lenguas y culturas, siempre a partir del despojo de sus territorios ancestrales (la más reciente película de Rodríguez se ocupa de cómo el impacto etnocida se extiende a la población infantil).

Veremos, basados en el análisis de varias películas, cómo los indígenas del Cauca hacen uso político de la memoria al construir imaginarios y modos de hacer, pensar y sentir propios para abordar problemáticas como la de los cultivos ilícitos y, al mismo tiempo, para afirmar su identidad cultural. Además, sin ser esencialistas, se abren al diálogo interespistémico, intercultural e intergubernamental. En esta dinámica afirmativa las comunidades indígenas interpelan concepciones dualistas de la naturaleza como objeto y concepciones capitalistas del desarrollo. Mito e historia se conjugan para indagar por las causas de su condición actual y a su vez iluminan sus universos simbólicos, sus movilizaciones y luchas comunitarias por la tierra, la afirmación de las autoridades, la lengua, la educación, la cultura y la economía propias. Esos procesos de autoafirmación no apuntan al aislamiento comunitario sino a la posibilidad de los diálogos interculturales.

En el siguiente apartado del capítulo nos ocuparemos de tres películas que configuran la “trilogía de Urabá”. Mediante la escucha de testimonios contados y cantados, podremos ver cómo una comunidad de afrodescendientes, desplazados por la acción de fuerzas paramilitares y del Ejército, elaboran una memoria, construyen un programa para el retorno en condiciones dignas a sus tierras, ubicadas en el departamento del Chocó. En ese escenario de violencia veremos cómo un grupo de mujeres resisten, luchan y denuncian, a la espera de la justicia que repare estos procesos premeditados de desarraigo y desplazamiento. Nos acercaremos a algunos pequeños monumentos de la memoria que no están destinados ni al museo ni al mercado, sino a dar testimonio público y silencioso de la ignominia y ante todo a configurar otros espacios simbólicos en los que la historia se narra y se entiende de otro modo.

En el apartado final, argumentaré que el trabajo documental de Rodríguez puede ser denominado como *obra porosa*, debido a la particular utilización que hace de su archivo documental para la producción de cada nueva película, mediante una lógica que en lugar de realizar cortes entre una y otra construye continuidades y desarrollos de las mismas problemáticas fundamentales: la recuperación de la tierra y con ello el agenciamiento de las condiciones para la continuidad de la vida y el florecimiento cultural. En este orden de ideas, el archivo fílmico resultado de las investigaciones de Rodríguez es un archivo vivo que funciona con una lógica análoga a la que emplean las comunidades indígenas para la recuperación de la memoria. Se trata de un acervo que es recurso para obras nuevas y a la vez obra documental en sí misma, en constante revisión, capaz de iluminar las luchas comunitarias y a la vez de interpelar de manera indirecta a las estéticas auto-reflexivas.

En el sur las teorías del centro se vuelven añicos

En un trabajo teórico de 1965, Marta Rodríguez¹²⁰ afirma que, en el campo de la experimentación, el *cine verdad*, en tanto sustituía al cuaderno de notas por la *cámara estilógrafo*, se convierte en un valioso aliado del científico, el sociólogo o el antropólogo. El lugar del cine verdad debe estar en la universidad o en los centros de investigación, por su facilidad para el logro de objetivos vivos de experiencia o investigaciones. En este texto, la autora, además de plantear algunos de los problemas que son intrínsecos al cine y por ende a lo que sería su propia trayectoria como cineasta comprometida, se propone resaltar la posibilidad de hacer en Colombia un cine verdad propio, con base en la abundancia de material existente para ser representado (Rodríguez, 1965, p. 7).

La relevancia adquirida por el cine verdad en los años 1960 se debe, además de la incorporación de nuevas técnicas –entre ellas, la denominada cámara viva (*living camera*, término acuñado por Leacock)–, al replanteamiento que se hace de los problemas generales del cine, ya planteados con anticipación por Vertov en sus escritos de los años veinte. Para Rodríguez, esos aportes se pueden reducir a tres nociones distintas pero complementarias:

1. *El montaje de grabaciones* (visuales y sonoras), sea utilizado por una película de montaje preexistente (viejas actualidades), sea realizado por una película determinada (documental).
2. *El cine-ojo*, entendido como un medio (y un aparato) para grabar la vida, el movimiento, los sonidos, pero también para organizar estas grabaciones por medio del montaje.
3. *La vida al improvisado tomada y fijada*; la exclusión de toda puesta en escena documental (Rodríguez, 1965, p. 10).

¹²⁰ En 1951, una vez terminados sus estudios secundarios, Rodríguez viajó a Barcelona a estudiar filosofía, pero finalmente ingresa a la facultad de sociología. En 1957 viaja a París donde, además de ver cine, hace contacto con los círculos obreros que atienden a los trabajadores emigrantes españoles que habían abandonado ese país debido a la convulsión política provocada por el ascenso del franquismo. Al regresar a Colombia, al año siguiente, conoce al sacerdote Camilo Torres, con quien desarrolla trabajos de campo y acción comunal en la localidad bogotana de Tunjuelito, un sector habitado en especial por campesinos desplazados a la ciudad en condiciones sociales extremas. Después de esta experiencia retorna a París en 1961 a estudiar cine y etnología; conoce a Jean Rouch, impulsor del denominado *cinéma vérité*, de quien recibe una gran influencia. Su primera película, realizada con el mejicano Tomás Pérez Turrent, es un trabajo acerca del mercado de las pulgas de París. En 1965 regresa a Colombia para reanudar sus estudios de antropología, se reencuentra en la facultad de sociología con el sacerdote Camilo Torres y entra a trabajar en la sección de cine de la Embajada de Francia. Ese mismo año conoce al fotógrafo Jorge Silva, con quien realiza las películas *Chircales* (1967-1972), *Planas: testimonio de un etnocidio* (1972); *Campesinos* (1973-1975); *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974-1980); *La voz de los sobrevivientes* (1980); *Nacer de nuevo* (1986-1987) y *Amor, mujeres y flores* (1984-1989).

La autora anota que la pretensión del “cine-ojo”¹²¹, de tomar la vida al improviso, revela ante todo una anticipación, pues en los años veinte las cámaras que se utilizaban en Rusia producían un ruido de ametralladora y difícilmente con ellas se podía captar la imagen y el sonido sin que fuera vista. El mérito de Vertov fue anticipar las posibilidades de futuros desarrollos técnicos que harían posible la combinación del cine-ojo con la radio-oreja. La *cámara viva* fue ese aparato soñado del cual han hecho un uso excepcional cineastas como Lacock y Jean Rouch. Para este último, en las apasionantes afirmaciones de Vertov sobre el *cine ojo* “reside todo el cine de hoy en día, todos los problemas del cine etnográfico, del filme de investigación, realizado para televisión y la creación de “cámaras vivientes” que usamos hoy en día tantos años después” (Rouch, 1995 [1975], p. 101).

Entre los problemas más relevantes del cine, destacados por Rodríguez en su análisis del cine-verdad, se encuentran las siguientes cuestiones correlacionadas: el problema de la verdad; la pretensión de objetividad, la imposibilidad de una cinematografía liberada de la humanidad, de la personalidad del cineasta; la ética del cine-verdad, y la posibilidad de un diálogo entre el observador y el observado. En lo que respecta al problema de la verdad, es interesante notar que para Vertov el “*cinéma vérité* es un nuevo tipo de arte, el arte de la VIDA MISMA. El ‘cine-ojo’ incluye: todas las técnicas de filmación; todas las imágenes de movimiento; todos los métodos sin excepción, que le permitan a uno alcanzar y grabar la REALIDAD: una REALIDAD: una realidad en movimiento” (Vertov, 1963 [1923], p. 34). Se trata de una verdad de medios y posibilidades, de la filmación al improviso gracias a la cual las gentes son sorprendidas por el ojo de la cámara sin maquillajes. El cine saca a la luz lo que estaba oculto (la mentira) y la hace visible en el momento en que las gentes actúan al desnudo dejando al descubierto sus pensamientos. En esto consiste el cine-verdad.

Debemos tener en cuenta que para Vertov “no es suficiente presentar fragmentos de la realidad en la pantalla para representar sus vidas a través de retazos. Estos fragmentos se deben elaborar para ser un todo integrado que es la realidad temática” (Vertov 1968 [1940], pp. 433-434, citado por Rouch, 1995 [1975], p. 101); es decir, la verdad está en función del conjunto y no de los pequeños fragmentos, los cuales, en función del montaje, pueden servir no solo para todas las verdades sino también para todas las mentiras que uno desea (Rodríguez, 1965, p. 10).

De esto último se desprende otro de los problemas que en este caso es de orden moral y ético. Pues cuando la cámara entra en la vida corriente, con su capacidad

121 Dice Vertov: “Yo soy el ‘cine-ojo’, yo soy el ojo mecánico, yo soy la máquina que enseñará el mundo como sólo la máquina puede ver. De ahora en adelante yo estaré liberado de la inmovilidad humana. Yo estoy en movimiento perpetuo. Yo puede acercarme a las cosas, alejarme de ellas, deslizarme bajo ellas y entrar dentro de ellas, yo puedo llegar hasta el hocico de un caballo de carreras, pasar a través de las multitudes a gran velocidad, liderar soldados en la batalla, despegar con aeroplanos, puedo ponerme boca arriba, caerme y levantarme, al tiempo que los cuerpos caen y se levantan otra vez” (Vertov, 1963 [1923], citado por Rouch, 1995 [1975], p. 100).

de escuchar y grabar en silencio, tiene el riesgo de convertirse en “una máquina de hacer la verdad de manera automática o al azar”. Aunque varios de los cineastas del cine-verdad acostumbran vivir con las personas que van a filmar con el fin de lograr, poco a poco, su aceptación, “nada garantiza los abusos que puedan ser cometidos en este dominio”. En este sentido, concluye Rodríguez, “las películas valen lo que valen los hombres” (Rodríguez, 1965, p. 13). De esto se sigue que el valor de una película tiene una relación directamente proporcional a la valorización justa –no la exaltación o la degradación– de aquel con quien se entra en relación de convivencia. En un sentido más preciso, el cine documental para Rodríguez tiene un núcleo ético, de valoración humana, sobre el cual se funda. Y este será un primer principio que guiará el paso del cine-verdad a la estética decolonial.

En la fase temprana de su trabajo, al abordar el problema de la objetividad en el documental, la autora sigue algunos planteamientos de Edgar Morin, quien propone una definición de la película como algo hecho y montado en un espíritu de aclaración y verificación “científica” que elimina el ideal imposible de un cine extrahumano; es decir, la verdad a la que puede acceder el cine no puede hacer abstracción de la subjetividad del investigador como testigo ocular de la realidad. El problema no está en el documento sino en el cineasta, en su inteligencia, su rigor y honestidad, condiciones fundamentales para cualquier búsqueda de la objetividad, sea la búsqueda cinematográfica de la verdad o, quizá sea mejor decir, la búsqueda de una verdad cinematográfica.

A lo anterior se añade el riesgo de estetización, de exagerar el carácter poético que es propio de la realidad, privilegiando las imágenes bellas, en un pintoresquismo que destruye la verdad por el trucaje y la gramática del montaje, que puede hacer concesiones como la de insertar una historia artificial en una película para conseguir fines comerciales. En consecuencia, la autora se pregunta si el etnólogo, con su cámara, no transforma la realidad que pretende estudiar y si la realidad no termina endomingada y mecánica, perdiendo su espontaneidad vital. O bien, si del encuentro cámara-realidad se puede desprender un nuevo tipo de cine verdad que sería el diálogo entre el observador y el observado. En ese cine, el observador pediría al observado revelar aquello que no podría surgir sin este encuentro. Se entendería por tal encuentro una especie de intermedio entre la *cámara discreta* de Vertov y la *cámara participante* a la manera de Flaherty, quien establece un diálogo colaborativo con Nanook y su familia. La *cámara participante* no es una forma de captar la realidad objetiva sino de lograr la participación activa del obrero o campesino en la construcción de la película, que es tanto descripción de la realidad como ensayo de comunicación, búsqueda de diálogo con la mediación de la cámara. Sin embargo, un diálogo de dos vías es posible solo si se va más allá de la dialéctica observador-observado, ampliando a 360 grados, por así decirlo, el movimiento de la cámara, de tal manera que se produzca un observado-observante y un observador-observado.

Se trata de un emplazamiento de un círculo conversacional en que la película, en cuanto texto audiovisual, es el resultado del intercambio de observaciones, develamientos, reflejos y reflexiones. El replanteamiento de los términos del diálogo se da como consecuencia no solo una cámara participante, sino más bien un agenciamiento comunitario con que el cine se pone al servicio de los proyectos de las comunidades y no las comunidades al servicio de un proyecto cinematográfico. Este es un segundo aspecto importante que, fundado éticamente en el reconocimiento del otro como ser humano igual, hace que el cine de Rodríguez represente un *aparecer* irruptivo de aquellos condenados a la invisibilidad por la colonialidad, en un espacio de visualidad estético-político.

En la indagación de Rodríguez, entonces, su recorrido por el cine-verdad –que no pretende aportar la verdad sino plantear el problema de la verdad en términos cinematográficos– termina esbozando un horizonte de investigación en que la cámara participante deja su discreción y participa en la vida social y plantea nuevas preguntas que no se responden con el solo recurso a un informante. Asoman en este horizonte varias relaciones que no terminan de ser problemáticas: la relación objetual cámara-realidad, la relación sujeto-objeto y la relación intersubjetiva (Rodríguez, 1965, pp. 14 y ss.). Y es precisamente en el plano de la sociabilidad, el de las relaciones humanas, mediadas por relaciones de poder, de autoridad, de subordinación, así como de camaradería, amor y solidaridad, donde varios de los planteamientos teóricos del cine verdad, al localizarse en una realidad colonial, serán puestos en crisis por la fuerza de una experiencia de campo de más de cuatro décadas.

Ahora bien, la cuestión principal es mostrar cómo ese dispositivo teórico, académico occidental, adquirido por Marta en Europa se convierte en el hacer de un cine documental en que la estética decolonial no es una revolución formal, sino un cambio en el contenido central de las películas, en que se ve el pensar y el sentir de los colonizados por ellos mismos y el horizonte de sus luchas, condicionadas por la realidad colombiana¹²².

Antes de iniciar su primer documental Marta Rodríguez conoce a Jorge Silva, quien será su compañero de trabajo, su compañero sentimental y el padre de sus hijos. El encuentro entre Rodríguez y Silva es el encuentro entre la academia y la realidad. Rodríguez cuenta que ella era una más junto a otros estudiantes del Tercer Mundo que asistían a las clases de Jean Rouché, quien, conocedor de la realidad tercermundista, les recomendaba aprender de todo, “porque en sus países no hay nada”. Y efectivamente, “yo llegué y no había nada, absolutamente nada. Y entonces me encuentro con Jorge Silva. Este es un encuentro que es muy importante

122 Cuando Rodríguez volvió de Europa, el país se encontraba regido por los gobiernos del Frente Nacional, el esquema de alternancia de poder planteado por los partidos tradicionales, el liberal y el conservador como un modo de salir de la violencia partidista que, entre 1946 y 1958, había seguido a la crisis de la denominada República liberal (1930-1946).

porque Jorge tiene un origen muy pobre, su madre es de Girardot, una empleada del servicio doméstico¹²³. Y Jorge se crió en el Amparo de Niños porque los ricos no querían el niño molestando ahí en su casa” (Rodríguez, 2013). Sin embargo, el encuentro entre Rodríguez y Silva no fue fácil, en términos de la relación de Marta con su familia, la cual lo discriminaba por sus facciones y condición social. Al respecto cuenta Rodríguez:

Mi relación con Jorge fue difícil porque mi mamá era santandereana y goda. Yo me fui a estudiar a Francia por librarme de ella, si no, hubiera sido una pobre inútil que me habría casado con un patán y habría tenido diez hijos. La profesión de hacer cine se veía como de cabaret y poco seria. Tanto, que mi mamá llamó a un abogado amigo y le dijo: “Mi hija se volvió loca, la voy a desheredar”. Cuando Jorge se fue a vivir conmigo le decían el ‘Don Nadie’, porque era pobre y sin escolaridad, y lo llamaban ‘El Zambo’ porque eran muy racistas y Jorge tenía facciones indígenas y de raza negra. A él le dolía, pero creo que ya estaba acostumbrado, era muy tímido, no hablaba casi con nadie porque tenía temor a que la gente lo discriminara (Sánchez, 2006, p. 137).

El encuentro entre Rodríguez y Silva tampoco ha de entenderse como un encuentro entre el saber y el no saber, en que la formación etnológica, antropológica y cinematográfica de Marta se impone al no-saber de Silva. Por el contrario, se trata de un encuentro intersubjetivo y de saberes adquiridos de diferentes maneras: ella con formación académica y él con una formación autodidacta, como asiduo lector en la Biblioteca Luis Ángel Arango, asistente acérrimo de los cineclubes y alguien que ya en 1966 habían realizado un documental: *Días de papel*, una obra salida del corazón, que narra su miseria e infancia dolorosa. La experiencia proletaria de Silva –que le había enseñado a defenderse en el mundo urbano de la pobreza y el rebusque, reafirmando su compromiso con indígenas y campesinos– es lo que le permitirá predecir categóricamente que “sus teorías, doña Marta, se le van a volver añicos allá en el sur” (Sánchez, 2006). En síntesis, ese encuentro intersubjetivo e inter-epistémico sería un segundo aspecto, además del fundamento ético, para la construcción de una metodología del documental con una mirada plural. El siguiente aspecto clave será el diálogo, esta vez entre los cineastas y las comunidades, empezando por la familia Castañeda en el barrio Tunjuelo, en las afueras de Bogotá; no solamente para hacer oír su voz, sino ante todo para mostrar las contundentes imágenes de su realidad como colonizados, que narran lo que la injusticia de la colonialidad del trabajo va escribiendo en los cuerpos de los trabajadores niños, mujeres y hombres. Todo

123 Anita, la madre de Jorge, murió en febrero de 2013 a los 90 años. Tuvo una vida de sufrimientos como empleada de servicio doméstico: fue explotada y retenida como esclava. Jorge nació en Girardot y debido a la extrema pobreza de la familia, su madre tuvo que venirse a trabajar en La Candelaria como sirvienta.

esto como el punto de partida para las *praxis* liberadoras, en cuyo marco la decolonialidad estética tendría lugar.

Pero antes de indagar más detenidamente cómo se da el diálogo con las comunidades en el trabajo de campo mismo, realicemos un acercamiento a la primera película documental realizada por Rodríguez y Silva: *Chircales*.

***Chircales* o los rostros de los oprimidos**

Chircales (1964-1971)¹²⁴ inicia con la siguiente cita de *El capital* de Marx: “La tecnología nos demuestra la actitud del hombre ante la naturaleza. El proceso directo de la producción de su vida y por tanto, de las condiciones de su vida social y de las ideas y representaciones que de ella se derivan”.¹²⁵ Es significativo que el punto de partida de la obra de Marta Rodríguez sea esta cita de Marx, por dos razones fundamentales. La primera, como se puede ver en el transcurso de *Chircales*, es que la cita hace evidente el modo en que una familia entera, incluyendo niños, mujeres y hombres, tiene que someterse a un “aparato” de producción que absorbe sus fuerzas vitales dándoles casi nada, mientras genera pingües ganancias a un arrendatario y a los dueños de la hacienda. Para Marx, el objetivo del uso capitalista de la maquinaria, antes que aliviar la faena de algún ser humano, es hacer de ella un medio para la producción de plus-valor. La máquina ayuda a abaratar las mercancías reduciendo la parte de la jornada de trabajo que el obrero necesita para sí y aumentando la parte que este cede gratuitamente al capital. La segunda razón, tomando como punto de partida la evidencia de cómo la fuerza de trabajo (vivo) es absorbida por la máquina herramienta –aunque en este caso la máquina herramienta no sea mucho más que un precario molino tirado por un caballo y una carretilla, movida por dos mujeres– para convertirse en medio de trabajo al servicio del capital, es una muestra de cómo es posible poner el video documental, entendido como tecnología, práctica estética y narrativa, al servicio de una causa distinta a la de la opresión capitalista como una dimensión de la colonialidad. El trabajo de Rodríguez y Silva, y el realizado con otros colaboradores, ha llevado ese fundamento crítico y ético (un compromiso con la producción de una vida digna para estos “condenados de la tierra” en Colombia)

124 Como una forma de enfatizar el largo proceso de investigación, diálogo y realización de sus documentales, Marta Rodríguez no usa solamente la fecha de estreno de la obra, sino el año de inicio y finalización de la indagación participativa que culmina con su exhibición al público.

125 La pregunta de Marx en este punto es por una “historia crítica de la tecnología”: la historia de los órganos productivos del hombre merecen la misma atención que la prestada por Darwin a la formación de órganos naturales para la producción de la vida. “¿Y esa historia no sería mucho más fácil de exponer, ya que, como dice Vico, la historia de la humanidad se diferencia de la historia natural en que la primera la hemos hecho nosotros y la otra no? La tecnología pone al descubierto el comportamiento activo del hombre con respecto a la naturaleza, el proceso de producción inmediato de su existencia, y con esto, asimismo, sus relaciones sociales de vida y las representaciones intelectuales que surgen de ellas. Y hasta toda historia de las religiones que se abstraiga de esa base material, será acrítica”. Ver nota 4 del capítulo XIII de *El capital*.

a una producción documental de gran calidad plástica¹²⁶ a lo largo más de cuatro décadas.



Chircales (1964-1971), imágenes capturadas de pantalla.
Cortesía de Marta Rodríguez de Silva.

Ahora bien, siguiendo el acercamiento a *Chircales*, nos encontramos con dos discursos que expresan dos concepciones políticas: la de Alfredo Castañeda, padre de la familia protagonista de la película, y la de Carlos Lleras Restrepo, segundo presidente liberal del Frente Nacional. El señor Castañeda, con su voz en *off*, explica el porqué de su pertenencia al Partido Liberal, soportada en la tradición familiar. “Somos liberales porque somos hijos de héroes”, dice. Para él solo existe la alternativa liberal o conservadora en la política, el color azul o el rojo, símbolo de la sangre de los héroes. Sin embargo, sostiene que a él nada le ha quedado de la política y de los presidentes. Es por ello que duda si en posteriores elecciones dará o no el voto. Pero lo que se oculta en esta duda es que su voto, como se ve más adelante en la película, no le pertenece, porque está determinado por la estructura del compadrazgo que en su momento le dirá por quién debe votar; su voto cautivo es solo uno de los síntomas de su constreñida condición humana. En contraste, se escucha el discurso oficial, mientras vemos imágenes de personajes de la alta sociedad colombiana, de la jerarquía religiosa, de las fuerzas armadas y al presidente Lleras en un reclinatorio, en un trasfondo completamente católico, de crucifijos, custodias y consagraciones.

¹²⁶ Rodríguez y Silva no se conforman con el mero registro de la realidad, sino que se preocupan también por el modo de presentar esa realidad por medio de imágenes y sonidos sincronizados o no, para lograr pacientemente un documental de alta calidad plástica. Todo esto explica el largo proceso de realización del documental, alrededor de seis años entre 1965 y 1971, periodo en el cual Silva y Rodríguez convivieron con la familia Castañeda, muchas veces sin instrumental de filmación y simplemente acompañándolos en sus labores. Solo así, aquellos extraños que venían con la máquina de ver y la “máquina que habla”, como la denominaron los niños del Chircal, pudieron hacerse presencias familiares en la cotidianidad de los Castañeda, permitiendo un despliegue de naturalidad de cada uno de los personajes quienes de ninguna manera, como las estrellas de cine, actúan para una cámara sino que, después de un tiempo, lograron convivir con ella.



Chircales (1964-1971), imagen captura de pantalla. Cortesía de Marta Rodríguez de Silva.

Aquí no tenemos castas, castas hereditarias que pasen de generación en generación, con esa estratificación rígida de otros países. Pero aquí no tenemos esas inequidades monstruosas de fortunas; no tenemos esa supuesta oligarquía de 50 familias que dominan a todo el país. Y quienes están hablando que un 3% de gentes son poseedoras de un 60 o 70 % de las tierras en Colombia son, [...] simplemente gente ignorante, mal informada. La realidad agraria y la realidad económica del país es completamente distinta (Rodríguez, 1966-1971).

En los discursos de estos dos liberales se muestra la brecha de la colonialidad del conocimiento y del ser, como colonialidad interna que desde una instancia del poder se empeña en ocultar una realidad que actualiza las formas de opresión y explotación iniciadas en la colonia. En esta película no se trata de criticar la pobreza del discurso del señor Castañeda, sino de hacer ver su realidad. Por tal razón, lo que hace la película en el fondo es ubicarse política y estéticamente para hacer un cuestionamiento ético a la estructura de poder que reduce la humanidad de los trabajadores a poco más que máquinas de producción manual de ladrillos. Pero la intencionalidad de los documentalistas no se agota en la denuncia de la realidad de los chircales, sino que les devolverá su propia imagen colonizada y en ese proceso de cinco años ellos ganarán consciencia de su condición e iniciarán procesos de organización comunitaria, para cuestionar los términos de la relación laboral, aunque eso implicará ser despedidos de El Chircal.

En consecuencia, la frontera entre estos dos discursos –que en la película es la frontera en la geografía de la ciudad en que los campesinos son ubicados a la vez tan cerca y tan lejos de ella– es correlativa a la frontera entre dos mundos, la ciudad y su exterioridad, a la que nos conduce la película, cuya primera imagen es un charco de agua turbia que levemente refleja la figura de una mujer. Alrededor del charco aparecen varios miembros de la familia Castañeda, y entre ellos unos niños, que trabajosamente intentan levantar la pesada herramienta con la que se ayudan

en la preparación del barro para la fabricación de ladrillos. Esta es la actividad que absorbe totalmente a la familia y es lo que se ve en lo que sigue del documental: trabajo artesanal, eminentemente manual, que contrasta con la producción industrial representada por la gigantesca humareda de una chimenea en el horizonte del chircal.

Más adelante, dos imágenes (la de un molino tirado por un caballo, que sirve para preparar el barro, y la del molino con el que se muele maíz para preparar la comida) exponen dos formas en las que se “cocina” la realidad colombiana. Una voz en *off* ofrece un diagnóstico general que contrasta con la perspectiva oficial. La familia Castañeda, dice, es solo una muestra de la realidad de miles de personas que, huyendo de la violencia rural, sobre-viven de la elaboración primitiva de ladrillos en los latifundios que existen alrededor de Bogotá. Ya no en un latifundio agrario sino en un latifundio urbano, el obrero conserva su condición de siervo, en una estructura de producción en la que un terrateniente alquila la tierra a un arrendatario quien, a su vez, contrata a las familias que producen el ladrillo. El obrero y su familia se constituyen en la unidad de producción; un trabajo que se paga a destajo, de acuerdo con la producción semanal de ladrillos. A esto se suman otras formas de subordinación como la “estructura del compadrazgo”, vínculo a través del cual los terratenientes coaccionan el voto de los trabajadores de los chircales, lo mismo que la estructura patriarcal de la familia en que las mujeres de todas las edades, además de las labores domésticas, deben colaborar en la producción de ladrillos.

Que la colonialidad del trabajo no deja espacios para la ternura, se puede ver en una secuencia en que se muestra a la madre con el niño tomando seno, que es interrumpida por una voz de una de las jóvenes que dice: “Llegó el compadre Germán y me dijo: [...] aquí se trabaja todo el mundo o se va pa’ la gran puta mierda” (Rodríguez, 1966-1971). Esta contraposición entre imagen y texto, más allá de un recurso estético, entendido como “dialéctica de la contradicción” que Marta Rodríguez dice haber aprendido al ver *Las Hurdes*, un documental de Luis Buñuel¹²⁷, muestra la contradicción interna de un sistema de explotación que mata la fuente misma de su riqueza, el trabajo vivo y la naturaleza. En la película se ve cómo ese trabajo sin prestaciones sociales y que se paga a un precio muy bajo, por ser además un trabajo con el barro y en el barro, va generando enfermedades derivadas de la exposición a la humedad, va agotando la vida, en una circularidad como la del molino que en su repetición sin fin traspasa el umbral de los sueños del señor Castañeda, quien admite llevará su actividad de alfarero hasta el fin de su vida.

127 La autora se refiere a un aparte de *Las Hurdes* (comunidades aisladas en la España de comienzos del siglo XX, que vivían en condiciones extremas de pobreza) de Luis Buñuel, en que se hace ver cómo algunos de los habitantes de esas comarcas son mordidos por víboras que no son venenosas, pero con los remedios que se hacen para curar la herida terminan ellos mismos infectándose (Cf. Rodríguez, 2013).

La cuestión principal que en el fondo se plantea en la película es acerca de la posibilidad o no de romper ese círculo vicioso de dependencia y subordinación de un gran sector de trabajadores, representado, en este caso, por la familia Castañeda. Al respecto, lo que nos hace ver la película es que ese círculo, al ser una construcción social contingente, mediada por unas determinadas condiciones laborales, es reversible. Pero el cambio solo se dará por la acción de los sujetos explotados quienes, al verse a sí mismos en su condición de desigualdad, en su condición colonial¹²⁸, con la mediación decolonizadora del cine, puedan descolonizar su imaginario y saltar las fronteras del confinamiento laboral y simbólico. La película, como visibilización decolonial es sincera, hace ver obstáculos y posibles salidas que no son fáciles. Los primeros son la opción de la aceleración de la producción, la acción de los medios de comunicación, la religiosidad. Entre las salidas aparece la opción de la lucha armada (por la que optó Camilo Torres) y la de la lucha comunitaria. Esta última opción es la que acompañan las prácticas estéticas decoloniales de Rodríguez, una estética que no renuncia a la búsqueda de una belleza liberadora en su narrativa audio-visual.

La opción de la velocidad y la aceleración de la producción son complejas para los Castañeda, pues no se recurre a la introducción de mediaciones técnicas o mecánicas, sino al incremento del número de hijos de los Castañeda, cuestión compleja que la señora de Castañeda acepta como una forma de “socorro divino”.¹²⁹ Y más complejo cuando esa opción, cuando ese pasaje del país a la modernidad industrial, continúa siendo en buena parte un objeto de deseo, de aceleración del país, más cercano a la fantasía que a la realidad. Esto se puede sentir en el sueño del señor Castañeda, quien se ve a sí mismo en su actividad cotidiana, haciendo girar el caballo para mover el molino que triturará el barro, con la única diferencia que en el sueño el caballo reacciona de una manera distinta y se mueve con mayor velocidad¹³⁰.

La irrupción de los medios de transporte y comunicación, como el tren, la aviación, la radio, representan el ideal del país de acceder a la modernidad industrial,

128 Vale aclarar que las categorías empleadas en las películas de Rodríguez, no son colonialidad/decolonialidad o estéticas decoloniales, sino categorías políticas, sociales y estéticas según el momento histórico de cada película: relaciones de producción, medios de producción, alienación, compromiso, cine político, denuncia, entre otras. En consecuencia, pensarlas en su dimensión decolonial implica un proceso de traducción desde el presente que el lector podrá juzgar si es o no ajustado.

129 Alcira, la hija mayor, manifiesta su tristeza debido a que su madre, a pesar de tener ya once hijos, de nuevo está embarazada. Pero esta última argumenta que no es culpa suya y que “si el Señor se los socorre”, ella no los va a matar. Y se muestra resignada a pesar de la recriminación que le han hecho, incluso en el centro de salud, de que qué hace ella trayendo más “limosneros al mundo”, o bien las sugerencias de buscar un “remedio” para no tener más hijos. En este punto, de manera sutil, queda planteada la cuestión de la planificación familiar e incluso el espinoso tema del aborto. De todas maneras, la madre de familia cuestiona a la justicia divina sobre por qué a las familias ricas no les da tantos hijos como a las pobres, cuestión que se agrava debido a que su esposo muchas veces dedica su paga, no a las necesidades de la familia, sino a emborracharse.

130 Cf. Castro-Gómez Santiago (2009).

entendida también como el paso de un país rural a uno urbano, o metafóricamente, como un paso de la mula al jet. Sin embargo, desde el punto de vista de *Chircales*, ese pasaje es contradictorio, en la medida en que el mundo rural se traslada a la ciudad, pero la mula sigue siendo vigente al lado de los motores y de su velocidad. Dos mundos lejanos que de ahora en adelante tendrán que compartir el mismo espacio físico de la ciudad, en la que otro tipo de fronteras tendrán que inventarse, como la distinción geográfica y social entre el norte y el sur, los estratos sociales, etc. La radio está presente, por su parte, en el espacio de trabajo de los chircaleseros como un medio para la construcción de imaginarios colonizadores que acompaña su día a día. Sin embargo, el amor de telenovela no será el que rompa la brecha entre ricos y pobres, sino otro: el que se vuelve solidario y es capaz de dedicar la vida a la causa de los pobres, más como una donación que como una nueva forma de intercambio, de economía simbólica. Otro aspecto que se hace visible es el de la religión o la espiritualidad, pero reducida a una práctica de resignación a las condiciones de este mundo, con la esperanza de un mundo mejor después de la muerte. De todas maneras, la disputa por las almas se puede ver en un cuadro popular que pende en la pared de la casa de la familia Castañeda, donde un ángel llora al parecer porque la disputa por el alma del moribundo ha sido ganada, en este caso, por los demonios, a pesar de los oficios religiosos del sacerdote.

La opción comunitaria que articula esta práctica estética no renuncia a la belleza, pero no es la belleza de la estética o de la moda sino la de lo cotidiano, belleza local que consiste en poder ver a una niña de primera comunión con su vestido impecable en un momento de suspensión de la extensa jornada laboral. Es por ello que una de las secuencias más bellas de la película es la que corresponde a la celebración de la primera comunión de la niña Leonor. Su hermana mayor, Alcira, quien profesa una gran fe en el santo mulato de origen peruano, Fray Martín de Porres, se había dado a la tarea de convencer a la familia de la necesidad de, no obstante las dificultades económicas, comprar un vestido nuevo para la niña. Para Alcira, tener la oportunidad de colocarle el vestido nuevo a su hermana para ese acto sacramental era algo que agradecía como una bendición divina, pues para ella “si uno hace la primera comunión, ya sale de un pecado”. Esta es una de las pocas ocasiones, o quizá la única, en que se puede ver la sonrisa de la niña. Todos están dispuestos y bien acicalados para compartir el pastel y luego tomarse una foto familiar, cuyo fondo no es otro que un muro de ladrillos fabricados por ellos mismos. Ese muro, como el chircal mismo, acota el contexto de su mundo, reduce y obnubila sus horizontes. La celebración se conecta con otra secuencia posterior en la que la niña Leonor, vestida con el mismo traje de la primera comunión, impecable, angelical, con sus manos extendidas hacia delante, deambula por el chircal como si se tratara de un personaje salido de un sueño, que hace un recorrido sobre el piso seco de barro sin que el blanco de su vestido sufra la más mínima mácula. En el contexto de la película, esta “aparición”

se convierte en una especie de punto en que mundos diferentes se tocan y se pueden subvertir: el mundo del trabajo y el de la celebración religiosa, el cielo y la tierra, la vida y la muerte, el aquí y el allá, así como el adentro y el afuera. Todo esto como si de manera sutil el video fuera abriendo las fronteras del imaginario, desde las fisuras de ese “mundo” confinado en el barro, hacia un despertar político, propiciando la estética descolonizadora. Tal despertar, como irrupción de la dignidad humana, se puede entender en términos estéticos como la de-sublimación decolonial del deseo del arrendatario.

El sueño de la velocidad es, ante todo, el deseo del arrendatario que pretende que esa producción manual se convierta en una especie de sublime matemático kantiano, cuantitativo y serializado, que multiplique sus ganancias sin parar, como lo exige la “fiesta” universal de la religión del capitalismo. Frente a esta pretensión, la película es una de-sublimación estética decolonial. Lo que hace es oponer al ansia de velocidad del arrendatario, el ritmo pausado y constante de la vida de los Castañeda, que no se puede acelerar más allá de la capacidad de las mujeres y niños que co-laboran con el padre de familia. A las amenazas del arrendatario, complementadas con las del dueño de la finca, que pretenden mantener el miedo, el sentimiento de debilidad y el escalofrío frente al autoritarismo, finalmente se antepone la dignidad humana de esta familia que, en un determinado momento, está dispuesta a no ceder al miedo, la humillación y las amenazas, y tampoco a seguir pagando por la producción afectada por el invierno, prefiriendo al menos por un momento cortar esta relación de dependencia. En este sentido, la de-velación de la dignidad humana de esta familia explotada es quizá el núcleo central de la película, que logra con su ritmo lento instaurar un plano sensible de igualdad en que las cosas pueden ser de otro modo.

La parte final de la película es más clara en plantear la posibilidad de un vuelco desde la resignación a la acción. En las últimas secuencias se muestra el entierro de una persona del mismo contexto social, donde resuenan dos discursos de resignación: el de una mujer que, después de afirmar que todos viven en “una comunidad de mero pobrerío y de meros hijos”, le pide resignación a la pariente del muerto, que es la cabeza de la familia; y luego la homilía, que se enfatiza la esperanza y la fe en un mundo mejor después de la muerte: “nuestro hermano es libre ya de los trabajos de esta vida y le espera la gloria de su resurrección...”. A lo que apunta el documental es a no resignarse y, por el contrario, a abrir una posibilidad de liberación, de re-presentación propia para estos obreros, no en la otra vida, sino en esta, donde la estética decolonial liberadora se une a ciertos postulados de la teología y la filosofía de la liberación, entendidas como “praxis de los oprimidos” y la “opción por los pobres” (Dussel, 1995; 1996)¹³¹, las cuales son contemporáneas a los años de producción de *Chircales*.

131 Para Dussel, la opción por los pobres, que es propia de la teología de la liberación, no se agota o entra en crisis, como algunos lo han pretendido, con la crisis del marxismo como teoría o la crisis del socialismo real. Por su parte, “La filosofía de la liberación pretende así formular una

No obstante, el final de la película muestra que la realidad de los Castañeda empeora, pues después de una reunión con su compadre Germán, a quien según él le adeudan 800 pesos de los préstamos realizados en invierno, este ha decidido que los Castañeda se tienen que ir de el chircal. Enseguida vemos al señor Alfredo quitar el clavo que sostiene la máquina de moler en su soporte, y la familia se prepara para el viaje, llevando nada más que unos pocos objetos que constituyen todo el patrimonio de la familia. Así, al final, se produce el melancólico desfile de la familia, mientras una voz *en off* denuncia el “encubrimiento” de esta realidad, que afecta a miles de familias latinoamericanas, por parte de las burguesías, constituyéndose en un contra-discurso de des-encubrimiento decolonial de la realidad por medio del discurso audiovisual del cine, la película termina con una frase del sacerdote camilo torres: “La lucha es larga, comencemos ya”. No olvidemos que el trabajo de la película inició en 1967, cuando Camilo Torres ya pertenecía a la guerrilla. “La película surge de la necesidad de mostrar en qué nivel de explotación se encontraba la clase trabajadora. El texto de Camilo que cierra la película era otro: *el pueblo está desesperado, dispuesto a luchar para que la próxima generación no sea de esclavos*; luego optamos por: *la lucha es larga: comencemos ya*”, dice Marta. De todas maneras, el momento de la resignación al que acabamos de hacer referencia hay que dejarlo en suspenso para más adelante, porque el actual es el momento político de la movilización para cambiar la vida, aunque ese cambio no sea tan inmediato como a veces se piensa.

Cine documental en diálogo comunitario

En años recientes, después de haber recibido varias postulaciones, el Ministerio de Cultura de Colombia otorgó a Marta Rodríguez el “Premio a Toda una Vida Dedicada al Cine”, Mincultura 2008¹³². Sin que este merecimiento carezca de importancia,

metafísica –que no es la ontología– exigida por la praxis revolucionaria y la *poiesis* tecnológica diseñante desde la formación social periférica, que se estructura en modos de producción complejamente entrelazados. Para ello es necesario destituir al ser de su pretendida fundamentalidad eterna y divina; negar la religión fetichista; mostrar a la ontología como la ideología de las ideologías; desenmascarar los funcionalismos, sean estructuralistas, lógico-cientificistas o matemáticos, que al pretender que la razón no puede criticar dialécticamente el todo, lo afirma por más analíticamente que critiquen u operativicen sus partes; describir el sentido de la praxis de liberación que sólo abstractamente vislumbraron los críticos post-hegelianos de izquierda europeos y que sólo la praxis de los actuales pueblos oprimidos de la periferia, los trabajadores asalariados ante el capital, de la mujer violada por el machismo y del hijo domesticado pueden en realidad revelarnos” (Dussel, 1996).

¹³² Su obra ha sido objeto de varias retrospectivas en Europa: 100% Colombia Documental, en París en el 2005; Imago en Barcelona en el 2007; invitada de honor al 50-DOK Leipzig en Alemania en el 2007. Ha sido también merecedora de varios premios en festivales nacionales e internacionales de cine, al ser una de las pioneras del cine documental en Colombia y en América Latina. En junio de 2008, luego de recibir ocho postulaciones de prestigiosos integrantes del sector cinematográfico del país, un jurado conformado por el investigador social Alberto Abello Vives, el crítico cinematográfico Hugo Chaparro Valderrama y la gestora cultural Amparo Siniestra de Carvajal eligió a la

nos permite preguntar, a partir de la sola referencia a su título, cómo deberíamos entender esta dedicación de una vida al cine. Ella articula, pensamos, dos aspectos fundamentales: consolida un hacer estético singular que, en cierto modo, se desprende de los parámetros europeos del documental; y mediante ese hacer estético colabora en la descolonización del ser de las comunidades con las que ha realizado su cine documental. En el marco de esos intercambios y tensiones es donde el cine de Rodríguez deviene decolonial.

El cine de Rodríguez es cine documental hecho en Colombia, lo que, por obvio que parezca, sitúa su trabajo en un espacio fronterizo de desprendimiento: primero, el documental en su diferenciarse del cine argumental de ficción y por esta vía de la estética y, segundo, el documental como trabajo hecho en Colombia, con comunidades, en un contexto social determinado por las condiciones de dependencia en el orden mundial y la violencia interna. Pero el elemento que marca la distinción de los documentales de Rodríguez¹³³ está constituido por los sujetos colectivos con quienes trabaja, con quienes establece una conversación de larga duración: campesinos, afrodescendientes e indígenas. No obstante, será con estos últimos con quienes Marta Rodríguez tendrá un acercamiento más profundo y extenso, empeñada en conocer de cerca sus problemáticas sociales. A lo largo de más de cuatro décadas, hizo del documental un medio eficaz para la construcción de la memoria de sus luchas, la defensa de sus tradiciones y saberes ancestrales y, al mismo tiempo, una tecnología audio-visual para visibilizar sus horizontes de vida, por fuera de la lógica del proyecto de la modernidad/colonialidad.

La estética descolonizadora de Rodríguez se caracteriza por ser localizada y dialógica. La localización es un modo de demarcación del contexto, de configuración de un plano sensible como lugar de enunciación en el que tendrán sentido los “enunciados” que en “lenguaje” audiovisual se inscriben en los videos de Rodríguez. Su estética, teñida de ese “color local”, le permitirá alejarse de esa especie de *lingua franca* y normativa en la que se ha convertido la estética cinematográfica europea o hollywoodense. No es la inserción en algún lenguaje universal, sino la insistencia en los sentires y decires locales, lo que busca Rodríguez. Y no es cualquier localización sino la localización en el afuera, marcado por la colonialidad, donde habitan los excluidos de la historia del país, desde donde su trabajo aparecerá como estética interpelante y propositiva.

En sus videos no encontramos la actualización del yo-pienso en el yo *autoral* de la estética cuya mirada y concepción del mundo pretende establecerse como la verdad

cineasta Marta Rodríguez como ganadora del “Premio Nacional Toda una Vida Dedicada al Cine”, Mincultura 2008.

133 No debemos olvidar que todos los documentales de Rodríguez son realizados en co-laboración, al comienzo con Jorge Silva, luego con su hijo Lucas Silva, con Fernando Restrepo y especialmente con las comunidades indígenas y afrocolombianas.

del relato audio-visual; en otras palabras, el documental no es un documento en que el punto de vista sobre la realidad, el del autor, bien sea como persona o como función textual que ordena el relato, se convierte en el lugar único de enunciación, que establece su perspectiva particular como si fuera la síntesis de todas los saberes y las miradas. Por el contrario, los sujetos que habitan la enunciación en los documentales de Marta Rodríguez son colectividades heterogéneas. Debido a ese carácter heterogéneo, ellas constituyen una “diversalidad” de puntos de vista, que incluyen géneros, edades, etnicidades, modos de hacer y de decir que se conjugan para producir una visión compleja y heterogénea de la realidad. Se trata de una visión estética, en movimiento, que puede iluminar la *praxis* política, teniendo como uno de los objetivos primordiales *la recuperación de la propiedad de la tierra*.

En una rápida mirada a los títulos y asuntos centrales de los documentales nos podemos dar cuenta del carácter colectivo y diverso de los sujetos que constituyen el centro del trabajo documental de Rodríguez¹³⁴. En consecuencia, los términos de

134 Así, en *Chircales* (1966-1971), su primer documental, los protagonistas son los miembros de la familia Castañeda, dedicados a la fabricación manual de ladrillos; en *Planas* (1971) una comunidad de indígenas guahibo; *Campesinos* (1970-1975), basada en una idea de Arturo Alape, muestra cómo campesinos e indígenas pasan de la sumisión a la organización para trabajar en la recuperación de sus tierras; *La voz de los sobrevivientes* (1980) es un testimonio vivo del costo que, en términos de vidas humanas, ha tenido el proceso de recuperación de tierras y organización indígena después de la creación del Consejo Regional Indígena del Cauca, CRIC en 1971; en *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974-1980) se ocupa del mismo problema de campesinos pero esta vez, conciliando el documental y la “reconstrucción escénica”, se centra la atención en un grupo indígena del departamento del Cauca; *Nacer de nuevo* (1986-1987), no obstante estar centrada en la historia de dos sobrevivientes de la tragedia provocada por la avalancha del Nevado del Ruiz en 1985, es una muestra poética de la realidad y el abandono que sufren las víctimas de los desastres naturales y del conflicto armado en Colombia; *Amor mujeres y flores* (1984-1989), es el sujeto colectivo, son los trabajadores hombres y mujeres que deben llevar en sus cuerpos las marcas producidas por el uso de fungicidas para la producción de las flores en la Sabana. En *Memoria viva* (1992-1993) el pueblo indígena, liderado por el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), y en la voz de uno de sus líderes, Jesús Piñacué, hace un recuento de sus luchas históricas por la recuperación de las tierras, teniendo como base la nueva realidad jurídica de la Constitución de 1991, pero también la intensificación del narcotráfico y el terrorismo como nuevas amenazas que tendría que afrontar el movimiento indígena. *Amapola flor maldita* (1994-1998), *Los hijos del trueno* (1994-1998) y *La hoja sagrada* (2001) constituyen una trilogía en que las comunidades indígenas enfrentan el problema de la penetración de los cultivos ilícitos en sus territorios. Los guambianos son denunciados por los medios de comunicación como cultivadores de amapola, mientras que el gobierno del presidente Samper ve en la erradicación de los cultivos ilícitos la solución a un problema de orden social más complejo para el que la represión estatal no es suficiente. A esto se suma el desastre natural, ocurrido en 1994, que azotó a la comunidad indígena Páez, desastre que es interpretado por los médicos tradicionales como una interpelación de la Madre Tierra, que siente en su cuerpo las consecuencias de la siembra de los cultivos ilícitos y la deforestación. En *La Hoja Sagrada*, al mostrar el carácter sacro de la hoja de coca para los indígenas, sus usos medicinales, culturales y simbólicos, se propone una comprensión más compleja y completa del problema de los cultivos ilícitos en los territorios ancestrales para que sea abordado como un problema social y cultural, y no simplemente como un problema de represión, erradicación y fumigación de cultivos. Una segunda trilogía, denominada la “trilogía de Urabá”, está conformada por *Nunca más* (1999-2000), *Una casa sola se vence* (2003-2004) y *Soraya, amor no es olvido* (2006), y se centra en las comunida-

la conversación en el cine de Rodríguez están determinados por el tipo de comunidad con la que se dialoga: la conversación será distinta con la familia Castañeda y con las organización indígena del CRIC o las comunidades afrodescendientes del Chocó. Por ejemplo, para la realización de *Chircales*, Rodríguez y Silva, además de conseguir una familia como los Castañeda, tuvieron que pedir permiso a los dueños de la hacienda, los señores Pardo Morales, quienes eran dueños de una alcabala que venía desde el sur de la ciudad hasta la hacienda Barro Colorado (en las inmediaciones de la actual Universidad Javeriana de Bogotá). Sabiendo que los Pardo-Morales eran unos hacendados déspotas con tendencias fascistas, los realizadores hubieron de ingeniarse la forma de conseguir su permiso, argumentando, con la ayuda de un periodista francés, que lo que realizarían sería un trabajo de lingüística. Una vez adentro, se encuentran con una comunidad de casi analfabetos, trabajando como esclavos en la fabricación de ladrillos; y con una familia en la que todos, niños y adultos, debían laborar en extensas jornadas por una remuneración irrisoria.

La pregunta de cómo es posible que dos personas provistas de una cámara pueden propiciar un cambio en una comunidad se explica por la capacidad del cine decolonial. Lo que este cine hace es que sus protagonistas puedan verse a sí mismos, como en un espejo, en su realidad en medio de los chircales; y luego, hacer ver que ellos mismos tienen la capacidad para realizar un cambio en su condición de servidumbre. Dice Marta:

La primera vez que Camilo Torres me llevó, con mi escuelita dominical, a Tunjuelito, eran barrios de invasión, veníamos de la violencia del 1948. Eran gente que llegó de Boyacá, de Cundinamarca, de todo lugar donde emigró la población. Y como son poco calificados, entonces: “Hagamos ladrillo”. Era un trabajo esclavista totalmente, con mano de obra regalada y esclava; no era sólo que fuera barato, eso era esclavitud. Entonces mira, todo eso crea un universo en el que la comunidad se va a transformar porque cuando llegan dos con esa magia que es el video, se genera un proceso que no para. La comunidad se transforma preguntando ¿Ustedes por qué no tienen prestaciones? ¿Ustedes por qué tienen que obedecerle así al patrón? ¿Y ustedes por qué están aquí de esclavos? Claro los viejos nos vieron y cuando vieron la grabadora dijeron: ¡Pa afuera,! Pa afuera! (Rodríguez, 2013).

des afrodescendientes del Urabá antioqueño y chocoano, víctimas del desplazamiento realizado por grupos paramilitares; estas comunidades, no obstante las condiciones inhumanas en que les ha tocado vivir su desplazamiento, luchan por el retorno a sus tierras y la recuperación de su memoria. *Testigos de un etnocidio: memoria de resistencia* (2007-2011) es un recuento de cuatro décadas dedicadas al acompañamiento de las luchas de las comunidades indígenas, campesinas y afrocolombianas víctimas de la violencia, la discriminación, la desposesión y la deshumanización, todas ellas señales de la condición colonial que hunde sus raíces en la conquista española. *No hay dolor ajeno* (2012), su más reciente documental, se enfoca en el episodio en que resultó muerta la niña de 11 años, Maryi Vanesa Coicue, en medio de un enfrentamiento entre la guerrilla y el Ejército, mostrando cómo las comunidades indígenas continúan con sus luchas por la autonomía territorial y judicial, su memoria y sus derechos en medio del conflicto armado.

Si un cambio puede darse por medio del cine, no quiere decir que el cine por sí mismo realice ese cambio. Nuestra sospecha es que si el cambio no se da primero en el nivel estético, difícilmente se dará en el plano de lo político. Y lo que ha realizado Rodríguez constantemente es desjerarquizar, descolonizar el plano de lo estético de las relaciones humanas sensibles, afectivas y cognoscitivas como punto de partida de la realización audiovisual y luego como medio para la lucha política. En este sentido, el cine documental es un medio que puede convertirse en instrumento de colonialidad o en mediación decolonial, dependiendo de los fines en que se inscriba y de la perspectiva desde la cual se evalúen sus efectos. Desde el punto de vista de la comunidad y de los documentalistas, el resultado de la realización de *Chircales* es muy positivo: los trabajadores, al ver el documental, no realizaron un cine-foro para criticarlo, sino que se dieron cuenta de su condición de explotados y empezaron a verse a sí mismos de una manera distinta, vislumbrando la posibilidad de asociarse. Al darse cuenta de que eran muchos quienes se encontraban en la misma condición vieron en la organización comunitaria una posibilidad de buscar condiciones laborales dignas, posibilidad abierta por la mediación estética del documental. Claro está que, desde el punto de vista de los arrendatarios, los efectos del cine no podrían ser peores, pues había desenmascarado un sistema de explotación que la documentalista no duda de calificar de esclavismo. Y empezó la persecución. Cuenta la autora que le hicieron un atentado a bala una noche que ella venía del cinema Mogador, frente al Planetario Distrital; también le mandaban gente disfrazada de empleados de teléfonos a amenazarla, la llamaban a decirle que la iban a demandar y demás. Terratenientes y arrendatarios veían en riesgo la mano de obra barata que constituía el soporte material de sus beneficios económicos.

Ahora bien, el encuentro de Rodríguez y Silva con el CRIC y posteriormente con la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca, quienes participarán activamente como colaboradores en la producción de algunas de sus películas, se diferencia del encuentro anterior con los trabajadores de Chircales. Esa diferencia tiene que ver básicamente con dos aspectos fundamentales: el tipo de organización, el sistema de valores de cada comunidad y la duración del proceso de co-labor. En el primer caso se trataba de campesinos migrantes a la ciudad cuyos valores estaban marcados por la alternativa que presentaba el partidismo liberal o conservador, pero de una manera bastante superficial: “Somos liberales porque somos hijos de héroes”, dice el señor Castañeda, quien asocia el ser liberal a la sangre derramada por los héroes y por otro lado ve la alternativa conservadora como asociada al color del manto de la Virgen María. En cambio, cuando Rodríguez y Silva llegan al Cauca, se “encuentra una gente que tiene Quintín Lame, La Cacica Gaitana, Juan Tama; es decir, toda una historia de lucha desde la conquista, que tienen un pasado histórico, entonces es ‘otra película’. Para la realización de *Nuestra Voz de tierra, memoria y futuro* (1974-1980) el CRIC nombró un comité conformado por ocho líderes para que

fuera el asesor del documental” (Marta Rodríguez, 2013). Este encuentro con comunidades históricamente colonizadas que luchan por la decolonialidad le dará un tono especial al carácter estético-decolonial del cine de Rodríguez, como veremos más adelante.

De todos modos, ya en *Campesinos* (1970-1975) se puede ver una organización de trabajadores en la que indígenas y campesinos se presentan con cierta unidad de criterios que parten de la experiencia compartida en situación colonial. La película inicia con la siguiente declaración: “Nosotros indios y campesinos, nos hemos dado cuenta del engaño. Ahora sabemos que si se nos enseña a olvidar quiénes somos y de dónde venimos es sólo para que no sepamos el camino a dónde debemos ir. Porque no les conviene a los explotadores que sigamos nuestro propio camino” (Rodríguez y Silva, 1970-1975). De inmediato, esa interpelación crítica de la historia se complementa con un principio fundamental, en que indígenas y campesinos coinciden plenamente: “El indígena sin tierra es como un niño sin madre [...] ella es para nosotros la raíz de la vida, por eso la admiramos y la defendemos como la raíz de nuestras costumbres” (Rodríguez y Silva, 1970-1975). Por tal razón, el primer punto del programa del CRIC: *Recuperar nuestras tierras* es el fundamento de los demás puntos del programa, que se extiende al movimiento campesino, en la medida en que resume su demanda de una verdadera reforma agraria, que en Colombia nunca ha podido realizarse, pues a los intentos de reforma legal sigue una contra-reforma de hecho, incluso por medios violentos.



Campesinos (1970-1975), imágenes captura de pantalla. Cortesía de Marta Rodríguez de Silva.

En *Campesinos* se inicia la decolonialidad estética del tiempo, entendida como el intento de una reconfiguración de la memoria propia, al margen de la historia oficial y

repotenciando la coherencia y funcionalidad del mito, si bien en ese documental no hay explícitamente un mito (como en *Nuestra voz de tierra* o en *Los hijos del trueno*) desde el cual se pueda realizar una torcedura en la linealidad de la historia, sí hay un claro intento de reconfiguración de la memoria expresado en la búsqueda de una conexión entre las luchas sociales de los años 70 con sus antecedentes de los años 30, cuando se dio el “despertar” de las “clases populares” o “aindiadas”, como las denominaban algunos. Sin ese despertar no habría sido posible la “cuestión agraria”, la cual, entre otros asuntos, tenía que ver con el cuestionamiento del régimen de arrendamiento por parte de los arrendatarios de numerosas fincas, muchas de ellas cafeteras, ubicadas en el Sumapaz, el Tequendama y el oriente del Tolima. Algunos de ellos, alegando ser ocupantes de baldíos, se negaron al pago del terraje por el uso de sus lotes (Rodríguez y Silva, 1970, 1975). Como se sabe, a los campesinos se les hacía firmar un contrato que solo les permitía cultivos de pan coger y les impedía sembrar café, para el que había una creciente demanda. Las exigencias de asalariados y campesinos fueron en parte atendidas por una serie de reformas de los gobiernos de la denominada República Liberal, pero estas encontraron seria oposición, no solo de los conservadores y la jerarquía católica, sino también de un grupo de parlamentarios liberales aliados con los gremios de los grandes propietarios rurales (Londoño, 2009, pp. 52 y ss.).

Campesinos tiene como punto de partida una idea de Arturo Alape¹³⁵, que fue priorizada sobre la idea de realizar una película que se llamaría *Gamines*, basada en la experiencia de Jorge Silva en el mundo de las calles bogotanas. El guion de *Campesinos* está enfocado en la lucha campesina de los años 30, especialmente en la zona del Tequendama. Se construye a partir de un relato de Domingo Monroy, un campesino de Villarrica (Tolima), que es puesto en diálogo con secuencias visuales de las recuperaciones de tierra en el Cauca. Como ejemplo decolonial de suspensión del yo autoral, los campesinos participantes en la película realizan una intervención en el guion, a tal punto que para Rodríguez se podría decir que ellos terminaron dirigiendo la película. “Es que ellos eran los que tenían la memoria de las luchas de los años 30, porque eran gente mayor, sabían las canciones, hicieron los instrumentos como los cepos, cosas de castigos, mejor dicho: ellos dirigieron la película. Y nos decían, miren don Jorge y doña Marta: vamos a filmar tal cosa: vamos a filmar cómo recuperábamos la tierra en ese momento, con colinos de plátano crecidos; el café, la matica ya crecida; hacíamos lo que decían ellos” (Rodríguez, 2013).

Ahora bien, si *Campesinos* se guía por un relato, la participación del CRIC en el Cauca se fundamenta en un programa que está compuesto por siete aspectos complementarios: 1) Recuperar nuestras tierras. 2) Ampliar los resguardos. 3) Fortalecer los cabildos indígenas. 4) No pagar terrajes. 5) Hacer conocer las leyes sobre

135 Nombre artístico del escritor, investigador, periodista y pintor Carlos A. Ruiz.

indígenas y exigir su justa aplicación. 6) Defender nuestra historia, nuestra lengua y nuestras costumbres. 7) Formar profesores indígenas. Podemos resumir esta guía del proceso político de las comunidades indígenas en tres aspectos: recuperación de sus tierras, de su historia propia y de su cultura e imaginario.

Que los puntos de ese programa no eran retórica sino un programa por el que se jugaron la vida comunidades enteras, lo atestigua el número cada vez mayor de líderes asesinados, que empieza con las cabezas de la *Voz de los sobrevivientes* en 1980. Cuando se filma *Memoria viva* (1992-1993) se contaban entre 330 y 340 líderes asesinados, de acuerdo con el testimonio de Jesús Piñacué. Por su parte, no debemos olvidar que fue Gustavo Pérez Ramírez quien denunció, en la Universidad Nacional, la masacre de los indígenas guahibo en San Rafael de Planas, documentada en su libro *Planas: las contradicciones del capitalismo* (1971). Pérez Ramírez produjo *Planas: testimonios de un etnocidio*, de Rodríguez y Silva, con lo cual se reafirmaría el compromiso profundo y constante de estos con los indígenas: “Y cuando yo veo la barbarie con los indígenas, cómo los llaman irracionales, cómo los masacran y los torturan, que eso es un escándalo en cualquier parte del universo, yo ya me quedé comprometida con el movimiento indígena hasta hoy” (Rodríguez, 2013).

El compromiso, característico del trabajo documental de Rodríguez, ya está muy lejos de aquellas anotaciones teóricas en que aparecía la posibilidad de un cine objetivo, en la línea de la cámara-ojo de Vertov o la observación participante a la manera de Flaherty o Rouché. El cine de Rodríguez da un paso más que el de estos maestros consagrados clásicos, porque no se conforma con haber logrado la participación activa del obrero en sus proyectos. Aquí, como otra dimensión de la decolonialidad estética, el cine mismo se pone al servicio de la causa y de la praxis del obrero, del otro excluido, como un medio adecuado para el aparecer de este como agente social y actor político. Por lo tanto, este cine no es el registro de una realidad dada, sino de una acción participativa mediante la cual se rehacen imaginarios y se cuentan historias de otro modo: las historias en que el decir de otro colonizado no es solo un grito de auxilio dirigido al colonizador, sino un modo otro de contar su historia, como el relato de aquellos que nunca importaron para la historia occidental.

En este punto nos preguntamos si la localización de las historias es una forma de descolonizar el espacio y el tiempo. Al ser localizadas, en ellas se puede observar conocimientos, expresiones, lenguajes, modos de decir, expresiones, poéticas y performances locales. Como lo ha explicado Escobar (2012b), lo local se opone a lo global y en vez de afirmar un espacio homogéneo afirma el lugar. Lo que ocurre es que lo global tiene una historia local que oculta; entonces, lo global aparece como deslocalizado, como lo pretende la retórica neoliberal. La perspectiva decolonial, en cambio, sostiene que solo hay historias locales y que únicamente algunas de ellas imaginan e implementan diseños globales y al hacerlo devienen en historias coloniales. Teniendo esto en cuenta, en las historias que se cuentan en los documentales

de Rodríguez la localización tiene una dimensión defensiva con respecto a los movimientos del capital global, que al asentarse en los territorios impone la dimensión económica y suspende las prácticas locales rituales, culturales y religiosas. La cuestión, entonces, es cómo estas historias locales –sin aspirar a la universalización o intentar repetir el salto ideológico de la cultura occidental entre lo particular y lo universal– apuntan a una relacionalidad estratégica, a una “glocalización”, en términos de Escobar, que no es otra cosa que el horizonte en el cual pueden converger las historias locales en su heterogeneidad, sin que ninguna de ellas llegue a silenciar a las otras. De esta manera, al afirmar cada una su propio lugar, esas historias solo podrían pensarse como contemporáneas y diversas en el espacio, pluritópicas, pero con la posibilidad de converger en un horizonte común de sentido. Más precisamente, si pensamos esas historias, relatos y prácticas en términos de una direccionalidad vectorial que no necesariamente pasa por el centro de validación de la historia, la cultura, o la estética occidentales, entonces estamos en la vía de las prácticas decoloniales que empiezan a configurar una diversalidad no universal, sino pluriversal, una totalidad dis-tinta como resultado del diálogo horizontal, intersubjetivo, intercomunitario, interepistémico e intercultural. Huelga decir que ese pluriversal es el horizonte de las prácticas que buscan desprenderse de la hegemonía colonial de la modernidad, como las historias locales que aquí nos ocupan.

Etnocidio: testimonios y testigos

Planas: testimonios de un etnocidio (1971), *La voz de los sobrevivientes* (1980), *Testigos de un etnocidio: memorias de Resistencia* (2007-2011) y *No hay dolor ajeno* (2012) son cuatro películas en las que la colonialidad del ser, sin ser nombrada como tal, se hace evidente bajo la forma de la degradación humana de los indígenas, el asesinato de líderes y el etnocidio sistemático que pone en riesgo la supervivencia de comunidades enteras. Pero al mismo tiempo, la decolonialidad estética aparece como dimensión integral de la decolonialidad política, ética y ontológica.

Planas (1971) es un documental realizado por Marta Rodríguez y Jorge Silva cuando estaban terminando la edición de *Chircales* y dando inicio a su nuevo proyecto, *Campesinos*. Enterados por Gustavo Pérez, sacerdote director del Instituto Colombiano de Desarrollo Social, ICODES, de la masacre perpetrada por colonos en connivencia con el Ejército en la región de Planas en el departamento del Meta, los documentalistas se desplazan al lugar de los hechos para, en el término de dos semanas, recoger los testimonios de indígenas, mujeres, hombres y niños, miembros de la comunidad guahibo que habían sobrevivido al genocidio. Así, con sentido de indignación y urgencia, realizan este documental de denuncia directa en el que la voz de estos sobrevivientes logrará ser escuchada dentro y fuera de la nación. Si bien estos hechos generan un escándalo en el país y se intenta hasta un debate en el Senado,

estos indígenas tendrían que regresar sin ser escuchados y con el convencimiento de lo estrecho de las vías legales del país para abordar los asuntos indígenas.



Planas (1971), imágenes captura de pantalla.
Cortesía Martha Rodríguez de Silva.

El contexto general de esta historia lo da una voz en *off*, ubicada en la versión no oficial de la historia moderna colonial, que hunde sus raíces en la colonización española, acompañada del “saqueo, la explotación y el asesinato masivo y finalmente la destrucción de todas las culturas aborígenes que el amo civilizador encontró a su paso. Esta es la misma historia latinoamericana de hoy, bajo formas de dominación y colonización capitalistas e imperialistas” (Rodríguez y Silva, 1971). La primera evidencia que el documental ofrece de la continuidad de ese proceso de explotación, y ante todo la deshumanización del indígena, es una serie de titulares de prensa nacional en que se muestra que continúan las excursiones para cazar indios, pues quienes realizan esta actividad no creen que los cuibas sean seres humanos. Enseguida vemos un titular que reza: “Acusan al DAS¹³⁶ y al Ejército de torturar indígenas en Planas”. Como se sabe, una de las principales estrategias de la colonialidad del saber y del ser es producir un discurso mediante el cual se pueda diferenciar lo humano de lo no-humano, para justificar la explotación del segundo o simplemente fundamentar la dispensabilidad de su vida, su desaparición.

Veamos cómo colonialidad y decolonialidad se contraponen en el plano sensible que dibuja la película, como un espacio para un diálogo razonado con evidencias

136 Departamento Administrativo de Seguridad.

sobre la responsabilidad del Ejército en la masacre de Planas. Desde el punto de vista de la racionalidad moderna, representada por los colonos ricos, generalmente ausentistas¹³⁷ –ocupantes de terrenos baldíos– el diálogo es imposible pues se trata del encuentro entre un sujeto racional y un irracional. En tanto irracional, el indígena puede ser explotado, engañado, o utilizado como mano de obra barata para la colonización del espacio. Todo esto en un proceso de confinamiento del indígena a territorios cada vez más pequeños de llanura, para finalmente, sin importar que se trate de sus territorios ancestrales, despejar el territorio y dejarlo listo para la entrada de las exploraciones petroleras, realizadas por compañías extranjeras.

En contraste, la estética decolonial de la película consiste en demarcar un espacio dialógico en que el indígena, como sujeto de derechos, pueda interpelar, de sujeto a sujeto, a los responsables de la masacre, no solo en el espacio estético de la película, sino en uno de los espacios más importante de la política: el Senado de la República. En la película hay un esfuerzo por mostrar el saber, el sentir y el razonamiento de los indígenas. Primeros planos de los rostros de los indígenas, además de mostrar su belleza, nos dejan ver y escuchar sus sentimientos de indignación, a veces contenidos en el silencio de una presencia que llena el plano de composición de la pantalla, en estrecha correlación con los testimonios orales de la ignominia. Voces, rostros, territorios, modos de vida, conceptos de propiedad comunitaria, y saberes de los guahibos, como un contundente contra argumento decolonial frente a la “colonialidad de poder” y la matriz histórico-estructural mediante la cual se clasifica, racializa, deshumaniza y naturaliza a los seres humanos para ubicarlos en condición colonial (Quijano, 2000). Que los indígenas son productores de conocimientos se puede ver en una secuencia en que las mujeres se encargan, mediante un proceso riguroso, de quitarle el veneno a la yuca brava para convertirla en alimento. La voz en *off* que acompaña a esta secuencia de imágenes dice:

La alimentación básica de la comunidad guahíbo es el casabe, alimento extraído de la yuca brava. Si se tienen en cuenta las propiedades venenosas de la yuca brava, observamos el carácter científico del pensamiento indígena, quien al aplicar todo un largo proceso de observación y conocimiento de la naturaleza selecciona una yuca venenosa para su alimento. Por medio del celucán se extrae el veneno, esta harina se tuesta, en esta etapa se elimina completamente el veneno, posteriormente se pone a secar. El medio básico de supervivencia de la comunidad guahíbo es la caza, la pesca, la recolección y la agricultura, principalmente el arroz. A pesar de su nomadismo obligado, se agrupan en grupos de dos a diez malocas o viviendas. En cada maloca habita un promedio de cinco a quince familias, la mayoría indígena de cada caserío elige a un capitán como representante. Los guahibos poseen un fuerte sentido de unidad

137 En el documental se hace una distinción entre colonos ricos y colonos pobres, generalmente campesinos, quienes, al igual que los indígenas, son objeto de explotación.

comunitaria, el trabajo es colectivo desde la construcción de las malocas hasta la agricultura. En el indígena no existe el concepto de propiedad privada como factor determinante, ni el individualismo del blanco (Rodríguez y Silva, 1971).

Se muestra cómo los indígenas toman conciencia de su capacidad productiva y organizan, con Rafael Jaramillo Ulloa, una cooperativa que les permitiría, entre otras cosas, eliminar la intermediación de colonos y terratenientes, pero ante todo luchar por sus derechos a la tierra. Los colonos, al ver desenmascarados sus mecanismos de explotación y enriquecimiento rápido, desatan una persecución sistemática contra la población indígena, apoyados por las Fuerzas Armadas del gobierno, tildando de comunista a Rafael Jaramillo y de mentirosos a los indígenas que denuncian la masacre. Sin embargo, los testimonios de los indígenas son contundentes, en especial el de Luis Alberto Quintero, un joven guahibo torturado por el Ejército. Dice Marta Rodríguez: “Lo que más me sorprendió fue el terror que sentía que alguien se le acercara. Yo traté con mucho afecto de iniciar un diálogo con él, entonces me entero que este joven, había sido torturado por el ejército y por primera vez me enfrento a la tortura” (Rodríguez, 2004-2009). Vale la pena citar en extenso la denuncia de Quintero para no distorsionar el testimonio de la tortura de la que fue objeto, y ver la forma en que a los indígenas se les trata como a animales; ni siquiera se les permite llorar a sus muertos, como es el caso de la madre de Saúl Flores.

Como el ejército dice que no han matado, que no han hecho nada, pues si no han hecho nada entonces ¿por qué me ahorcaron a mí? Me amarraron de los testículos, me quemaron con corriente, después que les he trabajado, después que les hice el garaje del carro, ¿eso qué es? ¿Eso qué es entonces? ¿O será mentira mía, o será que yo estaba soñando? Y mataron al finado Saúl, en la presencia de mí lo mataron, adelante de mí, le pegaron un tiro en la cabeza. Y de ahí se reían ellos, entre ellos; él quería la selva, ahí sí se quedó en la selva, decían, ya que estaba muerto, ¿eso qué es? Y la ancianita que era la mamá del finado Saúl Flores, uno del ejército la cogió de los brazos y el dijo: “Mire a este muerto”, ya que estaba muerto, pues claro, la viejita, la ancianita, lloró. Y cuando estaba mirando, después que le habían dicho que mirara, lloró, la anciana lloró. Después, cuando estaba llorando, le dijo, usted no vale un carajo, entonces usted sí va a seguir llorando, nada más si no que le hace falta un tiro en la cabeza, usted cállese. Y ya que a su hijo que era un tipo trabajador, que era un tipo valiente, todavía pa trabajar pa qué lo matamos, y usted sí no, peor la abuela, que a usted sí la podemos matar, es que a nosotros no nos importa eso; siga llorando y verá que nosotros sí le damos un tiro. La viejita, del miedo, le tocó cumplir, no lloró. Le dijeron cuando estábamos haciendo el hoyo, entre nosotros los indígenas, le dijeron: hagan el hoyo ligero¹³⁸ ustedes, si no a ustedes también los vamos a matar, ustedes para el trabajo son valientes, pero cuando los encontramos a ustedes, ahí sí se hacen los bobos, ahí sí se hacen los

138 Hacer el hoyo rápidamente, no que el hoyo sea sutil o superficial como se entendería normalmente.

pendejos; hijueputa nos decían, que hagan el hoyo ligero pa enterrar este marano, que ese era un perro (Luis Alberto Quintero, en Rodríguez y Silva, 1971).

Todos estos elementos, al conjugarse en el espacio estético de la película, dejan ver la posibilidad de un debate donde la razón del indio esperaría la argumentación de los perpetradores de la masacre, la confrontación de pruebas, etc. Sin embargo, esto hubiera significado la aceptación de la racionalidad y la humanidad indígenas presentes en el Senado. Pero el debate no ocurrió, a los indígenas no se les permitió hablar; quedaron como una presencia muda, como cuerpos sin voz, que tienen que conformarse con escuchar las razones del otro sin poder exponer la suyas. Además, uno de los senadores reclamó enérgicamente que se ocuparan de “temas importantes”.

Una de las mujeres indígenas señala esta desproporción del indígena frente a la ley: “Entonces yo estaba pensando, pa entre nosotros no hay ley, pero pa blancos sí hay ley, pa defender, pa todo eso. Pa nosotros indígenas no hay ley. Como dice el ejército, para usted no hay ley ¡Ah!” (Rodríguez y Silva, 1971). Sin embargo, las comunidades indígenas del país seguirían persistiendo por las vías legales para el reconocimiento de sus derechos como ciudadanos, aunque para ello tendrían que esperar hasta la reforma constitucional del 1991, y luego seguir luchando por el pasaje que existe entre la letra de la ley y su concreción práctica.

Ahora bien, la contundencia de la denuncia presentada en este documental no deja de lado la calidad formal de las imágenes, de la fotografía e incluso de “las reconstrucciones”¹³⁹ de la huida de las mujeres indígenas y sus niños ante el ataque etnocida, donde estas y sus hijos se re-presentan a sí mismos huyendo para salvar sus vidas. Pero ante todo este documental se constituye en el primer “monumento de la memoria” de los 16 que hasta el momento ha realizado Rodríguez en colaboración con Silva, Restrepo y otros realizadores. El testimonio histórico de los sobrevivientes perdurará por más tiempo que ellos, y el proceso de reconstrucción de una memoria propia, que nada tiene que ver con la historia oficialmente auspiciada y reconocida, seguirá adelante. *Planas* será el punto de inicio de una de las líneas de acción más importantes de Rodríguez, la de la denuncia directa y el acompañamiento a las luchas de los indígenas y afrocolombianos por sus derechos, que se complementará con otros documentales más analíticos y complejos en términos de discurso, y con otras poéticas visuales y sonoras.

139 Los autores prefieren hablar de “reconstrucciones” o “montajes específicos” en términos de Margarita De la Vega (2008), en lugar de puestas en escena, quizá para hacer una distinción de este recurso propio del cine documental con respecto a las puestas en escena del cine de ficción.



La voz de los sobrevivientes (1980), imágenes captura de pantalla.
Cortesía Marta Rodríguez de Silva.

La voz de los sobrevivientes (1980)

Ya ha pasado casi una década desde la creación del Consejo Regional del Cauca, CRIC, cuando en todo el país tuvieron lugar las luchas campesinas por la recuperación de tierras por parte de los campesinos organizados.

En la primera secuencia, con un fondo musical de chirimías del Cauca, se presenta en sendas pancartas los siete puntos u objetivos que constituyen el programa del CRIC: “Recuperar nuestras tierras; ampliar los resguardos; fortalecer los cabildos indígenas; no pagar terrajes; hacer conocer las leyes sobre indígenas y exigir su justa aplicación; defender nuestra historia, nuestra lengua y nuestras costumbres; formar profesores indígenas”. Como se ve, se trata de un proyecto con unos objetivos de orden territorial, jurídico, cultural y educativo, resultado de la organización indígena. De manera similar a la “cooperativa” organizada por Jaramillo y los guahibos en Planas, este proyecto es reprimido por intereses similares y los mismos agentes. El objetivo de la represión, según la denuncia que presentan los indígenas, es acabar con el movimiento del CRIC, asesinando a sus dirigentes. Para ese momento habían sido asesinados, a manos de “pájaros” (asesinos a sueldo), un total de 48 indígenas, entre ellos Gustavo Mejía y, en 1979, Abelino Hule y el vicepresidente del CRIC, Benjamín Dindicué (a quien está dedicado este documental) de la zona de Tierradentro, además de la detención de Marcos Abirama (Silva, 1980).

Esta vez la dimensión estética no se ve tanto en la proposición de un espacio de diálogo intersubjetivo, como en una mediación con entidades internacionales. Así, las denuncias son presentadas ante los miembros de una comisión de Amnistía Internacional, quienes, con rostros inexpresivos, escuchan las denuncias y tratan de leer al mismo tiempo los textos de las mismas, quizá constando una brecha entre la oralidad y los textos presentados por los denunciados. Para el primer denunciante no se trata de hechos aislados o circunstanciales sino de una cadena de atropellos

que se remonta a la conquista de América. “Nosotros somos indígenas paeces. A nosotros se nos ha venido atropellando desde la conquista, donde han acabado a todos nuestros antepasados y han querido acabar a todos los indígenas colombianos [...] por el hecho de que reclamamos nuestros derechos que nos corresponden”. Y así siguen otras denuncias más.

La dimensión estética decolonial es contundente en la última secuencia, en que la viuda del líder Justiniano Lame, también asesinado y sindicado de pertenecer a la guerrilla, desafía al sublime colonial de la estética del poder que, sembrando la muerte, pretende instalar el terror como barrera para cualquier movilización política de las comunidades indígenas. La desublimación decolonial, en lugar de anteponer una superioridad moral ante la amenaza de muerte, echa por tierra el sentimiento de miedo a la muerte por la motivación de las luchas históricas de los indígenas, de los sobrevivientes y de sus hijos. Esto queda claro en las palabras de la señora Gertrudis. “Justiniano nos había enseñado a mí y a mis hijos, seguiríamos la lucha así sea que nos cueste la vida también. Porque nosotros no nos vamos a quedar ahí dormidos, porque lo mataron a él”. Y continúa con gran convicción:

Nosotros sabremos cómo seguimos la lucha. Porque él dijo, cuando me maten a yo Justiniano, ustedes y mis hijos no se vayan a quedar asustados, porque nosotros no nos morimos de miedo porque para eso, pa morir habíamos nacido. Pero luchando. No vamos a morirnos de miedo. A él le decían guerrillero, que de otras organizaciones más, pero nosotros digan lo que digan, lo que seamos, pero eso no nos da miedo a nosotros. Y así es que seguiré yo con mis hijos la lucha, contra la terrateniente y contra del gobierno también, porque el gobierno y terrateniente son una misma persona (Gertrudis de Lame, citada por Rodríguez, 1980).



Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia (2007-2011), imágenes captura de pantalla. Cortesía Marta Rodríguez de Silva.

Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia (2007-2011), como asevera la autora, “es una película de una historia que se repite”, cambiando los términos: la historia del etnocidio de los pueblos indígenas, como colonialidad en medio del conflicto colombiano, lleva ya muchos años. Pero también las luchas decoloniales son históricas, y han sido siempre un recurso a lo propio, a la cultura, la sensibilidad y la sabiduría ancestral. Como lo afirma el líder indígena, Feliciano Valencia, en su discurso en el Congreso Itinerante de los Pueblos, realizado en Cali: “En cada época tuvimos que aprender a resistir de acuerdo al desafío que enfrentamos. Venimos marchando desde lejos, desde hace mucho tiempo, por el camino de la historia”. Y agrega:

Con nosotros vienen los refuerzos y las experiencias de una larga historia de lucha y de resistencia. Echamos mano de nuestras identidades y de nuestras culturas para enfrentar las amenazas que ha traído cada época. [...] En cada época hemos tenido que descubrir el engaño, unirnos y organizarnos para defendernos. Siempre nos sirvió volver a las raíces, echar mano de la sabiduría contenida en nuestra memoria colectiva, escuchar a los mayores y acercarnos a la naturaleza para hacernos parte de la vida toda y defendernos defendiéndola (Valencia, citado por Rodríguez, 2004-2009).

La película abarca cuarenta años de lucha, rebeldía y resistencia de los pueblos indígenas en Colombia. Esto no quiere decir que el ciclo de las violencias etnocidas y matricidas, con los seres humanos y la naturaleza, haya terminado. Por el contrario, pone en evidencia la continuidad de estas prácticas e incluso su intensificación, que sigue poniendo en riesgo a más de 34 etnias indígenas, según el auto 004 de la Corte Constitucional¹⁴⁰. Así, son las condiciones del presente las que se quiere iluminar con este retorno al pasado, al archivo documental de Rodríguez, elaborado en un proceso largo de acompañamiento a las comunidades indígenas en sus luchas. Esta película en particular es una estética política decolonial que hace un balance de las luchas como forma sensible de una memoria viva y reflexiva que mira hacia adentro del movimiento indígena y al mismo tiempo interpela la indiferencia y el silencio de los compatriotas como testigos, muchas veces impasibles, del etnocidio sistemático de indígenas.

Como bien lo dice David Wood (2012, p. 40) es en esta película, más que en las anteriores, donde la propia cineasta aparece como personaje; pero se trata de un personaje que reflexiona sobre su propia actividad como cineasta y sobre la realidad de la que su cine da cuenta. En sus intervenciones a lo largo de la película vemos el tipo de testigo que es Rodríguez y la fuerza del testimonio audiovisual que ella presenta. Su posición como testigo no es la de un tercero, *tertius*, que se sitúa entre dos contrincantes; tampoco la de alguien que ha vivido desde el comienzo directamente la realidad de los pueblos indígenas –*superstes* en términos de Agamben (2009, p.

140 Ver <<http://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/autos/2009/a004-09.htm>>

15)– sino la de alguien que se ha ido posesionando, a lo largo de los años, como resultado de un diálogo permanente cada vez más cercano a la posición de la comunidad indígena. Prueba de esto es que después de la presentación de la película a las comunidades en Toribío, estas nombraron a Marta como mayora, sabedora de la comunidad, lo que la ubica, en cierto modo, casa-adentro en sus discusiones y luchas actuales (Rodríguez, 2013). Esta aparentemente tardía aceptación de la cineasta por parte de la comunidad no invalida el compromiso inquebrantable de Rodríguez con las comunidades, a partir de la realización de *Planas* en 1971, y lo que hace es confirmar las vicisitudes de un diálogo intercultural de larga duración, en que el testimonio se recoge cada vez más de primera mano, mientras que el testigo se va localizando en la misma perspectiva de la comunidad.

Lo anterior no quiere decir que el testimonio de Marta sea una voz que representa a la comunidad como si contara con alguna autorización para hacerlo. Lo que hace ella en la película es mostrar que es una comunidad la que habla, pues recoge los testimonios de muchos líderes –algunos de ellos muertos, como Benjamín Dincicué, Antonio Palechor, Kimi Pernía Domicó y Fredy Arias– así como el testimonio del joven Luis Alberto Quintero, torturado en Planas, y el de Benjamín Dincicué, hasta testimonios recientes de líderes jóvenes como Daniel Piñacué o Daniel Mestre. Así pues, siendo una comunidad la que habla, en medio de esas voces la suya es una más que interviene y que se complementa con las de los otros, sin pretender imponer su punto de vista pero al mismo tiempo sin perder su posición de testigo excepcional.

En esta película se hace notoria la afirmación de Rodríguez acerca del carácter mágico del cine, en el sentido en que hace posible “resucitar” a los muertos para que sus voces puedan ser escuchadas y sus rostros puedan ser vistos. Pero como práctica decolonial no se reduce a la conservación de las imágenes y voces de los muertos; logra, además, mostrar los rostros de los humanos encubiertos por la colonialidad y hace escuchar sus voces vivas, la presencia y actualidad de un senti-pensar ubicado en un territorio preciso. La referencia a los muertos en el documental también pasa por su propio muerto, su esposo, Jorge Silva, fallecido en 1987, a quien está dedicada la poética película *Nacer de nuevo*¹⁴¹. De esta manera, la imagen cinematográfica adquiere una potencia afectiva, que no hace olvidar el sentido íntimo subjetivo y profundo que también acompaña al documentalista militante (Wood, 2012).

141 “Después de la muerte de Jorge también hice *Nacer de nuevo*, sobre los sobrevivientes de la tragedia de Armero. Esa película nació porque cuando hicimos *Nuestra voz de Tierra, Memoria y Futuro*, nos dimos cuenta de que perdió un poco por el discurso político. Cuando Jorge se fue a Europa a terminar de filmar *Amor, mujeres y flores* me escribió y me dijo: ‘Marta, se acabó la etapa política, ya no militamos en el Partido Comunista, ahora viene la poesía’. Por eso *Nacer de nuevo* ya tiene otra concepción” (Cf. Marta Rodríguez en Sánchez, 2006, p. 237).

Si tenemos en cuenta que, como dice Rodríguez, “es la magia del cine la que nos ha permitido que perduren sus palabras como una guía de las luchas venideras”, y esas luchas corresponden a los jóvenes, entonces, es para ellos el legado de Rodríguez, legado que abarca su obra completa, como un archivo vivo de la memoria de los héroes y como un modo particular de construirla. Esa memoria se construye en forma de espiral de caracol que coincide con la política de la memoria del CRIC: tiene su punto de partida en un lugar en el presente, y viaja en línea curva al pasado para retornar, completando el redondel y reconstruyendo una espacialidad que permite iluminar las luchas del presente.

Ahora bien, hay una dimensión que está presente no solo en esta película sino a lo largo de la obra de Rodríguez junto al etnocidio y que completa, por así decirlo, un círculo de la muerte: el matricidio, entendido como la muerte de la Madre Tierra, del sistema biofísico que junto con el ser humano y el mundo sobrenatural configuran el pluriverso de la vida (Escobar, 2012a, p. 28). En el acto de presentación de esta película en 2011, en la Cinemateca Distrital, la autora dijo que “el documental termina con la masacre de los awá, pueblos indígenas de Nariño, que han sufrido sucesivas masacres; han sido un pueblo que ha sido sometido al exterminio por muchas fuerzas, entre ellas un elemento del Plan Colombia: las fumigaciones con glifosato. El famoso Plan Colombia del que el señor Pastrana se cree el padre, el padre de ese genocidio. Ese es otro genocidio, porque se mueren los ríos, se muere la ecología como se mueren los pueblos indígenas” (Rodríguez, 2011).

Al etnocidio sistemático de las poblaciones indígenas y de sus líderes, de los guías espirituales, guardianes de la cultura y la memoria, se suman las fumigaciones con glifosato, la economía extractiva, la minería a cielo abierto, los monocultivos con semillas transgénicas, todo lo cual atenta contra la prolongación de la vida. El reto que Rodríguez formula a los jóvenes, con quienes quiere compartir el sentido de la palabra “resistencia”, aprendido a lo largo de cuatro décadas se resume en dos aspectos: “la autonomía del territorio”, haciendo alusión al programa del CRIC en su totalidad, y la liberación de la Madre Tierra. Ahora bien, como este asunto no atañe únicamente a las comunidades indígenas, la autora lanza un reto bajo la forma de una interpelación a todos aquellos que sean público de la película; se trata de un reto en la misma lógica del testimonio que atraviesa la película y nos interpela como testigos. Mientras vemos en la última secuencia las desgarradoras imágenes del entierro de los indígenas awá masacrados por las FARC, escuchamos a Marta decir: “El silencio, la indiferencia del país colombiano frente a los pueblos indígenas ha sido milenaria. Hoy nos enfrentamos a su extinción por la guerra. Este documental nos devuelve sus voces, sus lamentos. Y nos cuestiona si no hemos sido cómplices de su tragedia, ya que al aniquilarlos a ellos estamos perdiendo parte de nosotros mismos” (Rodríguez, 2004, 2009). De esto se sigue que en una estética decolonial el silencio se entiende como parte de la conversación, pero no puede ser una es-

tética donde el silencio se impone como una manera de cortar un diálogo posible con el público, como lo hicieron en su momento algunos artistas modernos¹⁴². Una estética decolonial es una potencia contra la indiferencia que se enfoca en la solidaridad como colonizados; es decir, no hace distinción, de entrada, entre colonizados y no-colonizados. Antes bien, aspira a la construcción de una comunidad sensible, amplia, donde quizá se puedan des-encubrir dimensiones de colonialidad ocultas en espacios y sujetos que la colonialidad misma hace ver como si estuvieran del lado interno de la frontera que marca la diferencia colonial. En este sentido, la tarea de la decolonialidad estética iría mucho más allá del dismantelamiento de la colonialidad que se realiza por medio de la estética en el mundo del arte y se amplía al mundo de la vida, de la sensibilidad total.



No hay dolor ajeno (2012), imágenes captura de pantalla.
Cortesía Marta Rodríguez de Silva.

Cómo el etnocidio se extiende a los sectores más vulnerables de la sociedad se ve en la más reciente película de Rodríguez, *No hay dolor ajeno* (2012). Esta película se centra en la tragedia que para la familia Coicue significó la muerte de la niña de 11 años, Maryi Vanesa Coicue, por un tatuco lanzado por la guerrilla en medio de uno de sus múltiples enfrentamientos con el Ejército, en el departamento del Cauca. Estos acontecimientos son registrados por miembros de la comunidad que conocen

¹⁴² Como ejemplo de esos artistas que llegan a la estética del silencio están Duchamp, quien por un buen tiempo se dedica a jugar ajedrez y Rimbaud, quien va a Abisinia para enriquecerse con el tráfico de armas. Para Susan Sontag, el artista “serio” experimenta la tentación de cortar el diálogo que mantiene con el público. Aquí se entiende el silencio como la afirmación de la resistencia a comunicar, el apogeo de la ambivalencia respecto de la relación con el público que se manifiesta en la consagración hacia lo nuevo y lo esotérico. El silencio es una estrategia de emancipación del artista frente al mundo que se presenta como mecenas-cliente-consumidor y deformador de la obra. Este acto de renuncia, sin embargo, tiene un gesto marcadamente social. Pero el artista solo puede tomar una decisión por el silencio después de mostrar que tiene talento y que lo ha ejercido con autoridad, es decir, que ha sido capaz de formular más preguntas que otros individuos (Sontag, 2002, p. 18).

la técnica audiovisual y, con base en este material, se realiza la película. Maryi Vanesa era una comunera que aspiraba a ser líder de la comunidad; tenía muy buen rendimiento académico y sus padres se preparaban para apoyarla, pero su vida fue truncada en medio de un episodio de la guerra, en que además otros niños pertenecientes al cabildo indígena de Guayas Caloto resultaron heridos. En el entierro comunitario de Maryi, el discurso firme de Abel, el padre de la niña, es conmovedor, pues además de decir que “estamos devolviendo la niña a la tierra”, cuestiona la humanidad misma de las personas que matan a otras, que “no saben empuñar un fusil”. El señor Coicue enfatiza en que “somos según la especie más evolucionada del planeta, pero actuamos como animales. Pero mírese en esas cordilleras, en esas montañas donde están los animalitos, y ellos sí los protegen como debemos proteger nosotros, sí los hacen respetar. Y nosotros que somos humanos, que somos la especie más evolucionada del planeta Tierra, ¡miren lo que hacemos!” (Rodríguez, 2012). Abel ha ido a reclamarle a la guerrilla su responsabilidad en la muerte de su hija, pero le han respondido cínicamente que ese tatuco era para él. En la actualidad está amenazado por las Farc.

En la segunda parte de la película, Marta Rodríguez conversa con el líder indígena Feliciano Valencia sobre la realidad actual del conflicto, que afecta especialmente la autonomía, la justicia propia y los derechos humanos. No obstante la voluntad de los indígenas de permanecer neutrales en el conflicto, son involucrados de diversas maneras y con múltiples estrategias. Una de ellas, claramente colonial pues fomenta la división interna de los indígenas, fue auspiciada por el gobierno de Álvaro Uribe. Consistió en la creación de la Organización Pluricultural de Pueblos Indígenas de Colombia, OPIC, que además de estar de acuerdo con la presencia del Ejército en sus territorios, denuncia discriminación por parte del CRIC y complicidades de líderes indígenas con la guerrilla. Continúa Valencia diciendo que “no solo el gobierno ha hecho esto, también la guerrilla [...] crea estructuras paralelas, estructuras políticas al interior de nuestro territorio; y crea las milicias, que son comuneros y comuneras nuestras y que son jóvenes y que son niños. [...] reclutan a la gente, le ponen las armas en las manos a jóvenes, a niños y a niñas y los dejan haciendo la guerra dentro del territorio”. La respuesta decolonial ante la estrategia de división sensible del espacio comunitario, de la autoridad y la organización indígenas, es la prevalencia de la unidad sin anular las diferencias internas y las tensiones que existen en el movimiento indígena.

Como lo ha denunciado la organización de la Ruta Pacífica de Mujeres, las mujeres se han vuelto botín de guerra, por turnos seducidas y reclutadas por la guerrilla, el Ejército y la Policía. Los imaginarios de la guerra se convierten en el imaginario lúdico de los niños, quienes además de entrenarse en las clases para afrontar un posible atentado, juegan a coleccionar casquetes de balas y a ser como combatientes de uno u otro bando. Pero lo más preocupante, en palabras del ex-alcalde de Toribío,

Gabriel Pavi, es que esos niños que hoy juegan al conflicto, mañana no tendrán otra opción que la de empuñar las armas, ya que la línea de separación entre jugar a la guerra como estética y ponerse en juego en el campo de combate es demasiado tenue y oscilante.

La investigadora Natalia Springer (2012) llama la atención sobre la emergencia humanitaria en la que “no menos de 18.000 niños y niñas están afiliados a grupos armados ilegales y bandas criminales y no menos de 100.000 trabajan en sectores de la economía ilegal, controlados directamente por estos grupos”. Informa la autora que los niños son reclutados contra su voluntad, como parte de un perverso “impuesto de guerra”, y en otros casos son entregados por sus propios padres, presionados por el conflicto o para no morir de hambre. Durante el entrenamiento, los niños son sometidos a un proceso de deshumanización para convertirse en victimarios y en “prisioneros combatientes”, víctimas de una nueva forma de esclavitud (Springer, 2012).

El informe titulado “Como corderos entre lobos”, presentado el 15 de agosto de 2012 al Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF), concluye que los responsables del reclutamiento de niños y de las violaciones masivas de los derechos humanos y del Derecho Internacional Humanitario son organizaciones como las Farc, las Bacrim, el ELN y grupos paramilitares que “hacen uso de los niños y las niñas dentro de sus objetivos estratégicos como parte de una política metódica, sistemática, deliberada, dirigida contra una población en situación de extrema vulnerabilidad y que golpea, especialmente, a los grupos indígenas” (Springer, 2012). *No hay dolor ajeno* es la primera película de una serie centrada en la problemática de los niños y niñas en el contexto del conflicto colombiano. Actualmente, a mediados de 2013, la autora se encuentra investigando esta cuestión humanitaria en colaboración con las comunidades indígenas y siendo fiel a la promesa hecha a Jorge Silva en la película *Nacer de nuevo*: “Jorge, continuaremos tu obra mientras exista un explotado en Colombia”. En nuestros términos, mientras haya colonialidad, la decolonialidad estética en particular y la decolonialidad en general serán una exigencia ética, estética, política y epistémica, de la que la obra de Marta es una muestra.

Visibilizar el pensar y el sentir indígena

Decolonizar el espacio y el tiempo, desprenderse de la narración oficial de la historia y de la estética imperial –que privilegió los sentires y pensares de las experiencias europeas de vida, tanto de las elites como de las clases inferiores, proletarios y lumpen–, recuperando la potencia explicativa del mito y la narración oral para construir una “imagen del mundo” propia, es lo que caracteriza los sentires y pensares indígenas que aparecen en el cine documental de Rodríguez.

En la película *Nuestra voz de tierra: memoria y futuro*, hay una secuencia en la que un representante de la Academia de Historia de Colombia rinde homenaje a las Fuer-

zas Armadas y agradece por su función docente y, ante todo, por su “desinterés” y amor a la patria.

Yo deseo, en nombre de la Academia, darle, señor general, los agradecimientos más sinceros y dejar testimonio en este día del respeto, el agradecimiento y la admiración que han merecido por parte de nuestro instituto las Fuerzas Armadas en su noble función docente. Porque la historia de Colombia ha sido enseñada en las escuelas militares, en las escuelas de aplicación de las armas, los miembros de las Fuerzas Armadas han sido también profesores de historia. Y esas tareas están presentes en nuestro instituto que desea continuar esa colaboración desinteresada, entusiasta y fecunda, y formar en el seno de la academia ese grupo de militares y civiles que trabajan con un mismo ideal que solamente tiene un nombre que jamás se marchita: el amor a la patria.

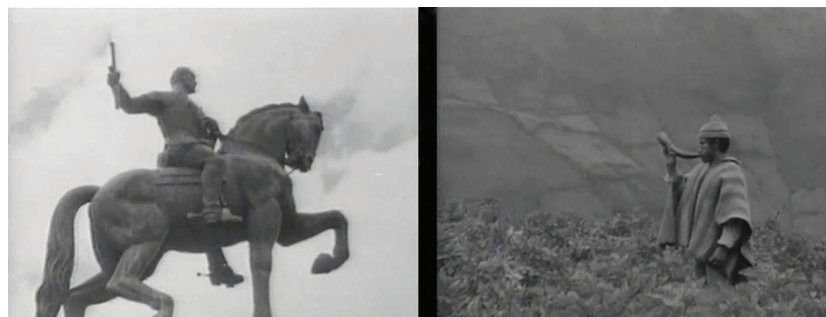
Enseguida, escuchamos la siguiente declaración en la radio: “Hoy es 12 de octubre, día del descubrimiento de América, día de la raza, día de fiesta nacional, día de una raza inexistente, puesto que indios ya no tenemos, y los que quedan son de museo. De todas maneras esta celebración nos sirve como pretexto para el *weekend* más largo del año” (Rodríguez, 2012). Lo escandaloso de esta declaración no es su falsedad, sino, por el contrario, el valor de verdad que ha adquirido en el relato de la historia nacional, en que los protagonistas son los criollos mientras que los mestizos, indígenas y negros “no aparecen ni en los pies de página”, en términos de Eraclio Bonilla¹⁴³.

Como respuesta a la versión oficial de la historia, los indígenas del CRIC, en los puntos 6 y 7 de su programa, se proponen específicamente: “Defender nuestra historia, nuestra lengua y nuestras costumbres y además formar profesores indígenas”. En consecuencia, la recuperación crítica de la historia propia forma parte de las luchas indígenas porque, como dice uno de ellos, en la película “desconocemos la historia de nosotros mismos, la verdadera historia de nosotros no nos la enseñan. O será por lo que a la larga no lo ven conveniente”. Esa recuperación crítica empieza con una ruptura respecto del carácter celebratorio del descubrimiento, el 12 de octubre de cada año, para convertirlo en un día de luto y al mismo tiempo de movilización, y de memoria. Recuperar esa memoria no es poseerla como un archivo o como un dispositivo museal de consulta de lo que ya ha sido; es no perderla como el punto de partida en el que empezó la política del olvido, del borramiento de culturas

143 Para Bonilla solo en los últimos años algunos historiadores han llegado a preguntar sobre el carácter específico de la participación de las comunidades mestizas, indígenas y negras en los procesos independentistas. Dice el autor que la pregunta misma tiene su propia historia en tres momentos: el primero, liderado por las academias de historia, centrada en los próceres; el segundo, con los mismos principios de análisis, se interesó por las clases populares pero únicamente para saber si estas querían o no la separación de la “madre patria”; solo recientemente, con la profesionalización de la disciplina, la pregunta indaga sobre el carácter específico de esta “participación” (Bonilla, 2010, pp. 15-16).

ancestrales y deshumanización de la colonialidad, para realizar una bifurcación en ese mismo punto e iniciar una política estética decolonial de la memoria. En medio de la política del olvido de la colonialidad y la política de la memoria de los olvidados por la historia, en el intersticio de separación de lo humano de lo no-humano, del ser de la nada, se ubica el cine documental de Marta Rodríguez. Su ubicación no es neutral entre las dos posiciones posibles, sino abiertamente a favor de una política estética descolonizadora de la memoria, porque la política del olvido tiene en la historia oficial y en su gran relato los oficiantes de una Mnemosine que es, al mismo tiempo, una máquina del olvido de todo aquello que no encaja en lógica dicotómica de su relato.

¿Cuáles son algunas de las características de esa política-estética de la memoria,¹⁴⁴ y qué nos dice ella sobre la *aesthesia* descolonial?, son algunas de las interrogantes que hace visible el cine documental de Rodríguez. Esto es lo que nos proponemos señalar en lo que sigue, abordando dos documentales de la cineasta como *aesthesia decolonial*, como recuperación de nociones propias del espacio y del tiempo, como intentos de ubicación subjetiva y comunitaria con nociones propias de espacio geohistórico y tiempo des-enajenado de la historia y la estética imperiales.



Nuestra voz de tierra: memoria y futuro (1974-1980), imágenes captura de pantalla.
Cortesía Marta Rodríguez de Silva.

La primera secuencia de *Nuestra voz de tierra: memoria y futuro* muestra la espada del conquistador en una escultura de Sebastián de Belalcázar¹⁴⁵ en Popayán, mientras la voz en *off* dice: “Castrar al sol, eso es lo que han venido a hacer aquí los extranjeros”. De inmediato, la cámara dirige la mirada a las alturas nevadas de la mon-

144 El problema de la memoria es fundamental en el cine documental y por lo tanto eje articulador de la configuración de su estética y de los vínculos éticos, políticos y epistémicos de la misma.

145 Esta escultura del conquistador y fundador de Popayán y Cali, está en el Morro de Tulcán, uno de los principales sitios arqueológicos en Popayán. Se trata de una pirámide truncada de la época precolombina. En 1937, para conmemorar los 400 años de la ciudad de Popayán, sobre el morro se inauguró una escultura monumental, elaborada por el artista español Víctorio Macho, en honor al conquistador Sebastián de Belalcázar, fundador de Cali y Popayán. Cf. <http://popayanestetica.blogspot.com/2012/11/trabajo-colaborativo-n_7.html>.

taña, a cuya cima asciende trabajosamente un personaje enmascarado, con botas y espuelas y una pequeña maleta en la mano (el terrateniente, el diablo); enseguida, un primer plano del ojo de una vaca que parpadea y muge una vez. Desde ese momento la mirada ya es otra; con ella empezamos a ver el desfile de tanques militares que contrasta con la imagen de los campesinos armados con machetes y azadones para la recuperación de la tierra. Más aun, la cámara nos va introduciendo lentamente, en un hueco en la montaña que sugiere la forma de un útero. Enseguida, una momia maniatada, parece querer hablar. Aunque es una voz *en off* la que introduce la historia mientras la cámara se acerca a las cavidades de sus ojos, esta ya no es la voz de Dios que todo lo explica desde un lugar oculto, sino simplemente una voz entre otras, como parte de un “nosotros” indígena. Es ese nosotros, que tuvo su punto de inicio en la conquista, el que indaga ahora por la historia colonial moderna, pero en práctica decolonial. No olvidemos que, como hemos argumentado en el primer capítulo, en la primera modernidad la teo-estética tiene un papel fundador en la colonialidad del ser, y será relevada por la estética secular a partir del siglo XVIII. Por esta razón, no es extraño para las prácticas estéticas decoloniales ir a la Conquista como momento originario de la colonialidad estética y desde ahí iniciar el desencanche histórico y la respuesta de los colonizados en la actualidad. Veamos cómo se plantea de manera condensada esta interpelación en el documental que nos ocupa.

Llegan hombres barbudos y hostiles de más allá del mar, en grandes barcos de hierro. Y llevan en las manos hondas de hierro extraordinarias, cuyo poder oculto, en vez de lanzar piedras, vomita fuego llameante y luego en los pies tienen extrañas estrellas de hierro. Al comenzar a desembarcar en América, los conquistadores desembarcaron montones de a caballo, en una mano la cruz y en la otra la espada. Así fue la conquista, para desalojarnos de nuestras tierras y para robar nuestra riqueza. Por eso sabemos que fueron primero los españoles quienes comenzaron a hacer latifundios, despojando al indio. Y que después sus hijos, y los hijos de sus hijos, siguieron haciéndose grandes terratenientes por la violencia o aprovechándose que nuestros padres no sabían ni leer ni escribir (Rodríguez y Silva, 1974-1980).

Esta es la visión de la historia desde la geografía de la razón de los vencidos, desde el lado opuesto a la geografía de la razón colonial; una historia otra en que las comunidades subalternizadas se proponen explicarse las causas históricas de su condición actual. En esta película, escuchamos la voz de una indígena que concluye: “Y entonces por eso es que hoy en día los blancos terratenientes nos están explotando a nosotros y nosotros no tenemos en donde trabajar ni nada”. La conquista es entonces el punto de partida para una mirada crítica de la historia y ante todo para la recuperación política del pasado que es lo que hará posible ver y pensar históricamente el presente. Todo esto desde una visión otra de la historia, desde una posición ética y epistémica que no rinde culto a la historia occidental y en consecuencia tampoco al arte y las estéticas que se proponen perpetuar la colonialidad de lo sensible

apoyando con ello la colonialidad del pensamiento, el imaginario y su objetivación sensible. En otras palabras, las estéticas decoloniales operan muchas veces menos por contraposición directa con la estética colonial y más por afirmación de los modos de pensar y sentir propios, a partir de espacios que poco tienen que ver con los del arte y la estética modernos.

En este sentido, es interesante anotar cómo una conversación en la cocina es la que hace posible encontrar otro punto de bifurcación que propiciará una apertura poética para repensar la historia y dismantelar su proyecto oficial: *el mito de la huecada*, que uno los indígenas relata.

Una vez cuando andaba en rodeo se habían perdido dos reses, entonces las buscamos por los sitios feos y no las encontramos. Nos fuimos para el cerro del volcán, y subiendo por esos arenales encontramos el rastro del ganao que se había ido para los arenales más altos. Llegando a un cerro, nos decía el mayorcito ese, que llegando al cerro se quedaban pensativos porque ya no encontraban más la huella del ganao. Entonces, se volvieron a bajar y dieron la vuelta por otro cerro, y por ese cerro fue por donde encontraron otra vez el rastro del ganado. Y ahí, se subieron bien alto, y en la parte alta voltieron, a ver, pal lado de abajo, a una huecada y en la huecada esa era donde había un corral, rodeado de roca o sea de peña por todos dos lados, no tenía sino una sola entrada, y a esa hora pues eran las 12 del día. Y ahí había un lote de ganado que estaba encerrado dentro de esas peñas y en toda la entrada tenía un perro lobo grande que ese era el que le atajaba el ganado. Y andaba el mayordomo que casualmente se dice que es el diablo, que andaba a esa hora contando el ganado. Y él andaba en una mula grande, negra y el bien ensamarrado puesto los espuelines, como son los terratenientes cuando salen a una finca así. Los papases antiguos de nosotros decían que los terratenientes tenían figura de diablo porque son fregaos con los trabajadores. Y hay terratenientes que salen hasta con arma, revolver; también acostumbran eso los terratenientes que son de mal corazón pues pa poder humillar los pajes campesinos que tienen en la finca cuidándoles, trabajándoles. Bueno eso de los espuelines es como ver un carabinero, ha de cuenta, el diablo es como ver un carabinero, un buen sombrero y vestido y esos espuelines que se ponen, así mismo es el, se parece al diablo. Y del miedo entonces la gente no siguió viendo eso, entonces se regresó hasta bajar hasta la hacienda. Esto fue en parte Pajonal del resguardo de Coconuco que va a dar hasta allá, que hallaron el par de reses que se perdieron, decía que tal vez el diablo se las llevó pa allá, se quedaron perdidas las reses. Eso fue un mayorcito el que fue por allá, él ya murió, él era que contaba [...]. Claro, a mí no me consta haberlo visto, pero los antiguos sí cuentan que en esa fosa se aparece el diablo. Pero pues yo no he oído nada a mí no me ha convenido oír o ver de esos sustos que uno oye, porque pues yo en cosas malignas sí no creo. Pues yo desde mucho pequeño mis papases me decían que puede uno ver el diablo pero eso es al que le conviene verlo u oírlo, pues el que tiene vista de verlo pues lo ve sí no no. Si hay diablo en este mundo pues no creo que él participa con nosotros puesto que eso ya es al grande al rico al que le

pertenece a nosotros no, pues estamos recién organizaos no más (Rodríguez y Silva, 1974-1980).

De esa narración y su “reconstrucción dramática”¹⁴⁶ en la película hay varias cosas que quedan claras: existe un pasaje simbólico que va del conquistador al terrateniente, la figura en la cual la colonialidad se actualiza (la misma que el narrador también identifica con la figura de un policía a caballo o carabinero y finalmente en las figuras del terrateniente y el diablo, con quien el rico terrateniente tiene una relación o pacto). Pero no es solo eso, en la narración oral del mito hay varios elementos que lo configuran, que se van convirtiendo en operadores seminales (en términos de Kusch) que conducen el sentido, no de manera causal y directa, sino de manera discontinua, siguiendo huellas, y, por así decirlo, entrando en el paisaje brumoso de la montaña para encontrar, antes que unas vacas, un modo de pensar particular que indaga por las causas profundas de la condición actual de los indígenas.

Veamos cuáles son algunos elementos que entran en juego. Primero, dado que se trata de una narración oral, que se cuenta en una cocina, no hay un yo individual que piensa, sino una comunidad pensante cuyo pensar no especula en un vacío sino que se piensa desde un lugar, donde nace el derecho y desde donde el consejo y el reclamo de su efectividad se difunden¹⁴⁷. El pensar del que aquí se habla se origina en las cuestiones que atañen a la vida concreta, en las necesidades básicas del comer que conectan el sentido del gusto (sin subordinarlo como lo hace la estética moderna) con los demás sentidos, para formar un *sensorium* completo. Segundo, se piensa desde un lugar concreto, marcado por el fuego de una fogata con la que los comensales cocina alimentos mientras tejen pensamientos. Y esos pensamientos, si bien indagan acerca de un problema en apariencia puntual, el robo del ganado, se enlazan con una cuestión histórica que se ve a lo largo de la película, la desposesión de la tierra, de la humanidad, del conocimiento, de la capacidad de volver realidad los imaginarios y los valores de una civilización que fue llevada a la ruina y al vacío de la inexistencia por un proyecto civilizatorio extraño. El pensar en este mito aparece como una búsqueda particular que se basa en la escucha de un decir, la expresión de una pérdida, como punto de partida para perseguir el sentido. Esa búsqueda está marcada por la capacidad de seguir huellas en terrenos arenosos, donde estas se borran fácilmente, y darse cuenta cuándo los rastros desaparecen y cuándo la ruta que señala hacia arriba da un giro hacia abajo para volver a encontrar el camino. Tercero, hay obstáculos para el pensar (un perro lobo que impide la relación de conocimiento), no de sujeto a objeto, sino de sujeto a sujeto, que al uno no le permite salir y al otro le impide entrar, pues es el encargado de mantener vigilada la única

146 En la película el mismo narrador oral forma parte del grupo que protagoniza la “reconstrucción dramática” del mito, al lado de otros actores profesionales del Teatro Libre de Cali.

147 Cf. Dagua, 1998, p. 60.

puerta construida por el “terrateniente”. En términos epistemológicos, él sería el propietario que se ha apoderado del campo del saber que marca una frontera entre el adentro y el afuera, entre el saber y el no saber, montada sobre el tener o no tener posesiones (lo que funda en el despojo de los otros). Cuarto, el pensar es un movimiento, pero no la intuición pura e inmediata de una conciencia que alcanza su objeto por la mera fuerza de su intencionalidad. Aquí, es necesario movilizarse desde la cocina a la huecada, el lugar donde probablemente estará la respuesta a lo que se busca. También hay que tener en cuenta que en la huecada, si no está el terrateniente, está el mayordomo, con una apariencia que produce miedo. Y aquí yace el componente estético de esta particular epistemología del mito: el miedo, como dice el mito, hace que “la gente prefiera no seguir viendo” esta escena. Y al hacerlo, toda posibilidad de saber queda bloqueada, pues el *no seguir viendo* no se reduce a cerrar los ojos y permanecer en el lugar, sino, como el mito mismo lo aclara, a regresar a la hacienda con un saber, pero sin haber rescatado las vacas, sin haberse recuperado de la pérdida.

Al final, el mito de la *huecada* es un mito abierto, pues su significación no se agota al encontrar las vacas robadas y en saber quién es el responsable del robo. El narrador deja suspendido el episodio de su rescate de manos del terrateniente. Y es precisamente allí donde la seminalidad de esta narración oral se abre para quizás hacer posible explicaciones paralelas, no de este acontecimiento particular, sino de toda la serie de acontecimientos análogos que configuran la historia del despojo desde la conquista. Por ser así es que el mito se va entrelazando a lo largo de la película como un discurrir que recoge y teje con imágenes y textos los testimonios del proceso de movilización indígena organizado por el CRIC; un proceso para nada fácil, pues el “diablo” sigue reclamando lo contemplado en el pacto: un sacrificio humano (tal y como el mito, en su versión extendida y compleja, nos cuenta que ocurre en las minas de azufre del volcán Puracé)¹⁴⁸.

En consonancia con la apreciación de Luis Alberto Álvarez (1988), en esta película se hace evidente la capacidad de comprensión y expresión de los indígenas en la forma narrativa compleja que ellos mismos concertaron con Rodríguez y Silva. Los directores no hicieron concesiones de tipo paternalista, como acudir a narraciones mínimas y primitivas o evitar los primeros planos y bajar todo a un mínimo nivel expresivo, como lo hace en ocasiones Jorge Sanjinés¹⁴⁹. Es por ello que esta es una de las primeras películas indígenas en Colombia donde lo indígena no es utilizado como

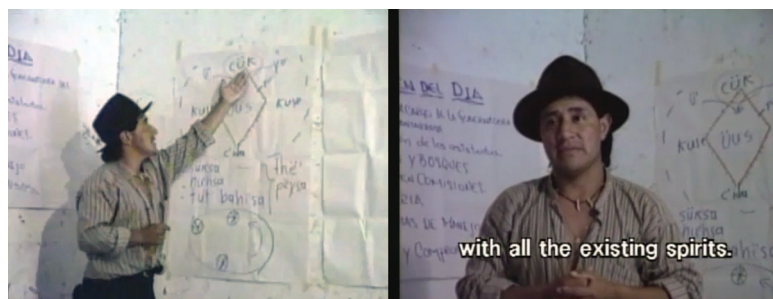
148 Actualmente, la mina El Vinagre es explotada por la Empresa Minera Indígena del Cauca, Emicauca, en la que el 98 % de sus trabajadores y socios son indígenas coconucos integrantes del Cabildo de Puracé; la comunidad adquirió el mando de este yacimiento luego de la liquidación de Industrias Puracé S.A., en 1996 (*Calle*, febrero 8 de 2009).

149 Sobre la relación del cine de Ukamau, dirigido por Sanjinés, con la gente, en especial con las comunidades quechuas (Cf. Schiwy, 2006, pp. 35 y ss.).

tema para un documental, sino donde el pensar y el sentir indígenas se empiezan a servir del documental para hacer visible la expresión de sus propios imaginarios.

Por otra parte, en el documental *Los hijos del trueno* (1994-1998) vemos a Manuel Cisco, quien, apoyado con dibujos, presenta a un grupo de oyentes la concepción nasa de la tierra y las consecuencias que de ella se derivan.

Cuenta Cisco que, los antiguos tenían la concepción clara de que la tierra es este mismo cuerpo; por eso yo digo, como la tierra es cuerpo, tiene un corazón, tiene una cabeza, tiene dos manos y tiene pies. Eso quiere decir que como tiene cabeza, es una tierra que piensa, que siente, y como tiene corazón es una persona que da, que exige, que está pendiente de nosotros. Y como tiene manos, es una persona que permite laborar y produce y también camina. Como la tierra es cuerpo, la tierra tiene abrigos, o sea el bosque es como los vellos púbicos. Un cuerpo es fortalecido o es fuerte mientras tiene agua y mientras tiene comida.



Los hijos del trueno (1994-1998), imágenes captura de pantalla.
Cortesía Marta Rodríguez de Silva.

La concepción nasa de la tierra como cuerpo nos hace pensar si el referente de la analogía es la concepción del cuerpo humano o es al contrario; es decir, lo primero que uno piensa es que se trata de una proyección a la tierra de una concepción del cuerpo humano, una proyección antropológica. Sin embargo, al darnos cuenta de que se está hablando del cuerpo de la madre, la lógica se invierte y más bien es la tierra y sus atributos lo que precede al concepto de ser humano como hijo de ella. En consecuencia, al ser la tierra un cuerpo vivo, senti-pensante, con el cual se establecen intercambios de dar y recibir, nos encontramos con una tierra que no es reserva inagotable de recursos, sino que también tiene necesidades. Esa tierra, como resultado de la relación con sus hijos, se enferma y necesita ser curada. “Porque yo decía, al entrar a hacer un trabajo de medicina tradicional lo primero que saneamos es esta parte, esta montaña (la cabeza). ¿Qué le echamos? remedios frescos: maíz capia, alegría, orejuela, chubuala, chulape; porque tenemos esa concepción de que acá arriba es el sitio de diálogo con todos los espíritus que existen” (Rodríguez y Silva, 1974-1980). Se puede ver cómo en la concepción de Cisco se pasa

de la idea de tierra a la de naturaleza, pero de naturaleza viva como un complejo de materia-cuerpo y espíritus, una pluralidad que no se confunde con la concepción dualista cuerpo/alma del cristianismo, que se transforma en naturaleza/cultura, ni con la también dualista concepción cartesiana de *res extensa/res cogitans*, en que el primer término es una cosa disponible para el segundo. En cambio, se habla de una comunidad de habitantes en una relación que no es en principio productiva, sino que apunta hacia una *praxis* solidaria del cuidado del otro; el solipsismo del sujeto moderno y su relacionamiento estratégicamente interesado quedan excluidos. Continúa Cisco diciendo que:

Alrededor de la tierra hay otros habitantes que están pendientes de nosotros, entonces estoy hablando de los truenos, de los duendes, del arco iris, de todo los que ustedes han oído. Yo por eso decía, no es raro ver a los compañeros ancianos, o inclusive jóvenes que de pronto entendemos un poquito, cuando consumimos chicha metemos el dedo y aventamos izquierda, derecha o muchos aventamos izquierda, derecha, adelante y atrás; porque nuestra concepción, la forma de ver es esa. Entonces decimos, cómo estará organizada nuestra vida que si se rompe un hueso tenemos un sobandero, digo, pero como es cuerpo y como es una persona viva tiene derecho de procrear este cuerpo, entonces tenemos alguien que es muy conocedora cuando ese cuerpo pare, estoy hablando de las parteras, y en general estoy hablando del médico tradicional, que es uno de los personajes más importantes en la comunidad; es la persona quien permite la armonía de este cuerpo-tierra y otras personas que habitan a su alrededor (Cisco en Rodríguez y Silva, 1994-1998).

Del anterior fragmento se sigue que, en tanto estamos vivos, nunca estamos solos y hay otros “habitantes” que están pendientes de nosotros, con los cuales se comparte la comida, como lo enseñan los ancianos. Es como si la analogía apuntara a su propia disolución, en la medida en que hablar del cuerpo de la tierra es lo mismo que hablar de nuestro propio cuerpo en una armonía equivalente, que en el relato se denomina “cuerpo-tierra”. Ahora bien, esta armonía es frágil y al romperse necesita ser restaurada, de manera conveniente, por las personas adecuadas. El resultado de esos cuerpos en relación es la comunidad de la cual el médico tradicional es uno de los personajes más importantes, gracias a la capacidad que tiene para realizar los procesos necesarios de curación para volver a la armonía cuando esta se pierde.

Enseguida Cisco, en un despliegue didáctico, después de haber dejado en firme la concepción de unidad cuerpo-tierra como un nosotros, disuelve ese nosotros formalmente para establecer una comparación nosotros-ella y propone un experimento en que pregunta qué sentiría ese nosotros si le prendemos candela a la tierra. Cisco no pregunta lo obvio, lo que sentiría la tierra, sino que indaga por la relación, por una sensibilidad común, una *aiesthesis* compartida: es decir, si hay o no una comunidad sentiente. Si vemos que a la tierra le pasa algo y nosotros no lo sentimos es señal de una ruptura en esa comunidad o unidad viva del cuerpo-tierra.

Qué concepción tenemos cuando le prendemos candela a los bosques; entonces decimos, ¿será que la tierra siente? Hagan un experimento, ustedes tienen un bosquecito, entonces préndale candela a ver ;qué sienten ustedes! Entonces, si la tierra da, entonces nosotros también tenemos que darle, si la tierra exige, nosotros tenemos que exigir, si la tierra padece hambre, nosotros también padecemos hambre. Entonces la pregunta que yo hacía, compañeros ¿cómo estamos cuidando a los que encabezan la supervivencia de una comunidad y de la tierra? (Cisco en Rodríguez y Silva, 1994-1998).

En una relacionalidad de doble vía como esta hay exigencias, padecimientos, donaciones, cuidados y podríamos decir fuerzas direccionadas hacia la conservación de la unidad y otras en la vía de su disolución, en tensión, que requieren la acción de los líderes. “Compañeros, tomemos el ejemplo de grandes líderes, Juan Tama, la Gaitana, Jyumúo, don Manuel de Quilo y Sicos, Guainás. ¿Qué hacían ellos, cómo manejaban el territorio? ¿Cómo manejaban la tierra? ¿No será que nos hemos aislado de ese pensamiento? ¿No será que necesitamos de que alguien nos recoja los pulsos y nos arrime a la realidad?” (Rodríguez y Silva, 1994-1998).

La pérdida de la armonía, entendida como una “ida de los pulsos”, como una asincronicidad en el ritmo de un corazonar senti-pensante colectivo, es llevada a la situación concreta que viven las comunidades indígenas en el periodo abordado por el documental del que forma parte este relato. Esa discordancia se debe específicamente a la seducción del “dinero fácil”, producto de la actividad de los cultivos ilícitos en la que han terminado cediendo algunas comunidades indígenas del Cauca. Sin hacer una acusación directa, sino preguntando, Cisco invita a mirar el estado del cuerpo de la tierra como señal de lo que nos acontecerá como cuerpos en relación directa con ella.

Entonces a mí me parece, compañeros, que como que se nos han ido los pulsos. Ah, cuando nos dibujan en la cabeza esto (\$) claro, ¡vamos!, ¡camine, compañero! ¿No será que es eso? Yo no estoy diciendo que esto (\$) no es importante, es importante pero también es importante el cuerpo, ver cómo está el cuerpo de la tierra ¿No será que algún día por esto (\$) vamos a quedar pelaos y sin agua? ¿Cómo está el cuerpo de nuestra madre o abuela, la que hace que nosotros vivamos? (M. Rodríguez, Silva, Lucas, 1994-1998).

Finalmente, siendo aún más visual, nuestro narrador ofrece un cuento que le contó un médico tradicional de Vitoncó, en el que queda clara la racionalidad de doble vía, en esa unidad armónica cuerpo-tierra, en cuyo interior vivimos. Si por nuestra parte se nos han “ido los pulsos” en pos del dinero (\$), la respuesta de la tierra viva sentiente y pensante es su “voltar la espalda”, lo que hace imposible acceder a las mamas de la madre para mamar de ellas e incluso a mirarle el rostro para ser reconocidos como hijos.

Entonces, yo les contaba un cuento que es real, nuestro: decía un compañero médico tradicional de Vitoncó. Decía, la tierra empezó, por ahí, como a brincar

un poquito, entonces él iba huyendo por la parte alta, entonces él que disque se cansó y se quedó dormido, entonces en sueño dice que llegó una abuelita, entonces dijo: mire cómo están ustedes. El disque miraba, por ahí andaban pae-ces que disque otros que cabeciaban, otros por ahí revolcándose, mire ustedes ya no parecen mis hijos, miren lo que me han hecho. Entonces disque mostraba los seños y decía, ustedes quieren chupar, pero mire como están, estaban todos arañados. Y que en vez de leche salía sangre, y tenía cabello así lejo, lejo nomas. Entonces ustedes ya no parecen mis hijos, ustedes que están al pie mío ya no son mis hijos, entonces como ustedes me ha abandonao, pa que se acuerden de mí, voy a voltear la espalda un poquito, y se movió. Y entonces, ¿qué enseñanza nos traerá eso? (Cisco en Rodríguez y Silva, 1994-1998).

En el documental, a esta última parte de la narración siguen inmediatamente las secuencias correspondientes al terremoto. Así, el movimiento de la madre es el movimiento de la Madre Tierra que produce el terremoto ocurrido el 6 de junio de 1994 que azotó la comunidad indígena paez, arrasando 12 resguardos y 9 cabildos indígenas, donde murieron 1500 personas y hubo 1000 desaparecidos. La avalancha del río Páez dispersó a los indígenas fuera de sus territorios ancestrales. Los nasa fueron enfrentados con el reto de reinventar su sociedad y territorio tras el terremoto y de reconstruir el paisaje sagrado. Ya estaban afrontando otras tareas, como la creación de nuevas instituciones en el marco de la Constitución de 1991, el desarrollo de un nuevo currículo escolar, la práctica de su autonomía y la implementación de un desarrollo propio. En la práctica, en algunos casos se acercan y en otros se desprenden del concepto de desarrollo planteado por la modernidad y asumen alternativas de múltiples economías y “ecoSImías” (Quijano, 2010), cuyo carácter se puede ver en los planes de desarrollo de los distintos cabildos (Rappaport, 2000, p. 26; Gow, 2010).

Como sea, estas tareas no se pueden abordar como asuntos desconectados de las luchas históricas de los pueblos indígenas. Por tal razón, los nuevos líderes dan un salto al pasado, establecen una conexión con el legado de los antiguos, que se convierte en la base para construir una comunidad moral mediante los relatos compartidos. Recordemos que Cisco empieza su discurso diciendo: “los antiguos tenían la concepción clara de que la tierra es este mismo cuerpo; por eso yo digo...” En este mismo sentido, Rappaport anota que Juan Tama, Manuel Quintín Lame y Julio Niquinás, como intelectuales nasa, crearon una ideología y un lenguaje que ha facilitado a las siguientes generaciones de intelectuales tener una concepción propia de la naturaleza, de la dominación colonial, así como una valoración crítica de su propia tradición, contribuyendo con ello a la descolonización del pensamiento (Rappaport, 2000, p. 25)¹⁵⁰. Para nosotros, se trata de prácticas decoloniales en las que la

150 En este punto se puede encontrar necesario hacer una distinción entre el decir de los intelectuales nasas y guambianos con el decir de los cineastas y las mestizas/as como Marta Rodríguez, y antropólogos/as norteamericanas como Gow y Rappaport. Se trataría de ver las geopolíticas del conocimiento, el sentir o las creencias que están en juego en cada caso particular. Sin embargo,

decolonialidad del imaginario y sus productos (entre los cuales están la producción oral, visual y audiovisual) tienen una dimensión importante, que el cine documental potencia en la medida en que su estructura narrativa opera de manera similar a la forma de producción indígena de la memoria. Y lo hace así porque los guiones a los que nos referimos, al ser concertados con los líderes intelectuales indígenas, muestran un lugar de enunciación que se ubica en sus territorios epistémicos y políticos para desde allí elaborar el orden narrativo de la película, y con él el rescate de la memoria que es clave para la recuperación del territorio, de la autoridad, el saber, la lengua, la escritura y la educación propias. Al ser así, el cine de Rodríguez no consiste en que las comunidades participen con la realizadora para filmar una película dirigida por ella. Es más, son los cineastas quienes se proponen co-laborar con las luchas de las comunidades por medio del cine, un cine que tiene dos grandes ejes: uno de denuncia¹⁵¹ y otro de acompañamiento solidario a la creatividad epistémica, política y estética de las comunidades. Es por ello que el cine de Rodríguez no es un cine paternalista y no tiene nada que ver con el indigenismo como ideología criollo-mestiza, que elabora proyectos para los indígenas; por el contrario, si hay que denominarlo de algún modo, sería un cine solidario con el indianismo –en términos similares a los de Mignolo–¹⁵² y con los proyectos de afrocolombianos en el Chocó, que buscan el retorno a la tierra de la que fueron desplazados. En consecuencia, el espacio central en las películas a las que venimos refiriéndonos lo ocupan los problemas indígenas, con acento en la oralidad, y presentados como una visualidad indianizada, que concibe al sujeto no como individuo sino como colectividad capaz de entretejer secuencias de imágenes para crear una particular imagen del pasado. Esto no quiere decir que las películas no tengan calidad estética. Jorge Silva, sin renunciar a su calidad de fotógrafo, afirmaba que los documentales debían ser “tan hermosos como fuera posible” (Álvarez, 1988). Sin embargo, la belleza, como cualidad primaria del arte, se vuelve una cualidad secundaria en los documentales de Rodríguez y Silva, lo que no

nuestro empeño consiste en ver cómo los indígenas entran en diálogo crítico, propositivo y a la vez diferencial con estas y otras perspectivas epistémicas buscando co-laboraciones para el fortalecimiento de sus proyectos políticos comunitarios; es decir, vamos viendo cómo el saber y el sentir indígena es un saber dialógico abierto capaz de construir lo propio como resultado de una conversación inter-epistémica, inter-cultural y en sintonía con otras sensibilidades.

151 A este eje corresponden principalmente tres películas: *Planas: testimonios de un etnocidio* (1971), *La voz de los sobrevivientes* (1980z) y *Testigos de un etnocidio: memorias de Resistencia* (2007-2011). Elementos de denuncia aparecen en todas las películas.

152 Mignolo refuta la posibilidad de paternalismo con el pensamiento indígena al mostrar su solidaridad y adhesión no al indigenismo, sino al indianismo. “Si hay adhesión de mi parte no es al indigenismo (ideología criollo-mestiza y, claro, paternalista). El indigenismo es parte de la idea de América Latina en tanto proyecto ideológico criollo-mestizo. Si hay adhesión de mi parte la hay con el indianismo. Mi adhesión al indianismo es equivalente a mi adhesión al feminismo, sobre todo al feminismo de color; al movimiento gay, a los proyectos de afrocaribeños y afroandinos, aunque no soy mujer, ni de color, ni gay, ni negro” (Lastra, 2008).

significa que esté ausente: en ellos hay belleza y composición, pero no es una belleza para la contemplación y el recogimiento, sino una cualidad que hace visible la capacidad creativa de los movimientos sociales, para quienes la movilización de la palabra y la lucha son parte del acto creativo y del pensamiento propio. La calidad plástica y formal del cine de Rodríguez es innegable, pero está subordinada a un problema central, que antes que ser puramente estético es, como lo hemos dicho, una política-estética de la memoria. La política-estética en este apartado está centrada en las comunidades nasa y guambiana, pero no está restringida en su significado solo a estas dos comunidades, que piensan la historia como comunidad moral y textual, de acuerdo con Rappaport. A la dimensión moral y textual de la memoria comunitaria se une, desde la década de los 70, la dimensión audio-visual del cine documental para conformar una interfaz más compleja en que las dimensiones oral-audio-visual¹⁵³ de la memoria quedan en “primer plano” con respecto de la dimensión textual.

La historia de los nasa es la historia de una construcción identitaria estratégica, en cuya implementación la *aiesthesis* decolonial no está ausente; una historia que plantea la relación con el pasado como una continuidad moral, como producto de una estrategia consciente de parte de los intelectuales indígenas y no como la prolongación de una cultura nasa esencial. Los ejemplos de las narraciones de Tama, Lame y Niquinás, al igual que sus equivalentes peruanos, son “crónicas de lo imposible”; es decir, intentos indígenas de interpretar sus propias formas de pensamiento histórico y cosmológico en un discurso —como el histórico— de tipo occidental, sin que sus autores puedan evitar la difuminación de sus contenidos en el proceso, porque dichas formas narrativas se contradicen mutuamente. Juan Tama, por ejemplo, cuando narra su creación y unificación de los resguardos de Pitayó (1700) y de Vitoncó (1708) hace una reinterpretación de la historia como “lo que debería haber sucedido”; en otras palabras, supone que él mismo fue quien venció a Calambás. Y al hacerlo, hace suya la historia y fundamenta su liderazgo en una conquista militar que no es suya, pero en cuya línea moral él mismo se ubica. Haciendo uso de un documento administrativo, un título, logra varias cosas: establece una comunidad moral con el pasado militar de los nasa, se legitima a sí mismo como nasa y reúne los cacicazgos en una unidad territorial. Ahora bien, si los nasa definen la historia como “lo que debería haber ocurrido” y no como lo que ocurrió, para ellos la historia es el pasado vivo que es parte del presente y camino hacia el futuro.

Alrededor de los textos de Tama, Lame y Niquinas se construyó una comunidad textual que no se debe confundir con la comunidad textual propia de las “religiones del libro”. En el caso de los nasa, los textos son transcripciones de narrativas orales

153 Decimos oral-audio-visual, debido a que en el cine documental la oralidad del lenguaje hablado de las personas no agota el lenguaje sonoro del documental, pues con la voz humana hay otras voces que hablan y se dejan escuchar: las voces de la naturaleza viva.

y como tal pueden ser modificados más fácilmente que los textos escritos. Esta particular comunidad textual nasa, por el hecho de que la difusión escrita de sus textos es limitada, muestra, por una parte, el poco poder que los nasa tienen en una sociedad letrada como la colombiana; pero, por otra, refleja el carácter difuso del poder en Tierradentro. Es ante todo en actividades prácticas y rituales donde se comunican sus contenidos. Esa narrativa oral tiene la ventaja sobre la narrativa escrita que es capaz de poner límites al control y la imposición jerárquica y total que rápidamente puede realizarse por medio de una narrativa escrita, pues, como dice Rappaport, ni siquiera Tama logró utilizar la imagen del cacique para conseguir un poder absoluto (Rappaport, 2000, pp. 27-30).

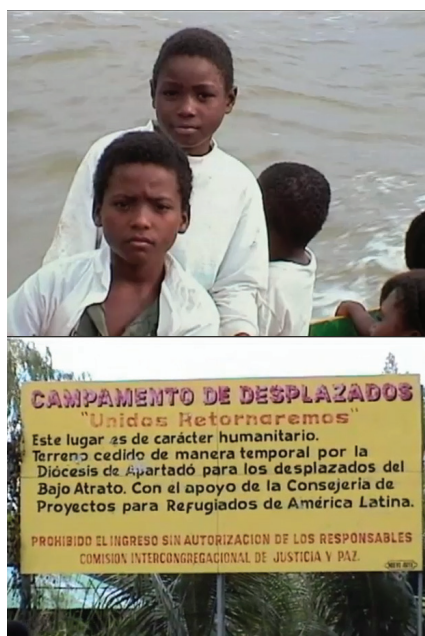
Desde el trabajo de Marta Rodríguez se puede ver cómo los nasa en particular y las comunidades indígenas del Cauca, en general, se han ido consolidando como grupos étnicos en el ámbito de la oralidad y cada vez más en el de una visualidad propia. Para lo segundo el trabajo de Rodríguez ha sido clave en dos sentidos: en primer lugar, con el trabajo documental concertado con las comunidades indígenas que se inicia en 1970 para la realización de la película *Campesinos* y que continúa hoy, más de cuatro décadas después. Y luego mediante el proceso de formación a las comunidades para que ellas mismas realicen sus propios documentales. Este proceso se inició en 1992 con la realización de un taller de video-documental, junto al cineasta boliviano Iván Sanjinés. Con este documentalista Rodríguez realiza la Película *Memoria viva* (1992-1993), con base en las imágenes que los indígenas Antonio Palechor y Manuel Sánchez habían registrado de la masacre perpetrada en la Hacienda El Nilo, donde fueron asesinados 21 indígenas. La participación de Palechor y Sánchez en la realización será el inicio de la formación de otros reconocidos videastas indígenas como Daniel Piñacué y el kankuamo Daniel Mestre. Se destaca la amplia producción de El Tejido de Comunicación de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca, ACIN, que ha producido sus propios documentales como *Pa poder que nos den tierra* o *País de los pueblos sin dueños*.

Voces y memorias en la “trilogía de Urabá”

La “trilogía de Urabá”, realizada entre 1999 y 2006 en el Pacífico colombiano, está compuesta por las películas *Nunca más* (1999-2001), *Una casa sola se vence* (2003-2004) y *Soraya, amor no es olvido* (2006); las dos últimas centradas en sendos personajes femeninos: Ana Marta y Soraya. *Una casa sola se vence* es un canto a una resistencia que no logra sobrevivir. Soraya es una voz de esperanza, de lucha, de resistencia e insistencia por mantener la vida de una familia desplazada. Se trata de una aproximación a la realidad de poblaciones afrocolombianas que de manera similar a las poblaciones indígenas y campesinas, han visto cómo sus territorios son incorporados en una geografía de la violencia en que grupos armados les arrebatan sus tierras y los obligan al desplazamiento. Sus lugares de origen, convertidos en

muchos casos en poblaciones fantasmas, pasarán a configurar una cartografía de la violencia, al convertirse en espacios que recuerdan las diversas masacres perpetradas por los actores del conflicto: guerrilla, paramilitares y el Ejército. Así, las masacres de la Mejor Esquina (1988), la de Chengue (2001), la de Mapiripán (1997), la de Bojayá en el Urabá (2002), la de Apartadó (2005), entre otras, marcan al mismo tiempo la cronología de la violencia y su geografía, cuyos nodos son lugares de tortura, muerte y desaparición.

Los desplazados de esos territorios tuvieron que recurrir a la memoria pura, sin prótesis o soportes, como instrumento fundamental para la reconstrucción de su vida. Esto de manera análoga a sus antepasados, que fueron sujetos del comercio de esclavos hacia América. Como lo ha dicho Edouard Glissant, los únicos migrantes desnudos, o mejor desnudados, en la historia de la humanidad, han sido los africanos sujetos de la trata. De la misma manera, para las comunidades afrocolombianas desplazadas, el cuerpo y la memoria son el instrumento principal para la reconstrucción de la vida y el restablecimiento de las relaciones con otras personas y con la naturaleza. Consecuentemente, la corporalidad, la narración oral, la expresión plástica y musical tienen gran peso en estos documentales como medios estéticos para la re-elaboración de las memorias que sirven de base al proyecto de reubicación territorial, bien sea como adaptación en el territorio del desplazamiento o como retorno a los lugares de origen desde donde fueron expulsados.



Nunca más (1999-2001), imágenes captura de pantalla.
Cortesía Marta Rodríguez de Silva.

¿Cómo abrir paso a la vida en estas circunstancias en que impera la muerte? ¿Cómo construir relatos en los que la memoria de los muertos se convierta en incentivo para seguir viviendo? ¿Cómo atreverse a regresar a sus territorios, a pesar del miedo a la repetición de la violencia? Estas son algunas de las preguntas que se pueden oír en las voces y ver en los rostros de quienes han sido víctimas de la colonialidad del ser por medio de la guerra, especialmente las mujeres y los niños. Producir una imagen del pensar, el sentir y el hacer de y con estas comunidades es la característica fundamental de esta estética decolonial, testimonio vivo de una lucha comunitaria.

Las películas de esta trilogía son historias en que las mujeres son protagonistas,¹⁵⁴ contadas desde la mirada femenina de Marta Rodríguez, que antes que ser feminista es humanista, como lo ha afirmado en repetidas ocasiones la autora. Lo anterior, como bien lo aclara De la Vega (2008), se debe a que las comunidades marginadas con las que Rodríguez trabaja no se identifican con la ideología feminista foránea; de tal manera que el acercamiento a las comunidades ha redundado en un alejamiento de los discursos feministas, sin que esto quiera decir que las luchas que estos movimientos representan le sean indiferentes. Para De la Vega, la mirada femenina de Rodríguez es una forma de ver la realidad y expresarla en el cine, enfatizando en los detalles de la vida diaria como una búsqueda de la poesía en circunstancias difíciles y atroces, subrayando la delicadeza de los sentimientos, con afecto y respeto por aquellos personajes que configuran el centro de su obra (De la Vega, 2008, p. 16). Desde nuestro punto de vista, la fuerza de un hacer descolonizador integrado es lo que hace que en estas prácticas no se puedan desvincular los haceres, pensares y sentires de los objetivos comunitarios que buscan re-inventar su existencia aun en condiciones hostiles. Veamos entonces cómo en el espacio estético de los documentales se entretejen historias contadas, cantadas, pintadas y monumentadas como un cordón de varias hebras que se complementan mutuamente en un mismo plano de composición estético-político.

Nunca más (1999-2001) es el primer video de un tríptico que se enfoca en los procesos de reconstrucción de la memoria que realizan las comunidades afrocolombianas del Pacífico, liderado especialmente por las organizaciones Mujeres en Guerra y Mujeres en Resistencia, quienes, junto a sus hijos, sufrieron el proceso de violencia y desarraigo a finales de los años 90. La reconstrucción de la memoria está vinculada, entre otras cosas, a la posibilidad de retornar a los territorios de los cuales fueron desplazados, pero en condiciones de dignidad que les permitan volver a ser sujetos

154 Las películas de esta trilogía no son las únicas en que las mujeres tienen un lugar relevante. Baste recordar *Chircales*, *Amor mujeres y flores*, *Planas*, la poética película *Nacer de nuevo*, o la más reciente *No hay dolor ajeno*. En otros términos las mujeres, así como los niños, tienen un lugar central en el cine de Rodríguez como sujetos que entre los mismos pobres ocupan un lugar silenciado e invisibilizado, como lo muestra el empeño por hacer visibles sus rostros, escuchar sus palabras, componer sus discursos y sorprendernos con sus razones.

comunitarios, políticos y sociales. Estas vicisitudes son narradas por las comunidades mismas, no solo con diversas voces, sino de diversas maneras: contar, cantar, pintar, se entretienen como formas de monumentalizar, de traer a la memoria trazas de experiencia e historia para armar los relatos que guían sus luchas comunales y que al mismo tiempo acompañan sus quehaceres cotidianos.

El contexto social y el periodo histórico son el mismo para la trilogía y se dibujan en buena parte con base en los archivos del periodista Hollman Morris. Se muestra cómo, a partir de 1997, comienza esta historia de desplazamiento y masacre. Para el año 1999, más de dos mil desplazados llevaban dos años hacinados en varios refugios, entre ellos el coliseo deportivo de Turbo, en el que vivieron más de 350 personas. Aproximadamente 4000 personas fueron desplazadas de la región del Cacarcía. Otras 96 familias huyeron hacia Panamá. Estas familias, después de un tiempo, fueron deportadas hacia Colombia, con sus derechos como refugiados desconocidos por parte del gobierno panameño. Una declaración de la asociación “Clamores”, que agrupa a un grupo de mujeres viudas de la guerra, resume muy bien los desplazamientos ocurridos en el territorio chocoano en el transcurso de dos años.

Uno de los mas graves desplazamientos que haya conocido Colombia, tuvo lugar entre 1996 y 1997 en la parte norte del Chocó. Fuimos expulsados indígenas, mestizos y negros mayoritariamente entre mujeres, hombres, patriarcas, matriarcas, niños y niñas que tuvimos que huir de la llamada “Operación Génesis”. Esta supuesta acción militar, en contra de la guerrilla de las FARC-EP, resultó ser un operativo en contra de la población civil. Por más de tres días fuimos bombardeados y ametrallados, saquearon nuestros bienes, quemaron nuestras casas, asesinando nuestros familiares y amigos en más de 23 comunidades de la región (*Nunca más, 1999-2001*).

Como lo señaló un comandante paramilitar: “el interés está en la tierra, no en la guerrilla”. De tal manera que la operación de contra-insurgencia fue solo una excusa para despejar el territorio para la entrada de las empresas multinacionales productoras de palma aceitera, monocultivo que reemplazaría la variedad de cultivos tradicionales, y eliminaría animales, plantas medicinales y la propiedad comunitaria de la tierra.

El contexto general de esta trilogía a la que Marta Rodríguez y Fernando Restrepo, su colaborador en este periodo, dedican ocho años (entre 1999 y 2006), no se restringe a un episodio particular de la historia de las comunidades afrodescendientes; la película como un eslabón, nos hace pensar en la articulación de una larga historia de desarraigo histórico, deshumanización y colonialidad, que empezó en el continente africano hace cinco siglos y que a finales del siglo XX continúa en el territorio colombiano. “Hace 500 años fueron los antiguos violentamente arrancados del África y cruelmente arrojados en América; hoy, somos nosotros violentamente arrancados de nuestros campos y cruelmente arrojados fuera de nuestros territorios” (Rodríguez y Restrepo, 1999-2001).

Diversas razones, esgrimidas por una multiplicidad de actores, legales e ilegales, convergen en un solo propósito: despojar de sus tierras a estas comunidades que se han arraigado en ellas desde hace siglos. Para tal fin, fue necesario convertir al Chocó en un escenario de guerra (un “teatro de operaciones”), un espacio de cruce de intereses que van desde la explotación de la biodiversidad, la explotación maderera y de otros recursos naturales (recientemente con la minería legal e ilegal), hasta convertirlo en un lugar estratégico para el tráfico de narcóticos y armas, donde paramilitares y guerrillas se disputan el control. Además, hay intereses del mismo gobierno nacional, que desde hace décadas han planeado macroproyectos como el denominado canal Atrato-Truandó, como alternativa al canal de Panamá, la carretera Panamericana y proyectos hidroeléctricos y de minería que siguen los intereses de grandes empresas multinacionales. El desplazamiento masivo, antes que la concertación y la consulta previa con las comunidades –que es un derecho constitucional ganado por las comunidades en la Constitución de 1991–, aparece como una opción más rápida y efectiva para los intereses económicos en esta “Puerta del Pacífico”.

Voces contando sus historias

En un acto simbólico realizado por las mujeres a quienes les mataron sus esposos, vemos una larga fila que se dirige lentamente al salón La Esperanza, donde cada una dirige unas palabras a la memoria de su esposo. Allí está Soraya, la protagonista de la tercera película de la trilogía, quien, antes de caer desmayada, dice a la memoria de su esposo: “Queremos que tú vivas en nuestra memoria para siempre”. Cómo construir una memoria y al mismo tiempo abrirse un horizonte o proyecto de vida es la cuestión existencial a la que estas comunidades se enfrentan y para cuya realización el cine documental de Rodríguez será un medio importante.

En el documental *Nunca más* el relato de los hechos –la masacre en varios municipios, el desplazamiento hacia Turbo y Panamá, así como las vicisitudes del posible retorno– está compuesto por testimonios de mujeres y hombres quienes desde su experiencia personal aportan a la verdad de lo sucedido. A lo largo de las secuencias se puede ver cómo, antes que ser narradas por un científico social, un antropólogo o un etnólogo, son los mismos protagonistas quienes toman la palabra para dar una versión directa de los acontecimientos. El relato se teje con varias voces, logrando un equilibrio entre las voces femeninas y masculinas, no obstante la diferencia en la extensión de los testimonios. Como bien lo afirma Jorge Ruffinelli, toda historia de masacres corre el riesgo de amplificación tremendista pero, en este caso, en boca de los narradores locales los relatos, sin dejar de ser trágicos, son cotidianos y absolutamente verosímiles (Ruffinelli, 2003).

Dice una mujer: “Yo perdí mi compañero. Eso fue el 24 de enero del 97. Eso fue en un corregimiento de Riosucio que se llama Curbaradó. Llegó un grupo armado que se tomó el pueblo así, haciendo balaceras en el pueblo y ahí mataron al compañero

mío y una sobrinita mía, tenía seis años”. Otra mujer hace una descripción breve y patética de cómo los paramilitares se ensañan con el cuerpo de sus víctimas: “Cuando ya revisaron, le pidieron los documentos a todo el mundo, se quedaron con el señor¹⁵⁵, entonces empezaron a decirle que era un guerrillero, que era tal, que era cual, a darle patadas. Después que se cansaron de maltratarlo, entonces lo fueron mochando pedacito por pedacito. Y entonces le dejaron el tronco y ya por último, le mocharon la cabeza y se pusieron a jugar fútbol con la cabeza. El cuerpo lo lazaron al río” (Rodríguez y Restrepo, 1999-2001).

“A mi compañero, lo perdí el primero de diciembre del 97. Vivíamos en los albergues y de ahí de los albergues lo sacaron los paramilitares”. Otra mujer dice: “Un sólo hijo que he tenido yo en la vida. Y a él se me lo llevaron, él era motorista, estaba trabajando, venía acá a Turbo, vendía su pescado. Y de la noche a la mañana se desapareció mijo sin ningún conflicto ni nada yo no sé [...] (junio 14 del 97). Se llamaba Eulises Mena, tenía 26 años”. Luego sigue el testimonio de otra mujer: “Han sido unos días muy tristes para nosotros como campesinos. Porque el campesino, la vida de ellos es su tierra. Y sacar un campesino de su tierra es como quitarle el alma, porque el alma del campesino es su tierra. Este río Atrato nos trae muchos recuerdos, por aquí subían y bajaban. Y ahora lo que hace que estamos desplazados hay escasez de comida y escasez de todo; porque el campesino está en el pueblo, y los campos están solos, vacíos, ya no hay producción, no hay carne no hay nada, todo se acabó” (Rodríguez y Restrepo 1999-2001). Si en el caso de la comunidad guambiana hablábamos de la construcción de la memoria y el territorio como un hilo que recorre el tejido comunitario, en este caso es el río Atrato el que se convierte en el “canal” de la geografía y de las historias que viajan desplazadas y retornan con esperanza. Esto no quiere decir que se trate de un retorno triunfal, sino de un retorno prudente y hasta temeroso, lleno de expectativas y dudas, teñido por la incertidumbre de no poder saber si se reorganizará la vida en los mismos lugares en que sus familiares fueron masacrados.

De todas maneras, se trata de recuperar la tierra, porque si no hay tierra, qué pueden hacer esas “manos fuertes y callosas” acostumbradas a trabajar con hacha, machete, motosierra, palanca y canaleta, como se afirma al comienzo de la película. “Porque para el campesino la vida es su tierra” (Rodríguez y Restrepo, 1999-2001). Vemos aquí el arraigo que tiene el campesino en general y el indígena con la tierra. Ellos no conciben su ser sin el vínculo con ella, pues son sujetos colectivos relacionales que cuando son desarraigados y desplazados al pueblo o la ciudad sufren una fractura ontológica que siempre buscarán curar, sea reconfigurando los vínculos

155 La descripción coincide con la muerte de Marino López Mena, cuyo caso está siendo investigado a la fecha por la Corte Interamericana de Derechos Humanos, a la que han acudido sus familiares por considerar que en Colombia no se ha hecho justicia cuando han pasado 16 años de los hechos que fueron parte de la Operación Génesis (Cf. Radio, 2012).

sensibles con el territorio, reconstruyendo parcialmente su vida en el exilio, o, ante todo, buscando el retorno a sus tierras ancestrales. Como bien lo dice uno de los protagonistas al recordar años de hacinamiento en el coliseo de Turbo y al comparar cómo era su vida en el campo no queda otra cosa que llorar: “Porque uno aquí lo que hacía era llorar y pensar y cuando uno se recordaba cómo vivía y lo comparaba a la estadía que uno tiene aquí, entonces uno se sentía muy, muy triste, entonces uno lloraba. Y no tan solo las mujeres sino varones, porque a mí me tocó llorar una y otra vez”.

Otro hombre cuenta cómo las amenazas de los paramilitares empezaron a mediados de 1996: restricción del tránsito, extorciones, requisas y algunos asesinatos. La primera incursión paramilitar en Riosucio se realiza el 20 de diciembre de ese mismo año, a las dos de la mañana, cuando llegan a Puente América. Sacaron a las personas de sus casas, saquearon tiendas y lanzaron electrodomésticos al río Atrato. “Encontraron a algunas mujeres que no tenían marido y les decían que dónde estaban esos hijueputas guerrilleros, que estaban en la guerrilla, que los sacaran. Entonces la ropa que encontraban de esos hombres y zapatos, eso lo picaban y lo botaban” (Rodríguez y Restrepo, 1999-2001).

Un grupo de desplazados fue a Turbo y otro a Panamá. Allí les tocó trabajar para los panameños, hasta que una comisión del gobierno colombiano les propone regresar a Colombia, a Bahía Cupica en el Pacífico, a una finca decomisada al narcotraficante Pablo Escobar. Supuestamente era una finca grande con ganadería y varias casas; sin embargo, la realidad sería distinta: “Entonces llegamos 297 personas y a todos nos tocó albergarnos en una sola casa de dos plantas que hay aquí [...]. Nos montamos una parte arriba y una parte abajo, donde esa casa sonaba como que se iba a desplomar. Y con ese miedo nosotros que los de abajo fuéramos a quedar aplastados de los que estábamos arriba”. Luego, los desplazados que habían ido a Panamá deciden unirse a sus compañeros de Turbo con el fin de concertar las condiciones del retorno mediante un proyecto comunal.

Los desplazados elaboran una propuesta de retorno que guiará sus acciones, que tiene como principio lograr garantías para conservar la vida. Esa propuesta tiene cinco puntos, entre los que se destacan: la titulación colectiva de las tierras para 24 comunidades; la reivindicación de la presencia del Estado en formas de Casas de Justicia y el derecho a la reparación moral mediante el derecho de la verdad acerca de su desplazamiento. Los desplazados en su trabajo por el retorno quieren despejar cualquier duda de vinculación con algún actor armado; de ahí la exigencia de Casas de Justicia con funcionarios que no sean ni militares ni policías para no convertirse en una población objetivo militar. Esos reclamos se resumen así: verdad, libertad, justicia, solidaridad y dignidad. La verdad de estos episodios debe brillar y está ahí para el que preste atención: la libertad como autodeterminación de las comunidades; la justicia, porque lo que hicieron no es justo y por lo tanto no debe quedar en la

impunidad; la solidaridad con los que no tienen la capacidad de trabajar. “Entendemos el problema del territorio. Y nosotros creemos por convicción, nosotros hemos vivido asentadamente por muchos años y hemos conservado ese territorio. De igual manera, nos replanteamos y decimos; nosotros debemos volver a nuestras tierras. Pero, para volver a esas tierras hay que buscar mecanismos que permitan que nosotros podamos conservar la vida” (Rodríguez y Restrepo, 1999-2001).



Una casa sola se vence (2003-2004), imagen captura de pantalla.
Cortesía Marta Rodríguez de Silva.

El relato de Ana Marta en *Una casa sola se vence* es igual de contundente. En el año 2002, Ana Marta Palma relata cómo mataron a su marido, José Domingo Mosquera Romaña, porque “tenía un radio” (razón por la cual fue considerado como posible auxiliador de la guerrilla), y cómo luego le tocó embarcarse, con su vida y la de sus hijos como la única posesión, con destino a Turbo donde finalmente murió.

A mí me tocó salir, con la muda del cuerpo, de la casa y los cuatro pelaos que yo tenía. Porque el 24 de enero del 97, a las cuatro y media de la mañana se metieron unos armados al pueblo, haciendo balaceras por todo el pueblo. El marido mío, a esa hora él iba a trabajar, porque el madrugaba a su trabajo, pues lo cogieron, lo mataron, por allá por un monte lo dejaron tirado y amaneció. Y cuando iba amaneciendo, todo el que iba saliendo a la puerta de la casa lo iban cogiendo y se lo iban llevando, a unos amarrados a otros así sueltos, y los iban tirando en una placa (muy parecida como esa). Bueno, y ya después de que pasó todo lo que ellos hicieron, quemaron cuatro casas en el pueblo, hirieron un hombre, lo golpearon todo, lo pusieron a agarrar sangre por la boca y ahí ya se los trajeron y se vinieron del pueblo. Ya quedamos, en el pueblo mataron una niñita de seis años, sobrina mía. Yo me fui a ver la muerte de mi sobrina. Cuando regreso de la muerte de mi sobrina, veo que traen al compañero mío, muerto, herido ya casi muerto a la casa (Rodríguez y Restrepo, 2003-2004).

La madre de Marta, complementa el relato de su hija, diciendo que su yerno, aún con vida, llamaba a Marta. Sus hijos añaden detalles sobre cómo lo llevaron mal herido

a su casa, donde duró dos horas pero ya no había nada que hacer, pues había recibido cuatro impactos de bala. “Nosotros lo vimos y empezamos todos a llorar, y mi mamá desde ahí fue que le cogió la enfermedad esa”, dice uno de sus hijos. Además, ella cuenta cómo ese mismo día querían enterrarlo con el argumento de que los paramilitares podrían regresar, pero ella de todas maneras hizo el velorio, pues “él era una persona, no era un animal, ni era tan mala persona ni era un animal”. Vemos aquí como el estatuto de ser humano no alcanza para todas las personas. Después del velorio, Marta no pudo dormir tranquila en su casa pues sentía muchos ruidos, y se fue a vivir a la casa de una señora, quien la invitó a pasarse. Tres días después se entraron a la casa de Marta y acabaron con todo lo que tenía. Añade ella que los paramilitares decían

que agradeceríamos que apenas habían prendido esas cuatro casas porque supuestamente eran de unos “guerrilleros”. Eso hicieron ellos en el pueblo. Entonces yo debido a eso, me vine y yo no fui más allá, ni creo que vuelva más a vivir como yo vivía allá. Vea yo le digo que esa es una cosa seria. Todas las casas quedaron rotas, el zinc, los toldos los bajaron, los manteles de las mesas, las varas quedaban envueltas ahí, eso fue una tragedia horrible le digo (Palma en Rodríguez y Restrepo, 2003-2004).

Y así continúa el extenso y detallado relato de Ana Marta, quien finalmente murió, como lo va indicando el cambio de color a blanco y negro y la recitación del *alabao*: “*Pido yo que ya estoy muerta/ Ay si no me lloren más/ Yo quiero que me llesves/ allá a la gloria del señor Padre// ¡Salve! Reina / Ay Dios te salve palabra divina/...*”. Esta canción anuncia la agonía que antecede a la muerte y prepara de algún modo los pasos siguientes, como el velorio, el entierro, la novena, la última noche. La segunda señal del triste final de la película se da cuando la madre de Marta, Ana Felipa, y Leo, uno de los hijos, salen de la casa con paso solemne rumbo al cementerio.

Si se indaga por las causas de la muerte de Ana Marta, no en términos psicoanalíticos de elaboración del duelo, sino en una especie de relación entre la memoria y el olvido, nos damos cuenta de que hay memorias que matan; es decir, que cuando los recuerdos de hechos traumáticos se convierten en un presente continuo no permiten su incorporación en un relato de esperanza, como en este caso, no obstante la motivación que tiene Ana Marta de que sus hijos salgan adelante. A lo largo de la película se ve en el cuerpo de Marta, en especial en su rostro cada vez más delgado, los estragos de los recuerdos de su esposo, de su muerte violenta.

Les digo eso es duro, duro uno recordar las cosas tan malas que uno pasó en el Atrato. Hay días que se me viene todo eso a la mente, en las noches no duermo, se me viene esa cosa, esa preocupación, así no, yo no me siento bien. Temprano a las siete, me acuesto, y duermo de las siete a las nueve y media, de ahí ya no duermo y todos los ruidos que pasan yo me los escucho, a mí ya no me da sueño. Me dicen que lo que me tiene así reseca es porque yo no duermo, porque el sueño es muy eso, pero yo no sé. Todo de aquí de la mente nada se

me sale, a veces trato de botar un poco de cosas pero eso. Cosas que uno ha vivido, es difícil de uno ir las olvidando así (Palma en Rodríguez y Restrepo, 2003-2004).

El componente musical en esta película, como ya lo hemos sugerido, es relevante. Sobresale la canción del *alabao* cantado en coro con la interpretación del Grupo Colombia Negra¹⁵⁶. Irá apareciendo a lo largo de la película, acompañando el relato de Marta, de esa vida que se extingue poco a poco hasta la secuencia final que nos lleva al cementerio a visitar su tumba, acompañando a la señora Felipa y Leonardo. Allí, en un *entre dos fechas*, la del nacimiento y agosto 2 de 2002, queda resumida toda una historia de vida y resistencia.

Pido yo que ya estoy muerta / Ay si no me lloren más
Yo quiero que me lleves / Allá a la gloria del señor Padre
Salve! Reina / Ay Dios te salve palabra divina
Esos cinco nudos / Que tiene el cordón
son las cinco gracias / De la salvación
Salve! Reina / Ay Dios te salve palabra divina
Estas cuatro velas / Que están encendidas...
Que se me murió mi pare / Se me acabó
Ay mi riqueza / Se me acabó
Ay mi riqueza / En esta tumba de luto
Vengo a cantar / Ay mi tristeza
Vengo a cantar / Ay mi tristeza
Que se me murió mi hermana / Se me acabó
Ay mi riqueza / En esta tumba de luto
Vengo a cantar / Ay mi tristeza
Las puertas del cementerio / Me las tienen que engranar
Pa que entren mis cargadores / Los que me van a cargar
Salve, reina / Ay Dios te salve palabra divina
Ahora sí se vino el día / En que me van a enterrar
Que vengan mis cargadores / Los que me van a cargar

Vale la pena contrastar los finales poéticos de *Nunca más* con el final de *Una casa sola se vence*, para darnos cuenta de la diferencia entre el optimismo del primero y la rabia del segundo, que lleva a la invocación de las fuerzas del mal para que hagan justicia sobre los victimarios, una variedad de sentimientos que desbordan el de la belleza o no-belleza; sentimientos mezclados entre dos extremos, en los intersticios del optimismo y la decepción, entre la ilusión y la frustración, entre la memoria y el olvido, de pequeñez y grandeza, donde estas comunidades han logrado mantenerse con vida, a pesar de las fuerzas de muerte que las han mantenido rodeadas.

156 Grupo Colombia Negra: Ligia Zamora, Esperanza Biojo, Inés Rivas, Nacho Kuaho. Percusión: Paulino Salgado.

Poema final de Nunca más

Peregrinaremos, atravesando el agua
Para decir que deseamos el retorno con dignidad
Peregrinaremos, para acercarnos a las tierras
De las que fuimos obligados a salir
Peregrinaremos, para saborear el aroma del río Atrato que nos vio nacer
Peregrinaremos, para dejar una huella sagrada de nuestros hermanos y hermanas
Peregrinaremos, por los desaparecidos, desaparecidas, asesinados y asesinadas
Peregrinaremos, para dejar signos sagrados al Dios de la vida
Peregrinaremos, para llorar nuestra historia de desplazados
Peregrinaremos para celebrar la esperanza de nuestra historia.

Poema final de Una casa sola se vence

Que los secreteros de todas las orillas / Digan sus secretos y oraciones
Para que todas las fuerzas del mal / Caigan sobre ellos y los destruyan.
Que cada gota de agua/Que se beban de nuestros ríos
Se les transforme en sangre / Y mueran de sed
En medio de las abundantes aguas de nuestro entorno/Que se atragante
y se ahoguen
Con las espinas de los pescaos que se coman / Que en la noche no puedan dormir
Espantados por la presencia de nuestros muertos / Y que enloquezcan
en medio de las pesadillas.

Por su parte, la película *Soraya, amor no es olvido* tiene un comienzo poético y un sentimiento de optimismo y vitalidad atraviesa el documental. Se trata de un amanecer, a las cuatro y media de la mañana. Con el canto del gallo, Soraya ya se encuentra terminando de alistar la comida que venderá en una pequeña caseta en el mercado. Mientras se dirige al mercado con un platón lleno de comida sobre la cabeza, se escucha la siguiente canción, que empieza a contar la realidad de las mujeres viudas y desplazadas. En esta es evidente la nostalgia por el campo y la pregunta por las causas del sufrimiento de hombres y mujeres, en un territorio donde muchos hombres han sido asesinados dejando a las viudas y los huérfanos en una situación de precariedad extrema.

Hay que lindos que son los campos / Cuando llega la madrugada
Ay los terneros braman / Ay donde está la mama
Ay hombre disiente el vaquero / Es hora de ir a ordeñar
Pa tener el buchito de leche / A la hora de desayunar
Nosotros y no éramos ricos / Vivíamos acomodados
Este año y nos encontramos / Como un pueblo y desplazados
Qué culpa y tienen las flores / Hombre y de nacer en los campos
Qué culpa tenemos nosotros / Hombre y de estar sufriendo tanto
Con la jota empieza mi nombre / Y por la B mi apellido

Por causa y de la violencia / Los hombres perdió sus mujeres / Y las mujeres sus maridos

Las uvas sí nacieron verdes / Pero el tiempo las madura /

Qué vamos a hacer sin trabajo / Con y situación tan dura



Soraya, *amor no es olvido* (2006), imágenes captura de pantalla.
Cortesía Marta Rodríguez de Silva.

Para la época del asesinato de su esposo, cuenta Soraya que tenía un niño de dos meses de edad, uno de dos años y otro de cuatro.

Yo creía que ya todo se había perdido. Al principio, cuando llegué aquí a Turbo, uno metido allá en ese coliseo revuelto todo. Nosotros empezamos allá en el coliseo a cocinar en una sola olla. La primer ronda que llegamos, unas olluas granduas y en la mañana hacíamos papula, galletas y ahí que desayunábamos. Y ahí mismo montaban ese hondo de arroz, montaban la comidita y eso era; al comer ese arroz, dígame si eso queda bien hecho. Queda mal hecho, ese hondo de arroz que va a quedar bien hecho. Y todo eso nos tocó vivirlo. Entonces, yo dije, imagínese, aquí se me llegó el tiempo, ya no hay solución para mí, se me acabó todo. Y bueno, entonces yo no pensaba sino, ¿quién soy yo? Entonces, mire, yo cuando me hablaban que hay que su marido cómo lo mataron; ¡ay Dios mío!, yo un poquito estaba tranquila pero la demora era que me preguntaran, ya no podía hablar; yo me desmayaba a diario. Imagínese que cuando yo salía del coliseo para la calle llevaba a mi bebecito, yo no se lo dejaba a nadie, porque yo decía si me tiran un tiro por delante, le cae a él y me matan a mí, o sea que nos vamos los dos, para no dejar un niño de dos mesecitos aquí sobre la faz de la tierra. Y decía si me lo tiran por detrás, también le cae a él, así que todos dos nos morimos. Yo no dejaba a mi hijo en ninguna parte, para morirme con él. Entonces yo sí, yo decía; no le estoy diciendo que ya todo se había acabado. Pero no fue así. A través del tiempo que pasa me doy cuenta que la vida sigue y que hay que vivirla (Rodríguez y Restrepo, 2006).

Ante la difícil situación, Soraya cuenta que muchas veces ha pensado en suicidarse ella misma con todos sus hijos. Ser padre y madre a la vez, con tantos hijos, y no poder comprarles unos zapatos adecuados, es parte de esta dura realidad. No obs-

tante, luego ha llegado a la conclusión de que el suicidio no es la solución. “Una cosa es hablar y otra estar uno en la situación, estar metida en el cuento”, como ella dice. Es por esto que ella cree que donde está no es un lugar para poder vivir contenta; sin embargo, no hay alternativa de cambio de lugar en el horizonte inmediato.

Empero, esta última afirmación de Soraya contrasta con la actitud de un grupo de niños, entre los que se encuentran sus hijos, quienes, recurriendo a un balde viejo de plástico y al ritmo hecho con las palmas de las manos, hacen la percusión para acompañar alegremente la letra de una canción que habla de alguien que siempre tiene el bolsillo pelao: *pelao, pelao, el bolsillo pelao*, dice el estribillo.

En otro momento, mientras uno de sus hijos camina hacia el colegio llevando una neverita de poliestireno llena de bolis (bolistas de plástico llenas de jugo congelado) que venderá a cien pesos cada uno, compitiendo con otros vendedores de helados, entre ellos los de marcas conocidas. El niño camina rápidamente con unos zapatos negros que le había regalado una vecina, los cuales, a pesar de ser más grandes que su propia talla y de estar rotos en los talones, son usados por el niño, pues no hay más alternativa. Los pasos del niño son acompañados con un rap que cuenta el desplazamiento, la violación de los derechos humanos, la imposición de la ley del más fuerte y la violencia política del país: “una violencia que apesta”, de acuerdo con la interpretación del grupo de música urbana, Los Junior’s Clan¹⁵⁷.

Los campesinos ya de su tierra huyeron / Sin ropa sin comida y sin dinero
Para su vida salvar
Derechos humanos los están ignorando / La ley del más fuerte la están implan-
tando
Pero más violencia están generando / Que pare esta guerra que apesta

Que pare esta guerra que apesta / Ay apesta, apesta, apesta
La violencia que no sirve apesta / Apesta, apesta, apesta, apesta.

Pizarro asesinado, dentro de un avión / Dentro de la campaña, lo volvieron
pistolón
Cuando no es la guerrilla, son paramilitar / Cuando no es la alta, la baja sociedad
Pero de cualquier parte, apesta, apesta...

Vemos cómo, a las voces que cuentan, se unen las voces que cantan y que en varios casos son las mismas. Historias contadas e historias cantadas se entrelazan en el documental, de manera tal que, pese a lo inhumano de las historias que cuentan, una luz de esperanza y una innegable voluntad de vida iluminan los rostros de todos aquellos que anhelan regresar a sus tierras en el departamento del Chocó. Escuche-

¹⁵⁷ Los créditos musicales en esta película son: Asesor musical: Lucas Silva y Juliana (cantautora). Grupo de rap Los Junior’s Clan: José Luis Albornos, Jiminson y James Enríquez, Edwin Muñoz (tambora); Stanley Montero (guitarra, maraca, voz); Guillermo Valencia (llamador); Arnoldo Salgado (tambor mayor); Músicos de las Cantaras, Petrona Martínez y Etelvina Maldonado.

mos esas canciones, leyendo sus textos, que dibujan la estructura del documental, convirtiendo esas historias de muerte en poéticas para la conservación de la vida.

Óyeme Chocó

Óyeme Chocó / Oye por favor
Tú no tienes / Porque estar sufriendo así
La resignación / De tu corazón
Algún día llegará / Algún día llegará
La redención
Después de tanta amargura / De dolor y de pesar
Por fin unidos / Lograremos retornar
Ya vamos llegando / Me estoy acercando
Chocó es nuestra tierra / Y por ella estamos luchando

Violencia brava

Yo voy a contarles / Lo que nos pasó
Con toda mi gente / En la tierra del Chocó
Las mujeres gritaban / Y los niños que lloraban
Y los actores armados / Ellos no reflexionaban
Oiga señor presidente / A usted qué es lo que le pasa
Con esta violencia brava / Que cometió la desgracia

Cómo fue

Cuando vivía en el Chocó / Que contenta que yo estaba
estaba más feliz / Dijeron desocupara
Qué momento más difícil / Cuando tuve que viajar
Yo viajaba / Por las aguas del río Atrato
Con mis hijitos lloraba / Sin ropa y sin zapatos.

Canción del desplazamiento

Le vengo a contar la historia / De nuestro desplazamiento
Cómo fue que sucedió / Estando yo allá en Chocó
Este es un caso muy duro / Para que el mundo lo sepa
Nos sacaron a la fuerza / Con bombas y metralleta
Ay fue un veinticuatro e febrero / Del año noventa y siete
un lunes de mañanita / Estando allá en montañita
la gente se alevantaba / Pa su tarea cotidiana
Cuando de pronto escuchamos / Unos grandísimos ruidos

De los pájaros metales / Que venían a su destino
Que venían a su destino / A hacer caer el campesino
Ya siendo la hora siete / Esto sí me dolió a mí
De seguido allá explotaban / Las bombas en el Salaquí
De los aviones Kafir / Que allá rápido volaban
Cumpliendo con su misión / Pa acabar la población
Pa acabar la población / De esa bella región

Siendo las seis de la tarde / El caso nos preocupaba
 Allá en la comunidad / La fuerza también se entraba
 Con ráfagas de metralla / Y bombas también tiraban.
 Cuando salimos corriendo / Huyendo pa las montañas
 Y en mis brazos yo cargaba / Una niña que lloraba
 Una niña que lloraba / Su madre desesperada

Se van los repatriados

Ya se van los repatriados / A Cacarica se van
 Con los hermanos de Turbo / Juntos vamos a retornar
 Unimos nuestros criterios / Para juntos reclamar
 Las tierras que por la fuerza / Nos la iban a quitar
 Les vamos a demostrar / Que vamos a retornar
 Que queremos nuestra tierra / Para poder trabajar
 Ponga cuidado Pastrana / Que usted lo sabe muy bien
 Que el gobierno de Samper / Nos quiso desplazar
 Queremos que reconozcan / El daño que nos hicieron
 Y cumplan las peticiones / Para poder retornar
 Porque si usted no las cumple / Nos vamos a retornar
 Y además de todo eso / El mundo lo va a saber

Alabao

Santo Dios y Santo fuerte / Santo fuerte y Santo Dios
 En una culpa y sea grave / Perdonármela señor
 Esta alma hoy se despide / Porque su día ya llegó
 Adiós casita bonita / Casa donde yo viví
 Adiós todita mi gente / Ya no vivo más aquí

Los fragmentos que citamos arriba corresponden a las ocho canciones que se escuchan a lo largo de la película¹⁵⁸. *Óyeme Chocó* es la primera, una canción que suena en coro comunitario en dos momentos, uno con las voces acopladas de un grupo musical y un segundo con el sentimiento de una comunidad que sabe que esa canción es capaz de acompañar sus luchas por el retorno: “Ya vamos llegando, me estoy acercando, el Chocó es nuestra tierra y por ella estamos luchando”. La estructura del documental es curva, como la curva de la concha del caracol: se inicia con un *travelling*, mientras una voz de mujer dice: “A tres años de nuestro desplazamiento, y en medio de la guerra, iniciaremos nuestro retorno llevando a costas el dolor por nuestros asesinados y desaparecidos. En las manos semillas y herramientas, en los rostros semillas de esperanza. Y en el corazón, la presencia solidaria de quienes han ayudado a mantener viva la ilusión y fresca la esperanza” (Rodríguez y Restrepo,

158 Los créditos que se dan en el video a las canciones son: *Óyeme Chocó*: Yadirá Mosquera; *Violencia brava*: Javier Ávila; *¿Cómo fue?*: Augusto Gómez; *Canción del desplazamiento*: Juliana (cantautora); *Alabado*: Rosa Mosquera; *El 28 de febrero*, *Al mundo le quiero cantar*, *Se van los repatriados*: Ramiro Osorio.

1999-2001). Ese recorrido es narrado en las canciones como un segundo registro oral que se complementa con la visualidad. Aquí y en todos los documentales que nos ocupan, la música no es solo incidental, no está subordinada a la imagen, sino que por el contrario ocupa un lugar preponderante, pues ella misma cuenta la historia y a su vez es fundamental para el ritmo de esta película de esperanza. Así, la ilusión del retorno ilumina el recorrido espacial y temporal por los diversos lugares a donde fueron desplazados, desde el Chocó a Turbo (Antioquia) y a Panamá. Es por ello que las canciones *Violencia brava*, *Cómo fue* y *Canción del desplazamiento*, narran los episodios más oscuros del desarraigo violento. La primera acentúa la carencia de reflexión de los actores violentos, la segunda contrasta el antes y el después, la alegría y felicidad de vivir en el Chocó con la tristeza y la desnudez de la huida por el Atrato. La tercera pinta los detalles de la incursión armada con aviones y metralletas en el cumplimiento de una misión que no era otra que acabar con una población de campesinos. *Se van los desplazados* y el *Alabao* marcan el quiebre de la historia entre el desplazamiento y el retorno, no sin cierta nostalgia de abandonar la “casita bonita”, ese refugio temporal que permitió que la memoria y la esperanza se mantuvieran vivas.

Estas canciones, varias de ellas en ritmos vallenatos, son crónicas de episodios que narran una verdad que se resiste al olvido. Las canciones, como el documental mismo, son monumentos de la memoria, formas de contar una verdad que no debe quedar en el olvido. Si bien, como se dice al final de *Nunca más*: “Tras arduas negociaciones con el Estado, los más de 2.000 desplazados de la cuenca del Cacarcica han ido retornando a sus tierras en dos asentamientos: Nueva vida y Esperanza en Dios, esto no quiere decir que los crímenes de guerra se olviden fácilmente, pues la memoria comunitaria y la memoria que constituye el cine documental se convierten en documentos con un valor de verdad que denuncian la injusticia y reclaman justicia y reparación de las víctimas”. Es por ello que de manera contundente Rodríguez termina el documental con una declaración en la que queda clara la relación de esta actividad estética decolonial con la política y la práctica de la memoria: “Si el cine documental es recuperación de la memoria, que esta historia sirva para que en Colombia estos crímenes no queden en la impunidad”.



Soraya, amor no es olvido (2006), imágenes captura de pantalla,
Cortesía Marta Rodríguez de Silva.

Pequeños monumentos no museales

En este tríptico documental de Marta Rodríguez y Fernando Restrepo, dedicado a narrar las historias de comunidades negras del Pacífico colombiano, encontramos varios monumentos realizados por las comunidades mismas, como representaciones sensibles de experiencias en medio de la guerra. En ellos usan materiales que soportan las inscripciones escriturales que activan la memoria de los episodios traumáticos por los que atravesaron. Su finalidad: dejar constancia de las desapariciones y de la violencia, anhelando la no repetición de las mismas.

El primer monumento aparece en la película *Nunca más*, consiste en un panel de madera sobre el que se ha pintado una serie de escenas que narran cómo era la vida de estas comunidades antes de la llegada de los paramilitares, quienes sembraron esos campos de cruces, zozobra, sangre y violencia, obligándolos a abandonar sus territorios. Una de las mujeres, miembro del grupo que se encuentra reunido frente al monumento, explica el significado del mismo:

El monumento significa que quede como memoria para que nunca más se vuelva a dar otro desplazamiento. Esto es la imagen de cómo vivíamos nosotros en nuestras tierras, teníamos de todo, teníamos peces para comer, teníamos fincas, sus embarcaciones. Pero llegaron los paramilitares y nos sacaron a todos de nuestras tierras, asesinando y desapareciendo a muchos de nosotros. Entonces nosotros queremos que estos monumentos queden para demostrar que sí hubo una violencia, que sí hubo una guerra y que esto no se olvide nunca.

De esta manera, los monumentos entran a formar parte de la política de la memoria de las víctimas, en contraposición a las poderosas máquinas del olvido que se ponen en acción bajo regímenes de escritura y argumentos jurídicos que minimizan los acontecimientos y en ocasiones llegan a la negación total de la ocurrencia de los hechos violentos y las desapariciones¹⁵⁹.

La capacidad de activación de la memoria de este monumento es tal que una de las mujeres miembro de la asociación Clamores, al intentar dar su testimonio de cómo vivían en el Chocó, no puede hacerlo y, después de varios intentos, su llanto y turbación al lado del monumento son la explicación más elocuente que puede dar. Se trata de una historia inolvidable, como lo dice otra mujer, porque la pérdida de seres queridos es algo que no se puede reponer. Los monumentos son testimonios del carácter irreparable de los asesinatos que conmemoran y de la violencia que

159 En la época de la masacre de *Planas*, la policía negó que hubiera torturado a los indios guahibo. Del mismo modo, el gobierno ha negado la vinculación de las Fuerzas Armadas con grupos paramilitares, así como la persecución sistemática a sindicalistas o incluso los desaparecidos en la retoma del Palacio de Justicia. Véase al respecto el libro *El Gran Fraude* (Botero, 2011), o la noticia en la que la Procuraduría General de la Nación niega los desaparecidos del Palacio de Justicia en (*Investigativa*, febrero 13 de 2013). Ver también la negación de la participación de las fuerzas armadas en la “Operación Génesis”, en el Chocó (Cf. Restrepo, 2013).

marca los cuerpos y la memoria de estas personas indefensas, desterritorializadas por los actores del conflicto.



Soraya, amor no es olvido (2006), imágenes captura de pantalla.
Cortesía Marta Rodríguez de Silva.

El segundo monumento no es el testimonio de una acción consciente de una comunidad para conservar su memoria, sino el testimonio vivo de la crueldad, la prepotencia y el carácter destructor de los actores armados, que en esta ocasión trabajaban para abrirles paso a las empresas de banano y palma, constituyendo a estas poblaciones, lo mismo que la casa de Marta, en las ruinas del progreso de que habló Walter Benjamin¹⁶⁰. Mientras la naturaleza va recobrando como suyo el lugar donde estuvo la casa, los vestigios de la destrucción son testimonios contundentes de cómo un lugar en que una vez floreció la vida se convierte en un espacio para el olvido. Ese hogar, en la medida en que va desapareciendo, inundado por el agua y la flora tropical, se irá convirtiendo en un monumento de pura memoria, la negación de una estancia en la que fuera posible volver a estar para hacer florecer la vida.

La casa está destinada a la ruina porque habitar de nuevo en ella es imposible, como lo atestigua la visita de una sobrina de Marta y de la señora Felipa, su madre. Al respecto, afirma Marta:

La sobrina mía que hace un mes se volvió a ir, me dice, tía, que en su casa no hay ni cama, no hay colchón, no hay sillas, todo se lo llevaron los paracos [...] pal monte pa ellos dormir puallá; me imagino qué puede haber allá en el monte

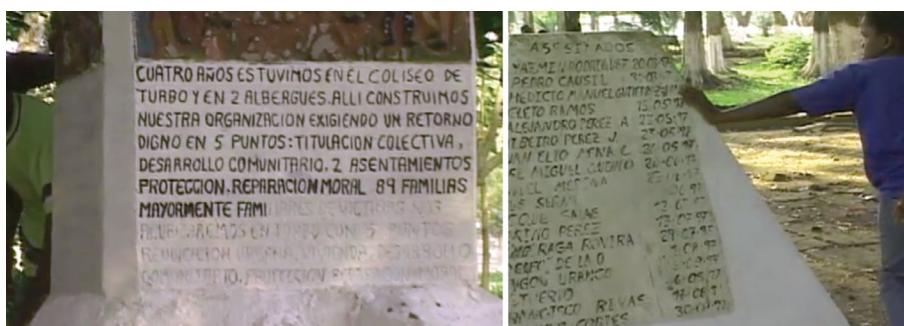
¹⁶⁰ “Hay un cuadro de Paul Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel en la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad” (Benjamin, 2006, p. 310).

con esa creciente. La casa sola pues la gente que vino de allá, porque todas las casas las que quedaron solas, ellos cargaron con lo que había. Televisor, todo lo dañaban porque esos son unos maldadoso y eso lo tienen que pagar en otro mundo. Si aquí mismo en esta vida no lo pagan en el otro mundo tienen que dar cuenta a Dios (Rodríguez y Restrepo, 2003-2004).

La madre de Marta, cuando entró a la casa en ruinas, lloró al ver el desastre en que se había convertido, no solo la casa sino la vida de su hija y sus nietos. Dice doña Felipa:

Bueno yo estuve allá, pero no me amañé. ¿Sabe por qué? Porque me daba guayabo ver el hogar donde mi hija vivía. Y porque yo siempre salía a la puerta a la casa de mi hija y yo la miraba y la veía yo a ella y cuando no, ella venía a visitarme. Ahí está el sitio, la madera, porque el techo no sirve nada. Ahí no hay nadie, eso está solo, abandonada ahí. Porque el piso se enterró, cuando anegó el río eso se enterró. Porque usted sabe que una casa sola por más que sea, se vence. Una casa sola que no haiga quién viva allí, se vence (Rodríguez y Restrepo, 2003-2004).

De la misma manera, Leo, uno de los hijos de Marta, tampoco quiere volver a ese lugar donde estuvo su casa; dice que vivir allá es como “vivir en un infierno”, donde mataron a su padre. No volver a ese lugar, olvidar el camino que conduce a él, también es parte de sus estrategias para seguir viviendo, aunque no siempre el resultado sea positivo pues la violencia desata una cadena de sufrimiento que no es fácil de cortar, como lo dice Marta: “me pusieron a sufrir y me tienen sufriendo, porque desde el día de lo que pasó uno no tiene tranquilidad”. Cómo cortar esa cadena de sufrimiento es una de las preguntas que Marta nunca supo responder, pues las mismas causas que llevaron a la ruina su casa y a su familia la llevaron a ella a la muerte. La memoria de Marta se convirtió en una memoria que mata: “Todo de aquí de la mente nada se me sale, a veces trato de botar un poco de cosas pero eso. Cosas que uno ha vivido, es difícil de uno ir las olvidando así no más.”



Soraya, amor no es olvido (2006), imágenes captura de pantalla.
Cortesía Marta Rodríguez de Silva.

En otro monumento, situado al lado del anterior, se expresa el dolor por las ochenta víctimas, además de manifestar las consecuencias para los sobrevivientes: el hambre, la desnudez, el miedo y la violación de los derechos humanos, así como la ruptura del tejido familiar y comunitario. Se anotan, además, los cinco puntos que constituyen el programa para el retorno digno de las 89 familias; programa elaborado durante los cuatro años de permanencia en el coliseo de Turbo y en dos albergues. No solo hay textos en ese monumento, sino también imágenes en relieve pintadas con diversos colores, entre las que se puede ver la figura de un helicóptero en el cielo y el terror de mujeres y niños ante la presencia de esta ave de la muerte. “Nosotros como campesinos siempre tenemos las de perder. Y si vamos al pueblo, peor. Y a la ciudad, mucho más. Entonces, nosotros estamos dados para siempre pasar trabajo”, dice Soraya. Sin embargo, en ese proceso ella ha ido superando el trauma causado por la muerte de su esposo, pues se ha dado cuenta de que sus hijos la necesitan. Y es por el amor que les tiene, porque ha sido capaz de convertirse en papá y mamá al mismo tiempo; que ocho años después del asesinato de su esposo ella tiene la fuerza suficiente para ubicarse frente a ese monumento con sus hijos, como una familia de víctimas de un etnocidio que con su sola presencia constituye una interpelación ética a esta política de la muerte ejecutada con complicidad estatal.

Los monumentos a los que acabamos de referirnos son muestra de formas de monumentalizar, prácticas creativas decoloniales que se distancian de la denominada monumentalización museal de la que habló Lyotard. Esta última consiste en “hacer de cualquier cosa, que entre en el museo con su etiqueta, un monumento”, teniendo en cuenta que la etiqueta de entrada al museo se adquiere como resultado de las investigaciones, que incluyen el modo estético de las representaciones realizadas por los curadores. Es así como el museo se constituye en aliado de las diferentes categorías en que el espíritu humano se dispersa en la modernidad: la Patria, la Ciencia, la Democracia, el Progreso, la Historia y el Arte. Es decir, la monumentalización, la construcción de memorias, y monumentos queda atada a la concepción de historia, de arte, de progreso y de humanidad que construye la modernidad, que no es otra cosa que la encarnación de un tipo particular de sujeto que, encarnando los valores de una clase social determinada, pretende constituirse en el sujeto universal (Gómez, 2008). En contraste, esos pequeños monumentos comunitarios no solo se distancian de la monumentalización museal sino que su lógica es distinta. En primer lugar, los monumentos a los que aquí hacemos referencia no son el resultado del conocimiento investigativo, de una epistemología que hace de algo un objeto de ciencia y de culto en un museo, sino del conocimiento incorporado por un cúmulo de experiencias, que son experiencias de vida y de la violencia perpetrada por la cultura a la cual interpelan. Y la interpelan con la contundencia del decir de las víctimas, muertos y vivos, cuya sola presencia como humanidad degradada es más contundente que lo que pueda ser dicho para justificar la ignominia.

En consecuencia, el lugar de exposición de estos pequeños monumentos no es el museo, pues allí sus gritos y silencios serían estetizados, quizá medidas sus intensidades y sus formas, y esterilizados de lo más importante que los constituye, que es la intencionalidad de una comunidad de hacer circular a los cuatro vientos un testimonio de memoria y resistencia. Su lugar natural no está en el artificio del museo, sino en el espacio público de un coliseo que es testigo del hacinamiento de 89 familias durante cuatro años. La exposición pública no los inscribe en el sintagma de la narrativa museal, en la cadena de signos de su discurso, sino en una direccionalidad otra, en la narrativa de movimientos sociales que caminan con rumbos distintos a los del proyecto de la modernidad/colonialidad en que se inscribe el discurso del museo, de la estética y el arte como formaciones discursivas de la matriz colonial del poder.

Como queda claro, el cúmulo de memoria que constituye a estos monumentos es un agregado de recuerdos comunitarios resultado de una experiencia compartida, aún no institucionalizada; memoria encarnada que si alguna vez se institucionaliza lo hará de acuerdo con sus formas propias. Esas formas son modos de inscripción y reinscripción, mediadas más por la oralidad y visualidad, que circulan formas de conocimientos, de saber hacer y saber vivir en relación. Por tanto, se diferencian de la escritura experta, que ha sido, en muchos casos, un medio para establecer diferencias coloniales, para el robo y silenciamiento de las memorias otras, para abrir abismos ontológicos y modos de sentir y pensar que reservan el estatuto de humanidad solo a unos pocos.

Huelga decir que la pretensión de estos monumentos no es llegar a ser reconocidos algún día como arte, en la lógica del arte moderno y sus estéticas. A lo que aspiran es a ser guardianes de la memoria ante los embates del olvido y la asimilación en historias coloniales, para convertirse en documentos de historias otras que no pasan por el centro de admisión, validación y consagración de la modernidad/colonialidad y sus instituciones. Esto último es característica general de la obra de Rodríguez.

La obra de Rodríguez como un *cuerpo* documental viviente

La “obra” de Marta Rodríguez es una obra porosa y viva, no clausurada. Es todo lo contrario a un archivo vertical muerto. Tres aspectos resaltan esta condición: su vigencia se corresponde con la actualidad de las luchas históricas en las que se inscribe; su re-invencción y complementación permanente es la respuesta a la contingencia de esas luchas; la decolonialidad estética de esta obra es una dimensión ligada a una esfera más amplia de prácticas decoloniales.

Una de las primeras entrevistas realizadas por la revista *Ojo al Cine* (1974) indaga sobre la distribución de la película *Chircales*, una vez fuera terminada. Lo interesante es ver cómo, en el transcurso de la conversación, las respuestas se refieren a la película como obra abierta, no tanto objeto de exhibición cuanto documento alrededor

del cual se puede dialogar y debatir. Para que esto sea claro, hay que tener en cuenta dos sentidos de lo que se considera “terminación” de una película. En el primero, “terminación” quiere decir que la película está lista para ser exhibida a un público, consideración que depende en cierto grado de una decisión antes que de una serie de condiciones objetivas de la misma. Esto último es evidente si tenemos en cuenta que *Chircales* fue distribuida de una manera y vista en ocasiones sin sonido, como bien lo afirma Silva: “la distribución normal tardó mucho en hacerse por limitaciones económicas, pero que se utilizaron creativamente. El hecho de que el copión se distribuyera regularmente, de que se proyectara sin sonido, daba la oportunidad de que cierto público con algún nivel político participara mucho durante la proyección” (Silva, citada por Caicedo, 1974, p. 35). El otro sentido de “terminación” ya no se refiere a la película como objeto de exhibición sino a la película como documento. Esto último explica el interés de Rodríguez y Silva en hacer de las vicisitudes de la distribución de la película un proceso que no debe entenderse tanto como control de la distribución reservada a públicos determinados, sino como un proceso de aprendizaje atento a la circulación del documental. El aprendizaje que se busca en la etapa de la distribución se deriva del problema general que supone hacer cine en la realidad. Este hacer no es un hacer cine *así no más* y mostrar la realidad; tampoco es hacer un “cine imperfecto” –desapegado totalmente de la calidad técnica para evitar confundirse con un cine bien hecho pero al servicio de causas ajenas a las de las comunidades–, es un hacer cine en la realidad colombiana y latinoamericana concreta.

Todos esos conceptos se van desarrollando en la medida en que el realizador va confrontando su obra y se va haciendo cada vez menos realizador entre comillas, sino que se va involucrando dentro del proceso de las masas, no el proceso de él como intelectual, entonces el problema ya no es hacer cine por que sí, de la realidad, sino que se va haciendo cada vez más complejo y así comienza a auto-criticarse en la medida en que ese cine se va depurando, pero al contacto de las organizaciones de masas y de la experiencia con ellas y al lado de ellas en sus luchas (Silva en Caicedo, 1974, p. 138).

Ese aprendizaje, además de deponer la figura del realizador, encuentra su lugar en el contexto de las luchas sociales, en las que el documental se suma a la construcción de una *comunidad estético-política* no articulada por el gusto compartido sobre el arte, sino por el *disgusto* que produce la exclusión producida por la cartografía de la razón y el sentir de la modernidad/colonialidad. Desde esta perspectiva se entiende el cuestionamiento de Silva tanto al público de los cine clubes, que realiza un análisis en términos “falsamente estéticos”, como al análisis de un cierto público universitario dado al canibalismo dentro de la izquierda (Silva en Caicedo, 1974 p. 39). De esto no se sigue que los realizadores crean que para las comunidades sea fácil la evaluación crítica de su propia situación social; por el contrario, son conscientes de las dificultades que tiene el público (por ejemplo, el primer público de

Chircales, constituido por trabajadores en su mayoría campesinos analfabetos que habían tenido que desplazarse del campo a las afueras de la ciudad). A lo anterior se suma la interferencia de los medios de comunicación y su papel de mediadores para el control ideológico que ejercen a favor de los intereses de los grupos dominantes. De todas maneras, en cada uno de esos espacios es donde la película como documento sigue viva como una textualidad documental que se puede leer desde diferentes perspectivas y con finalidades divergentes. Esta posibilidad se acentúa en las condiciones actuales de distribución, cuando hay un fácil acceso a la producción documental en formato digital.

La obra de Rodríguez es porosa, como hemos dicho, debido a que deviene obra junto a los “pasajes” de las comunidades de una situación a otra. Un ejemplo se puede ver en la película *Campesinos*, que tiene como cuestión central indagar por qué y en qué forma el campesino en Colombia *pasa* de la sumisión a la organización. Ese pasaje queda inscrito en el ser sensible del documental, que como parte de esa reconfiguración comunitaria particular, no vislumbra su lugar por fuera de ella (como podría suponerse en un cine que intenta parecerse al neorrealismo italiano o simplemente intenta ser una vertiente del cine-verdad). Así, el lugar de los documentales de Rodríguez, como obra viva, no es tanto el que tienen bien ganado por su calidad estética y formal en la historia del documental colombiano y latinoamericano,¹⁶¹ sino ante todo el lugar en que vio su nacimiento, al lado de las luchas campesinas, indígenas y de afrodescendientes, de las cuales son parte constitutiva. Por tal razón, el cine de Rodríguez, como obra porosa, abierta a la praxis comunitaria, se mantiene vigente en tanto esa misma praxis histórica de la que es parte sigue activa como praxis decolonial. No es el interés de las comunidades académicas lo que la mantiene vigente, como parte de un archivo de investigación histórica. Aclarado este aspecto veamos cómo esa obra viva se puede pensar también como un archivo en actividad.

Carlos Andrés Bedoya, conocedor del archivo de Marta Rodríguez que se conserva en la Fundación Cine Documental (antigua casa de la artista), escribió un ensayo en que concibe el archivo como una especie de “apéndice” de las películas. Hasta ahora ha sido poco explorado por los investigadores, quienes se han ocupado más en la interpretación y reinterpretación de las imágenes que aparecen en los documentales mismos y no en el acervo de memoria que formaron los trabajos preparatorios. Para Bedoya el archivo de la documentalista se divide en dos: documentos personales y documentos de investigación. En los primeros encuentra datos inéditos de la biografía de Marta Rodríguez y las difíciles condiciones por las que debió pasar para convertirse en la más reconocida documentalista del país. En lo que res-

¹⁶¹ La obra de Marta Rodríguez ocupa un lugar destacado en la historia del documental. Ver por ejemplo King (1993), Patiño (2009) o, más recientemente, Angélica Mateus Mora, quien, en su panorama histórico de lo indígena en el cine y el video colombianos, ubica el cine de Rodríguez en la etapa que ella denomina del “Redescubrimiento del indígena por el cine” (Mateus, 2012).

pecta al archivo de investigación,¹⁶² lo que más capta nuestra atención es que el archivo no ha sido utilizado como fuente de investigación por parte de los intérpretes de la obra documental de Rodríguez.

Esto último no se puede extender al uso que la misma cineasta hace de su propio archivo como fuente de investigación para sus películas. Al contrario, en los documentales se puede ver un proceso constante de revisión de materiales anteriores para la producción de la película siguiente. Varias secuencias de *Campesinos* (1970-1975) son incluidas de manera selectiva y oportuna en los documentales que seguirán hasta *Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia* (2007-2011), especialmente las que muestran las filas de campesinos con sus azadones y machetes en el proceso de recuperación de tierras, marchas campesinas e indígenas con las pancartas que muestran los puntos principales del programa del Consejo Regional Indígena del Cauca, CRIC; la preparación de la tierra para la siembra, la figura de la autoridad representada en el cabildo indígena, entre otras. En *Testigos de un etnocidio* (2007-2011) retoma varias secuencias de *Planas: testimonio de un etnocidio* (1971), para dar cuenta de una historia que se repite, que actualiza el etnocidio iniciado en la Conquista y que en Colombia, en los años 70 del siglo XX, alcanza una preocupante actualidad, pues las masacres de indígenas no merecían la atención del gobierno. Entre indios y humanidad aún existía una brecha ontológica constituida por la colonialidad del poder, que la estética decolonial de las películas desmantela en el plano sensible al visibilizar la humanidad del indígena en toda su contingencia: una humanidad negada que muestra en su cuerpo la inscripción violenta de la colonialidad y, al mismo tiempo, el rostro interpelante del otro, que desde la exterioridad mira a los ojos y confronta éticamente, con su sola presencia viva, el proyecto no-ético de la modernidad.

Quando inicio la recuperación de la memoria, de cómo se inició mi trabajo como documentalista, fue en el año 1970 allá en el Vichada, cuando fuimos con Jorge Silva a filmar la masacre de San Rafael de Planas. Cuando llegamos a filmar, la primera frase que escuchamos fue: “Usted quiere hablar con racional

162 Los tres aspectos que destaca Bedoya son: 1) Cómo, al tener que reducir *Chircales* de 90 a 42 minutos por motivos de circulación, se perdieron secuencias valiosas para la obra; otros descartes por contenido se hicieron para no mostrar la violencia que se vivía en los chircales. Asimismo, se cuentan datos reveladores de la vida de los integrantes de la familia Castañeda y cómo algunos de sus miembros, después de la muerte del padre y la madre, viven actualmente en una casa construida durante años en Ciudad Bolívar. 2) Detrás de *La voz de los sobrevivientes* hay una especie de documental inconcluso acerca de los orígenes del CRIC, que no se realizó debido al asesinato de quien sería uno de sus protagonistas, el líder indígena Benjamín Dindicué. 3) Que aparte del documental *Nacer de nuevo*, existen tres crónicas inéditas de mujeres de Armero, bajo el nombre *Mujeres del volcán*; además, existe una extensa colección de fotografías, realizadas por la autora durante el rodaje de los documentales *Memoria viva*, *Amapola, flor maldita*, *Los hijos del trueno* y *La hoja sagrada*, que revelan una faceta desconocida de Marta Rodríguez (Bedoya, 2011, pp. 201-211).

o con irracional”. En esos años todavía el indígena era considerado menor de edad, sin ningún derecho, un ser inferior (Rodríguez, 2007-2011).

Ahora bien, la inserción sistemática de secuencias de documentales anteriores en cada nuevo proyecto, sin que las imágenes y el sonido se desarticulen de la lógica del relato, solo es posible porque corresponden a un *corpus sensible* de registros que da cuenta del compromiso sostenido y de largo aliento en el acompañamiento de las luchas populares de campesinos, indígenas y afrocolombianos por alcanzar sus derechos como ciudadanos. Las secuencias que se reinsertan en trabajos posteriores pasan a conformar el contexto histórico amplio en que tienen sentido los episodios de organización, resistencia y lucha de los que se ocupa cada nuevo documental. Así, cada uno no da por clausurado el anterior para construir de manera discontinua un nuevo capítulo o una nueva historia que a su vez se clausura en sí misma. No. Lo que en realidad hace es volver hacia atrás para recoger momentos claves de la memoria, como objetivación sensible del sentir, el pensar y el hacer decolonial que permiten su reinscripción, su re-escritura, en cada relato audiovisual basado en un nuevo episodio de lucha decolonial. Feliciano Valencia, uno de los líderes indígenas, lo expresa de manera clara en el contexto de una de las múltiples movilizaciones:

Con nosotros vienen los refuerzos y las experiencias de una larga historia de lucha y de resistencia. Echamos mano de nuestras identidades y de nuestras culturas para enfrentar las amenazas que ha traído cada época. Este camino no ha sido fácil. Desde la conquista y sin descanso la arrogancia y el egoísmo, la arrogancia y el irrespeto, disfrazados de distintas maneras, han caído sobre nosotros con engaños y mentiras, con falsas promesas, con el poder de las armas cada vez más sofisticadas y mortales. Y con constituciones, normas y leyes que nos traen miseria, explotación, dolor y sometimiento. Cada vez que llegan a atropellarnos aseguran que es por nuestro bien. En cada época hemos tenido que descubrir el engaño, unirnos y organizarnos para defendernos. Siempre nos sirvió volver a las raíces, echar mano de la sabiduría contenida en nuestra memoria colectiva, escuchar a los mayores y acercarnos a la naturaleza para hacernos parte de la vida toda y defendernos defendiéndola (Valencia, citado por Marta Rodríguez, 2007-2011).

De acuerdo con lo anterior, el trabajo de Rodríguez es una obra documental íntimamente relacionada con una forma de archivo que se resiste a olvidar. Sin dejar de ser, por así decirlo, una obra de archivo, que investiga documentos y ante todo la memoria, en tanto obra abierta no se archiva, se aviva. Y lo hace porque el horizonte de su ser no apunta al pasado, sino al porvenir, porque la memoria de los ancestros y de las víctimas y de todos aquellos que han muerto en esta misma lucha es lo que abre el camino para las luchas presentes y las que vendrán.

Conclusión: cerrar para volver a abrir

Iniciamos nuestra indagación preguntándonos acerca de las posibilidades de la de-colonialidad de la estética, entendida como proyecto de liberación de la *aísthesis* de las ataduras de la estética colonial moderna. En ese propósito vimos cómo la estética, primero como teo-estética y luego como estética, es constitutiva de la modernidad/colonialidad y de la matriz colonial del poder que se inicia con el “descubrimiento” de América. A partir de ese momento inaugural se inicia el operar racial, patriarcal y dicotómico de la modernidad. Las reconfiguraciones de la estética no se darán de modo aislado sino en correspondencia con las reacomodaciones y reubicaciones de la matriz colonial del poder y de la geopolítica, entre ellas la construcción e invención de los Estados nacionales y de invenciones geopolíticas como Europa, Oriente, América anglosajona o América latina.

De esto se siguen varias consecuencias: en primer lugar, la colonialidad en general y la colonialidad estética en particular cambian, histórica y geopolíticamente, sus modos de operación, constituyendo nodos heterogéneos histórico-estructurales, en los que se sobreponen con mayor o menor intensidad varios modos de deshumanización heterárquicos, en clave de raza, etnia, género, clase, color, gusto, saber hacer, saber ser, saber-poder, sentir, etc.

Lo que parece obvio, pero es fundamental, es que la primera condición de la de-colonialidad estética es entender el origen, los modos de operar y los asentamientos de la colonialidad en la estética en las exterioridades que ella misma produce. Cómo se “encarna” en los cuerpos mediante prácticas de demarcación y segregación; es decir, cómo se produce un desgarramiento en la *aísthesis* para aislar una pequeña parte en que se identifican cualidades estéticas, mientras que la otra parte, la más extensa, se convierte en objeto negado, que debe ser expulsado del territorio de la estética porque supone una amenaza potencial o real que puede ensuciar la blancura de un grupo humano que encuentra en su propia producción de arte, bajo el régimen de la estética, una de las señales más claras de su propia humanidad y civilidad. Es así como la colonialidad estética y colonialidad del ser se dan la mano y se codeterminan. Esta condición se refuerza cuando la estética deviene en una particular ontología, en la que solo el acto creativo del arte tiene carácter ontológico, como relación de un acto particular frente a la totalidad. De tal forma que la ontología estética se convierte en ideología al servicio de un discurso de dominación, jerarquización y exclusión del hacer y el ser humano que niega o mina la capacidad creativa de todo aquel que se dedica a producciones que no culminan en una objetualidad artística, pues la reduce a la estrechez de lo óntico, un espacio sin horizonte de totalidad, nublado, desconectado y despotenciado de relaciones ontológicas y políticas intersubjetivas.

Ahora bien, no obstante sus privilegios, la estética no pudo colonizar completa y permanentemente la *aísthesis*, entre otras cosas porque la máquina de *hacer visible* y a su vez de invisibilización de la estética, como régimen escópico colonial, no puede mantener de manera permanente en la invisibilidad el extenso territorio de la *aísthesis*, como si fuera posible “fijar” la mirada en la pequeña comarca de la estética y el arte. Además, la colonialidad estética no se ha dado sin resistencia, insurgencia y emergencia de los colonizados, cualquiera que fuese su lugar de confinamiento. Como sugerimos en el primer capítulo, los colonizados, mediante diversas estrategias, interpelaron la colonialidad del ser y de la estética y, en general, la visión de mundo del colonizador, alterando los usos pre-establecidos de las imágenes y de los símbolos. Siendo así, las prácticas decoloniales, con distintas denominaciones, y como respuesta al abanico de dimensiones y heterarquías de la colonialidad, se remontan al momento mismo de origen de la modernidad, cuando asoman distintas formas de resistencia, insurgencia, desviación y mestizaje de los patrones estéticos coloniales. Sin embargo, una genealogía amplia de la decolonialidad estética desde el siglo XVI queda por fuera de los alcances de este trabajo.

En esta indagación dejamos constancia de que nuestra intención y capacidades se enfocan en tres casos concretos, que configuran un nodo de prácticas decoloniales donde cada conjunto es un vector que permite hacer posible una particular conceptualización, una estética fronteriza. En los tres vectores de ese nodo analizamos la emergencia de prácticas decoloniales en momentos y lugares precisos, poniendo especial atención a la direccionalidad y perspectiva de los mismos. A pesar de tener puntos de origen distintos, esos vectores o trayectorias tienen un horizonte común: *la opción decolonial de la estética* como proyecto de liberación trans-moderno de la *aísthesis* colonizada. Además, y esto no es menos importante: la decolonialidad estética no consiste en el proyecto de configuración de una estética otra, cuya aspiración sea ubicarse en el lugar de fronterización de la estética moderna (operación que simplemente cambiaría el sujeto dominante y el sujeto de la dominación, dejando indemne la estructura colonial del poder, con el riesgo de que el nuevo colonizador sea más implacable que el primero). La decolonialidad no es la sustitución de una colonialidad por otra colonialidad. Por el contrario, la decolonialidad estética no puede ser más que plural, heterogénea y pluritópica, y por lo tanto no tiene aspiraciones de universalidad sino de pluriversalidad, donde varias estéticas en su distinción puedan tener lugar, sin que una de ellas se imponga sobre las otras. En ese sentido, la opción decolonial de la estética es una alternativa a la estética colonial y su campo de acción no es el de una estética en particular, sino el de las estéticas en diálogos reales que no pretenden ocultar el conflicto y las contradicciones que surgen de la acción práctica. Allí, se propone articular las estéticas decoloniales, entendidas como conjunto de prácticas *aísthéticas* que irrumpen en los diversos lugares donde la colonialidad estética, homogeneizadora y singular se ha instalado y

corporizado. Por la misma razón, estas prácticas se pueden nombrar como estéticas decoloniales, para no perder de vista la dimensión de la matriz colonial del poder a la que interpelan y de la cual se encuentran en proceso de ruptura y desprendimiento. Dejar de hacer referencia a la estética y al arte, al menos en los términos en los que está propuesto este trabajo, sería una pretensión inocente de “superación” de la colonialidad por el mero hecho de dejar de nombrarla, como si por cerrar los ojos desapareciera el dolor que produce la “mano colonizadora” y sanara la herida colonial. Así, una estética decolonial en el trabajo de José Alejandro Restrepo no será igual a la del cine de Marta Rodríguez ni a la de las estatuas vivas, pues cada una es un modo de responder a un constreñimiento dis-tinto de la estética y un esfuerzo por desatarse de la misma desde lugares heterogéneos de *praxis* y de puesta en acción del acto creador de los seres humanos. Sin embargo, las tres rutas o nodos desde su heterogeneidad convergen en el mismo horizonte de sentido de la perspectiva transmoderna decolonial.

El capítulo dedicado a las tres instalaciones de Restrepo, debido a su ubicación en el “interior” del campo del arte y a ser realizadas por un artista que goza de amplio reconocimiento dentro y fuera del país, podría llevarnos a concluir erróneamente que se trata de un trabajo que ha logrado dicho reconocimiento por la observancia de los parámetros de la estética euro-usacéntrica o que no va más allá de una crítica posmoderna a la modernidad. Sin embargo, no hay que olvidar que el arte y la estética imperiales producen una diversidad de espacios fronterizos, paradójicamente, en el interior mismo del campo del arte. Así, arte latinoamericano, arte colombiano, arte suramericano, arte joven, arte emergente, generación intermedia,¹⁶³ arte regional, etc., son categorías que reproducen la colonialidad del poder tanto en las historias locales de los países y bloques de países imperiales como en las historias locales y agrupaciones de países periféricos. Dicho de otro modo, el arte que se produce en América Latina también es un arte colonizado/colonizador en que no solo se pueden ver procesos de blanqueamiento estético para lograr el re-conocimiento desde los centros hegemónicos, sino también un lugar en que se libran batallas decoloniales, de desclasificación racial, patriarcal, epistémica, estética, ética y política. Esto último es lo que nos hemos empeñado en visibilizar en y a partir de los trabajos de Restrepo, no solo leyéndolos decolonialmente, sino identificando en ellos mismos, en su estructura, hacer y decires decoloniales los elementos que, en diálogo colaborativo, configuran nuestra propuesta de estéticas decoloniales. De todas maneras, en este como en los demás casos, tal y como lo registramos en el primer capítulo,

163 “Generación Intermedia” es el nombre de una exposición realizada por el Banco de la República de Colombia, en mayo de 1998, cuyo eje curatorial daba a entender que reunía a artistas que por su edad o la madurez de su trayectoria no podían considerarse ni como jóvenes artistas ni como grandes maestros.

dejamos al lector y a la depuración del tiempo el juicio sobre el sentido decolonial y la coherencia de los vectores que aquí hemos trazado.

Las estéticas decoloniales no se interesan exclusivamente en obras de arte definidas y acabadas, convertidas en objetos de culto en museos y galerías, sino en las formas sensibles, temporales y contingentes que van adquiriendo los procesos y prácticas sociales y comunitarias que no necesariamente culminan en objetualizaciones artísticas. Por tal razón, como resultado de la *praxis*, los haceres y sentires decoloniales no están exentos de contradicción, pues no se rigen por una lógica meramente formal sino por una gramática de la existencia, una gramática de los actos vitales, que subsume los actos lingüísticos, en la que no se puede separar las dimensiones de la vida como se hace en términos analíticos. En el mundo de la vida (no el de la fenomenología, sino el de la existencia), la estética no está escindida del conocer ni de la *praxis* política y las exigencias éticas que esa *praxis* implica, cuando toca la existencia del otro en su afán de prolongación de la vida. Es en este sentido que entendemos el abordaje de los trabajos de Restrepo, de Rodríguez y de las estatuas vivas, como prácticas estéticas en proceso, abiertas y accesibles, y no en un acabamiento autosuficiente, distante, clausurado y listo para entrar en los fríos espacios del museo o la historia de la cultura.

Nuestro segundo vector o ruta decolonial de la estética se empezó a configurar una vez trazadas las rutas origen de las prácticas del estatuismo en Colombia. Enseguida se a cada uno de los personajes que encarnan nuestros participantes, para centramos en la categoría del estatuismo. Esta categoría es la clave de esta particular estética decolonial, ya que, por su mediación, nos desprendemos de la hegemonía de la estética occidental y de su máquina de producción de diferencia colonial (representada en las categorías de escultura artística, estética teatral, o el concepto omniabarcante del performance). Lo fundamental fue conceptualizar el estatuismo como el estar-siendo de la estatua, recurriendo para tal fin al trabajo del filósofo argentino Rodolfo Kusch, cargado de la experiencia de mundo del indígena americano. Mediante el estar-siendo de la estatua se realiza un cuestionamiento a la estética colonial y a la ontología occidental de la que forma parte. El posicionamiento del estar-siendo frente al ser-para-estar occidental, desde un pensamiento seminal no causal, en operación, nos permitió hacerle el quite a la seducción estética y ontológica del “ser alguien”, con la trampa esencialista y objetualizadora que conlleva. En cambio, desde la perspectiva arraigada del estar-siendo, se puede plantear la ecuación básica del ser humano en el espacio-tiempo actual, donde la práctica de las estatuas vivas aparece como una decisión por el estar-siendo y el exponerse, como respuesta existencial frente al asedio exterior que se resume en la seducción colonial del ser alguien y en la amenaza exterior de convertirse en objeto. En suma, se trata de visibilizar, desde la sencilla práctica del estatuismo, la potencia estética decolonial del estar-siendo frente a la reductora opción ontológica occidental del ser.

Ahora bien, con la actualización del estar-siendo kuscheano, realizada por la estatua viva en su exponerse corporal y existencial en la calle de la ciudad, una estética otra decolonial adquiere sentido y también la postulación de un arte otro. Como estética otra, el estatuismo es una práctica creativa germinal que tiene como exigencias la reinstalación permanente del cuerpo, la reinscripción de su espacio y la contingencia de las relaciones humanas. Esta estética no depende del régimen que regula el arte y se realiza en un espacio de lo sensible, el de las prácticas de la cultura popular, históricamente subvalorado por la estética. Sin embargo, es allí, en esa exterioridad construida por la estética del arte moderno, desde donde hemos sugerido la posibilidad de una noción decolonial de arte. Esta noción tiene como punto de partida la decolonización de los conceptos de cultura y arte popular para entenderlos en un sentido positivo, como campos ampliados de lo sensible donde el acto creativo, la *poiesis*, deja de ser una práctica óptica sin horizontes de universalidad, para recuperar su razón de ser como práctica senti-pensante, capaz de auto-posicionarse como constitutivas de una opción estética existencial éticamente fundada y políticamente activa, en el marco del proceso-proyecto de la decolonialidad del ser, el saber y el sentir.

En el capítulo dedicado a la práctica documental de Marta Rodríguez, el problema de la decolonialidad estética se traslada del espacio de las artes plásticas al espacio del arte cinematográfico para dar especificidad a un nuevo vector de nuestro nodo de prácticas estéticas decoloniales. Allí nos interesamos especialmente en el documental como un cine que ha sido fronterizado por el cine de autor y su estética. El cine documental de Rodríguez, además de ser entendido como obra política comprometida, tiene una dimensión decolonial que es el resultado de la eliminación de la distancia con las comunidades colonizadas con las que trabaja, para comprender el sentido de sus luchas históricas y co-laborar en ellas. A lo largo del análisis se hace visible cómo en el proceso de acompañamiento a estos grupos sociales en movimiento, se van configurando unas estéticas no-representacionales en que las comunidades van tomando la palabra, negociando su propia re-presentación hasta hacerse cargo ellas mismas de la tecnología del video para hablar de sí mismas (de su andar la palabra, en términos de las comunidades indígenas del Cauca y de trabajar por el retorno, como lo hacen las comunidades afrodescendientes del Chocó). Pero la adopción de la auto-representación visual por parte de las comunidades indígenas del Cauca no marca un final en el largo proceso colaborativo con Rodríguez, que ha sido pionera en la formación audiovisual de varios cineastas indígenas; por el contrario, se abren nuevas formas de colaboración, especialmente con el Consejo Regional Indígena del Cauca, CRIC, y la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca, ACIN, que más allá de la producción documental se enfocan en los problemas generales de la comunicación audiovisual. La circulación y el diálogo intercultural y la colaboración con otras comunidades indígenas dentro y fuera del país son nuevas

dimensiones abiertas por las prácticas estéticas decoloniales de Rodríguez. El reconocimiento realizado a Rodríguez por las comunidades indígenas de Toribío con ocasión del estreno de *Testigos de un etnocidio* (2011), al nombrarla como mayora y sabedora, evidencia la aceptación de la comunidad a la cineasta como alguien de los suyos y, en consecuencia, su participación en las conversaciones casa-adentro de las comunidades en sus luchas decoloniales. En el cine de Rodríguez no solo se visibiliza la imagen de campesinos, indígenas y afrocolombianos, sino también sus modos de pensar, sus lógicas e imaginarios, en amplios relatos orales que dejan hablar al colonizado, en los que imagen y palabra se refuerzan no para producir un efecto espectacular, sino para re-construir memorias que son fundamentales para la proyección de las luchas decoloniales comunitarias. Aquí, las estéticas decoloniales, más que una revolución en las formas estéticas, muestran el cambio de los sujetos mismos de la re-presentación, como protagonistas capaces de narrar sus propias historias desde un lugar de enunciación propio, donde ellos mismos, por ser los actores históricos, son los más idóneos para representarlas en forma audio-visual.

Como se ha argumentado a lo largo de este trabajo, la decolonialidad estética o de las estéticas es parte constitutiva del proceso-proyecto de la opción decolonial en general y su perspectiva transmoderna, intercultural y pluriversal es una opción entre otras, como la re-occidentalización, la des-occidentalización o la reorientación de la Izquierda. En esta reconfiguración del orden mundial, donde se actualizan las luchas por el control de la matriz colonial del poder, la opción decolonial trabaja por el desprendimiento de esa matriz y de sus dimensiones. En esta perspectiva se constituyen otras cartografías, otras geografías de la razón, del sentir y el pensar, otras imágenes del mundo que van articulando nodos de prácticas decoloniales que en su heterogeneidad y desde diversos lugares empiezan a adquirir formas, lógicas, gramáticas y pragmáticas propias que se distinguen radicalmente de sus correspondientes en la modernidad/colonialidad.

En este contexto, la opción decolonial es un espacio para otras cartografías, donde varias nociones de arte, cada una con su correspondiente visión de lo estético como concepto y de la estética como práctica, tendrían necesariamente que dialogar. Pero los términos del diálogo no pueden ser los mismos de la modernidad que hizo del arte y la estética occidentales los únicos capaces de alcanzar un estatuto superior como manifestación de humanidad. El diálogo, desde la perspectiva decolonial, será intercultural, inter-epistémico e inter-estético; su carácter horizontal lo hará no jerarquizado y su finalidad será la co-laboración para la creación de mundos posibles respetuosos de la diversidad y de la vida.

Así pues, la opción decolonial en tanto perspectiva construida por quienes, de diversas formas, has sufrido la herida colonial, es un pensar, un sentir y un hacer capaces de poner en tela de juicio el proyecto civilizador de la modernidad en general y el de la estética en particular. En este sentido, las estéticas decoloniales, en tanto

prácticas discursivas, proponen unos términos diferentes para la conversación, que hacen posible, como tarea, una especie de lectura decolonial del arte moderno, sus discursos, instituciones agentes y obras. En otras palabras, las estéticas decoloniales también implican una relectura decolonial de la modernidad estética, e incluso encontrar lo decolonial bajo la forma de vestigios de una lucha que no claudica las promesas de consagración implícitas en el arte y la estética modernos. Es por ello que lo decolonial no aparece de una manera pura y limpia, aislado de lo moderno/colonial, sino todo lo contrario; lo decolonial, como un vector, una línea de fuerza con direccionalidad, es un desvío, una disonancia, una alerta o un escape que se da en los intersticios y márgenes de la modernidad, en sus espacios de poder y control, en sus instituciones, en sus modos de producción de sujetos y sujeciones. Es decir, las estéticas decoloniales aparecen como procesos de desenganche, desprendimiento, y desgarramiento tanto de los regímenes de la estética, y sus variaciones modernas, posmodernas y alter-modernas, como de los regímenes culturales y culturalistas, exotizantes y folclorizantes de las ciencias humanas y sociales. Solo después de realizar una analítica de la modernidad, de conocer su lógica misma como colonialidad y de tener suficientes razones históricas y existenciales para no creer en su retórica, ha sido posible pensar en la necesidad de visibilizar las prácticas estéticas decoloniales e inscribirlas en la perspectiva decolonial como un vector de fuerza que apunta en la misma dirección donde las estéticas decoloniales emergentes se juntan con la praxis política, ética, epistemológica y espiritual de personas que buscan liberarse de la colonialidad del poder.

El objetivo de nuestra indagación ha sido dibujar un nodo de estéticas decoloniales con sus respectivos vectores desde Colombia y al mismo tiempo visibilizar las posibilidades de relación, intercambio y colaboración con otros nodos más allá de la geografía nacional y de los territorios del arte y de la estética. Tenemos claro que este no es el punto de llegada sino la configuración de un punto de partida, de un lugar de enunciación y la manifestación de un compromiso personal en esta ruta liberadora del pensar, el sentir y el hacer que es la decolonialidad, una opción que marca la ruta de una utopía posible que reclama una actitud comprometida y coherente con respecto al mundo, con respecto a los otros y especialmente con la reproducción no-colonial de la vida.

Bibliografía

- Acosta, J., Mangan, J., Mignolo, W. y López-Morillas, F. (2002). *Natural and moral history of the Indies*. Durham N.C.: Duke University Press.
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz, el archivo y el testigo, Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Aguilera, C. y Polanco, U. (2012a). Imagen en movimiento y los movimientos sociales: el caso del Tejido de comunicación de la ACIN. En *Cuadernos de cine colombiano*, 17B (20-37).
- Albán, A. (2008). Arte y espacio público: ¿Un encuentro posible? En *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 104-111.
- _____. (2009). Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias. En Z. Palermo (Ed.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (pp. 83-112). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Albizu, E. (2003). Estética de la literatura y del teatro. En R. S. Xirau, *Estética* (pp. 171-200). Madrid: Trotta, Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- Álvarez, L. (1988). *Páginas del cine*. Medellín: Editorial Celeste / Universidad de Antioquia.
- Anderson, B. (2006). *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands: the new mestiza = La frontera* (1st ed.). San Francisco: Spinsters/Aunt Lute.
- Arbeláez, R. y Mayolo, C. (1974). Chircales. En *Ojo al Cine*, 1 (Ediciones Aquelarre), pp. 44-50.
- Arévalo, G. (1978). Jairo Aníbal Niño, trabajador del teatro colombiano. En M. R. Watson, *Materiales para una historia del teatro en Colombia* (pp. 546-563). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Arola, R. (1995). *Estatuas vivas, ensayo sobre arte y simbolismo*. Barcelona: Obelisco.
- Arriarán, S. (2009). La filosofía del Barroco. En E. Dussel, E. Mendieta y C. Bohórquez (Eds.) C. (Ed.), *El Pensamiento Filosófico Latinoamericano, del Caribe y "Latino" [1300-2000]*. México: Siglo XXI, Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe.
- Barney, E. (1970). *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional – División de Divulgación Cultural.
- Barrado, J. (Ed). (1989). *Historiadores dominicos pro quinto centenario de evangelización en América: Los dominicos en el Nuevo Mundo. Actas del Segundo Congreso*. Salamanca: Editorial San Esteban.

- Basualdo, C. (2001). Cocodrilos o los Project Rooms latinoamericanos. En Arco Transhistorias: historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo (p. 30). Bogotá: Banco de la República.
- Baumgarten, A. (1975). *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Buenos Aires: Aguilar.
- Bayer, R. (1993). *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Becco, H. (1991). *Crónicas de la naturaleza del Nuevo Mundo*. Caracas: Lagoven.
- Bedoya, C. (2011). Marta Rodríguez: memoria y resistencia. En *Nomadas*, 35, pp. 200-212.
- Bejarano, M. (2007). *Música concreta, tiempo destrozado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Benjamin, W. (2006a). *Obras libro I / vol 1, Walter Benjamin: el concepto de la crítica de arte en el romanticismo alemán, "Las afinidades electivas" de Goethe, el origen del 'Trauespiel' alemán* (Vol. libro I / vol. 1). Madrid: Abada Editores.
- _____. (2006b). *Obras libro I vol.2 Walter Benjamin, la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Charles Baudelaire un lírico en la época del altocapitalismo, sobre el concepto de historia*. Madrid: Abada Editores.
- Berezcki, P. (2005). Bernard Vouilloux: Le tableau vivant, Phryné, l'orateur et le peintre. En *Revue d'Études Françaises* No. 10, pp. 227-231.
- Bergquist, C. (1988). *Los trabajadores en la historia de latinoamérica*. México: Siglo XXI.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Black, M. (1962). *Models and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.
- Blackburn, R. y Bonilla, H. (1992). *Los Conquistados : 1492 y la población indígena de las Américas*. Santafé de Bogotá, Colombia. Quito, Ecuador: Tercer Mundo Editores, FLACSO, Libri Mundi.
- Bonilla, E. (2010). *Estuas vivas. Proyecto de investigación*. (P. P. Gómez, Entrevistador)
- Bonilla, E. (Ed.). (2010). *Indios, negros y mestizos en la independencia*. Bogotá: Planeta / Universidad Nacional de Colombia.
- Bordieu, P. (2002). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Borja, J. (2009). *Las devociones del cuerpo, pintura, cultura y sujeto colonial en la Nueva Granada*. Bogotá: Copia inédita cortesía del autor.
- _____. (2012). *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada: los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Alcaldía Mayor, Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Botero, C. y Sicard, A. (2007). Autor/titular en la Universidad colombiana: el caso de la Universidad colombiana. En *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 1 (1), pp. 93-101.
- Botero, L. (2011). *El Gran Fraude: ¿Violencia antisindical en Colombia? Historia de la conspiración contra el TLC*. Medellín: Fundación Centro de Pensamiento Primero Colombia.

- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____. (2013). Contra la postmodernidad y la cuestión del origen: entrevista a Nicolas Bourriaud, por Ricardo Arcos-Palma. En *Artishock: revista de arte contemporáneo*.
- Bozal, V. (2003). Estética y modernidad. En R. Xirau y D. Sobrevilla (Eds.) (Ed.), *Estética y modernidad* (Vol. 25, pp. 427-445). Madrid: Trotta.
- Brea, J. (2002). *La era postmedia: Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Barcelona: Consorcio Salamanca.
- Caicedo, A. y Ospina, L. (1974). Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez. En *Ojo al Cine, 1* (Ediciones Aquelarre), pp. 35-43.
- Calle, D. (Febrero 8 de 2009). Revive mina de azufre natural. En *UN periódico*.
- Calvo, T. y Ávila, R. (Eds.). (1991). *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*. Barcelona: Anthropos.
- Carrasco, D. (1996). *Cuando nos visitan los forasteros: discurso del milenio, comparación y el retorno de Quetzalcóatl*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, BID.
- Castro-Gómez, S. (1996). *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill Libros.
- _____. (2007). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- _____. (2009). *Tejidos oníricos : movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá, 1910-1930*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- _____. (2010). La ilustración del siglo XVIII. En E. Dussel, E. Mendieta y C. Bohórquez (Eds.) (Ed.), *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" [1300-2000]* (pp. 130-142). México: Siglo XXI- Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe.
- _____. *Crítica de la razón latinoamericana* (Segunda edición). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial : reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, D.C.: Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar.
- Castro-Gómez, S. y Restrepo, E. (2008). *Genealogías de la colombianidad : formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Castro-Gómez, S.; Guardiola-Rivera, O. y Millán de Benavides, C. (1999). *Pensar (en) los intersticios : teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Santafé de Bogotá: Pensar: Pontificia Universidad Javeriana.

- Cepeda, I. y Girón, C. (2005). La segregación de las víctimas de la violencia política. En R. Angélica (Ed.), *Entre el Perdón y el paredón: pregunta y dilemas de la justicia transicional* (pp. 259-283). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Chaparro, A. (2005). La función crítica del “perdón sin soberanía” en procesos de justicia transicional. En R. Angélica (Ed.), *Entre el perdón y el paredón: pregunta y dilemas de la justicia transicional* (pp. 233-258). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Cinemateca. (1982). *Cuadernos de Cine Colombiano No. 7*. Bogotá: Cinemateca Distrital-Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Cococauca, Coordinación de Consejos Comunitarios y Organizaciones de Base del Pueblo Negro del Pacífico Caucaño. (4 de agosto de 2010).). Fumigación al pulmón del mundo, La costa Pacífica del Cauca-Colombia. *Boletín No. 4* . Colombia. (2011). *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras y sus Decretos Reglamentarios*. Bogotá: Ministerio de Justicia y de Gobierno / Justicia Transicional.
- Crimp, D. (2005). *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*. Barcelona: Akal.
- Consuegra, N. (2013). *Sitio Web del artista*. Bogotá: <<http://nicolasconsuegra.com/proyectos/encuentro-de-medellin-mdeo7/>>.
- Corporación Yopal. (13 de 09 de 2012). *Corporación Yopal*. Disponible en <http://yopal-casanare.gov.co/apc-aa-files/64646666323135333533653463353437/Difusi_n_costumbres_y_cultura_llanera.pdf>.
- Cruz, I. (2008). Nación indígena en la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva. En *XII Cátedra anual de historia Ernesto Restrepo Tirado: versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*. (pp. 250-260). Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- D’ors, Á. (1976). Teología política: una revisión de tema. En *Revista de estudios políticos*, 205, pp. 41-80.
- Dagua, A.; Aranda, M. y Vasco, L. (1998). *Guambianos: hijos del aroiris y del agua*. Bogotá: Fondo de Promoción de la cultura / Fundación Alejandro Ángel Escobar / Los cuatro Elementos / Cerec.
- Danto, A. (1997). *After the end of art : contemporary art and the pale of history*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- De Elvira, A. (2000). *Mitología Clásica*. Madrid: Gredos.
- De la Vega Hurtado, M. (2008). El cine documental de Marta Rodríguez y Jorge Silva: la compleja expresión de la realidad nacional (vidas dedicadas al documental). En C. Distrital (Ed.), *Jorge Silva Marta Rodríguez: 45 años de cine social en Colombia* (pp. 11-19). Bogotá: Alcaldía Mayor, Cinemateca Distrital, Fundación Cine Documental.
- De Sepulveda, J. ([1780] (s. f)). *Demócrates Segundo o de las causas justas de la guerra contra los indios*. Madrid: Academia de Historia.

- Delgado, Á. (23 de 06 de 2005). *Las luchas laborales en Colombia. Coyunturas y perspectiva inmediata*. Disponible en Banrepcultural.org: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/noviembre1998/10703.htm>>.
- Derrida, J. (2007). Le pardon et le XXème siècle (entrevista). En A. Chaparro (Ed.), *Cultura política y perdón* (pp. 21-44). Bogotá: Universidad del Rosario.
- Duque, F. (2002). Notas sobre la dramaturgia del Tecal. En Tecal (Ed.), *Tecal: 20 años, imágenes y palabras de un teatro distinto*. Bogotá: Editora Guadalupe.
- _____. (2008). Dramaturgia y performance: el teatro es el teatro y el performance es el performance. En *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 2 (2), pp. 156-167.
- _____. (2011). Ceremonial en performance de Viento Teatro, Pamuri Mashse. En *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 5 (6), pp. 96-104.
- Dussel, E. (1984). *Filosofía de la producción*. Bogotá: Nueva América.
- _____. (1990). *El último Marx (1863-1882) y la liberación latinoamericana*. Bogotá: Siglo XXI.
- _____. (1993). *Apel, Ricoeur, Rorty y la filosofía de la liberación, con respuestas de Karl-Otto Apel y de Paul Ricoeur*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- _____. (1994). *Historia de la Filosofía y filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva América.
- _____. (1994). 1492. *El Encubrimiento del Otro: hacia el origen del mito de la Modernidad*. La Paz: Plural editores - Facultad de Humanidades y ciencias de la educación -UMSA.
- _____. (1996). *Filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva América.
- _____. (1998). *Ética de la liberación, ante el desafío de Apel, Taylor y Vattimo con respuesta inédita de K. O., Apel*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- _____. (2004). Sistema-mundo y “transmodernidad”. En S. Dude, I. B. Dude y W. D. Mignolo (Eds.), *Modernidades coloniales: otros pasos, historias presentes. México Modernidades coloniales*. México: El Colegio de México.
- _____. (2006). *20 Tesis de política Dussel*. México: CREFAL, Siglo Veintiuno.
- _____. (2007). *Política de la liberación: historia mundial y crítica*. Madrid: Trotta.
- _____. (2009). El primer debate filosófico de la modernidad. En E. Dussel, E. Mendieta y C. Bohórquez (Eds.), *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino” [1300-2000]* (pp. 55-73). México: Siglo XXI- Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe.
- _____. Ed. (2009). *El pensamiento Filosófico Latinoamericano, del Caribe y “Latino” (1300-2000)*. Méjico: CREFAL / Siglo XXI Editores.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

- Echeverría, B. (2011). *Discurso crítico y modernidad, ensayos escogidos*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- Efron, M. (2011). “Nuevas ropas para el esclavo”, entrevista a Gayatri Spivak por Manuel Asensi. En *El Clarín*. Disponible en <<http://www.caminodearaucarias.com.ar/spip.php?article68>>.
- Escobar, A. & Pedrosa, A. (1996). *¿Pacífico, desarrollo o diversidad?: estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano*. Santafé de Bogotá: Cerec, Ecofondo.
- Escobar, A. (1999). *El final del salvaje : naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. Santafé de Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología. Cerec.
- _____. (2012a). *La invención del desarrollo*. Popayán: Universidad del Cauca.
- _____. (2012b). *Una minga para el postdesarrollo*. Bogotá: Ediciones desde Abajo.
- Escobar, Ticio. (2003). Estética de las artes populares. En R. Xirau y D. Sobrevilla (Eds.), *Estética* (pp. 281-203). Madrid: Trotta.
- Espinosa, M. (2009). *La civilización montés : la visión india y el trasegar de Manuel Quintín Lame en Colombia*. Bogotá, D. C., Colombia: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología Ediciones Uniandes.
- Eze, C. (2001). El color de la razón: la idea de “raza” en la antropología de Kant. En M. Walter (Ed.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* (pp. 201-252). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Fabian, J. (1983). *Time and the other : how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Forero, J. (2010). *El campesino colombiano, entre el protagonismo económico y el desconocimiento de la sociedad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo XXI.
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- Fundación, Cine Documental; Investigación Social. (2008). *Marta Rodríguez: Documentales*. Bogotá: Fundación Cine Documental Investigación Social.
- Gamboa, P. (1996). *La pintura apócrifa en el arte colonial, los doce ángeles de Sopó*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Garza, M. (2002). *Política de la memoria : una mirada sobre Occidente desde el margen*. Rubí (Barcelona): Anthropos.
- Gerbi, A. (1960). *La Disputa del Nuevo Mundo, Historia de una polémica*. México: Fondo de Cultura Económica.

- _____. (1978). *La Naturaleza de las Indias Nuevas*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Getino, O. (1996). *La Tercera mirada : panorama del audiovisual latinoamericano*. Buenos Aires: Paidós.
- Gil, F. (2002). *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza & Janes.
- Glissant, E. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronde.
- Gombrich, E. (2003). *Los usos de las imágenes, estudios sobre la función social de arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gomes, M. (2002). *Estética hispanoamericana del siglo XIX*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Gómez, L. (1928). *Interrogantes sobre el progreso de Colombia*. Bogotá: Editorial Minerva.
- Gómez, P. (2008). La máquina-museo: la monumentación museal y la estructura de la sublimación. En *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 2(2), 30-39.
- _____. (2008). La máquina museo: la monumentación museal y la estructura de la sublimación. En *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 2 (2), pp. 31-39.
- Gómez, P. y Mignolo, W. (2012). *Estéticas Decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gow, D. (2010). *Replanteando el desarrollo: modernidad indígena e imaginación moral*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Granés, C. (2008). *La revancha de la imaginación antropología de los procesos de creación: Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Grosfoguel, R. & Almanza Hernández, R. (2012). *Lugares descoloniales: espacios de intervención en las Américas*. Bogotá, D. C.: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner"*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (2010). *Las cuatro partes del mundo: historia de una mundialización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guash, A. (2008). Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global. En *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 2 (2), 10-21.
- Guerrero, P. (2007). *Corazonar, una antropología comprometida con la vida: nuevas miradas desde Abya-Yala para la descolonización del poder, del saber y del ser*. Asunción: Fondec.

- Guío, L. (2010). *Estuas vivas*. Proyecto de investigación. (P. P. Gómez, Entrevistador)
- Gutiérrez, N. (2000). *Cruces: una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- Habermas, J. (1989). Modernidad un proyecto incompleto. En N. Casullo (Ed.), *El debate de modernidad post-modernidad*. Buenos Aires: Punto Sur Editores.
- Hall, S. (2011). El espectáculo del otro; el trabajo de la representación. En E. Restrepo, V. Vich y C. Walsh (Eds.), *Sin garantías: trayectorias en estudios culturales*. Bogotá: Envió, Instituto de Estudios Peruanos IEP, Instituto Pensar, Universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Hegel, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Barcelona: Akal.
- _____. (1928). *Filosofía de la historia universal*. Madrid: Revista de Occidente.
- Herkenhoff, P. (2001). El hambre polisémica de José Alejandro Restrepo. En J. Roca (Ed.), *Trans-historias: historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Banco de la República, pp. 44-51.
- Hinkelammert, F. (2009). *Hacia una crítica de la razón mítica: El laberinto de la modernidad*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- Iovino, M. (2009). *Contratextos*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Jacomino, F. (2002). Algunas consideraciones para repensar “El Albur” del Tecal. En Tecal (Ed.), *Tecal 20 años, imágenes y palabras de un teatro distinto* (pp. 74-81). Bogotá: Guadalupe.
- Jameson, F. y Žižek, S. (1998). *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2001). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- _____. (1992). *La estética geopolítica*. Barcelona: Paidós.
- Kant, I. ([1764] 1932). *Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral*. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____. ([1790] 1977). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa.
- _____. (1991). *Antropología en el sentido pragmático*. Madrid: Akal.
- King, J. (1993). *El Carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. Méjico: Tercer Mundo Editores.
- Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- _____. (2008). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (edit.) *La Post-modernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del Hombre Americano*. Buenos Aires, Argentina: Fernando García Gambeiro.
- _____. (2000). Anotaciones para una estética de lo americano. En R. Kusch, *Obras Completas* (Vol. IV) (pp. 779-815). Santa Fe: Fundación Ross.
- _____. (2000a). América Profunda. En R. Kusch, *Obras Completas* (Vol. Tomo II). Rosario, Santa Fe: Fundación Ross.

- _____. (2000c). El pensamiento indígena y popular en América. En R. Kusch, *Obras Completas* (pp. 255-546). Santa Fe: Fundación Ross.
- _____. (2000e). La seducción de la barbarie. En R. Kusch, *Obras Completas* (Vol. I) (pp. 3-115). Santa Fe: Fundación Ross.
- _____. (2000f). Lo americano y lo argentino desde el ángulo simbólico filosófico. En R. Kusch, *Obras Completas* (Vol. IV, pp. 3-18). Santa Fe: Fundación Ross.
- _____. (2000g). *La negación en el pensamiento popular* (Vol. II). Santa Fe: Fundación Ross.
- Lander, E. y Castro-Gómez, S. (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales : perspectivas latinoamericanas* (1ra. ed.). Buenos Aires Buenos Aires- Caracas, Venezuela, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO; UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe.
- _____. (2000). Ciencia sociales: saberes coloniales y eurocéntricos, perspectivas latinoamericanas. En E. Lander (Ed.), *Colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales [Clacso] pp. 11-40.
- Lastra, A. (2008). Walter Mignolo y la idea de América Latina: un intercambio de opiniones. En *Tabula Rasa*, 9, pp. 285-311.
- León-Portilla, M. (2009). La filosofía Náhuatl. En E. Dussel, E. Mendieta y C. Bohórquez (Eds.), *El Pensamiento Filosófico latinoamericano, del Caribe y "Latino"* (1300-2000) (pp. 21-26). México: Crefal, Siglo XXI.
- Lessing, G. (1946). *Laocoonte*. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.
- Levinas, E. (2001). *Entre nosotros: ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pre-Textos.
- Lockward, A. y Mignolo, W. (2012). *BE.BOP 2012. Black Europe body politics*. Berlin: Art Labour Archives.
- Londoño, R. (2009). Concepciones y debates sobre la cuestión agraria (1920-1938). En R. Sierra (ed.), *República liberal: sociedad y cultura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Lopez, T. (2008). *Breve historia de la mitología griega*. Madrid: Nowtilus S.L.
- Liotard, J. (1995). Monumentos de la memoria. V *Cátedra Internacional de Arte Luis Ángel Arango*, Bogotá, Banco de la República.
- Maldonado, N. (2006). La crisis del hombre europeo. En A. Césaire (ed.), *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- Mariátegui, J. (2009). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (3ra. ed.). Caracas, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Martínez, A. (2010). *Colombia 1492-1902, desde el Descubrimiento hasta la Guerra de los Mil Días*. Bogotá: Norma.
- Marx, K. [1867] (1985). *El Capital*. México: Siglo XXI.

- Maspéro, G. (1893). *Le double et les statues prophétiques, etudes de mytologie et de archéologie egyptiennes*. Paris: T.I.
- Mateus, A. (2012). Lo indígena en el cine y el video colombianos: panorama histórico. En *Cuadernos de Cine Colombiano*, 17A, 8-27.
- Mendieta, E. (2010). Del cosmopolitismo imperial al cosmopolitismo dialógico: humildad, solidaridad, paciencia. En J. Rodríguez (Ed.), *Estudios transatlánticos postcoloniales* (pp. 293-315). México, D. F.: Antrhopos, Univesidad Autónoma Metropolitana.
- Menéndez y Pelayo, M. (1923). *Historia de las ideas estéticas en España* (Vol. IV, siglos XVI, XVII y XVIII). Madrid: Artes Gráficas Plus-Ultra.
- Mignolo, W. (2001). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento : el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo: Duke University.
- Mignolo, W. y Ebrary Inc. (2011). *The darker side of Western modernity global futures, decolonial options Latin america otherwise: languages, empires, nations*. Recuperado de <<http://site.ebrary.com/lib/dukelibraries/Top?layout=document&id=10516146>>.
- Mignolo, W.; Escobar, A. y Duke University. (2010). *Globalization and the decolonial option*. London England: New York: Routledge.
- Mignolo, W., Oto, A., Wynter, S., Gordon, L. y Duke University. (2009). *Globalization and the Humanities Project*. En *La teoría política en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- _____. (2001). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, Duke University.
- _____. (2002). (Contributor) Introduction to José de Acosta's *Historia Natural y Moral de las Indias*. En J. De Acosta , *Natural and moral history of the Indies*. United States of America: Duke University Press. pp. XIX-XXIX.
- _____. (2003). *Historias locales diseños globales: colonialidad conocimientos subalternos y pensamiento froterizo*. Madrid: Akal.
- _____. (2007). *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2008). La opción descolonial. *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, 1, 4-22.
- _____. (2010). *Desobediencia epistémica : retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- _____. (2011). *El vuelco de la razón : diferencia colonial y pensamiento fronterizo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

- _____. (2012a). Dheli 2012, la desoccidentalización, los BRICS y la distribución racial del capital. Recuperado el 12 de agosto de 2012, de <<http://waltermignolo.com/2012/04/21/dheli-2012-la-desoccidentalizacion-los-brics-y-la-distribucion-racial-del-capital/>>.
- _____. (2012b). Dialogues within the Advanced Institute (C. Mattison, Entrevistador, & A. I.-d. Studies, Editor). Recuperado el 7 de marzo de 2012, de <<http://www6.cityu.edu.hk/hkaics/intraviews/wm.html>>.
- _____. (marzo-abril, 2006) ¿Giro a la izquierda o giro decolonial? Evo Morales en Bolivia. *Revista del Sur*, 164. Recuperado de <<http://waltermignolo.com/giro-a-la-izquierda-o-giro-descolonial-evo-morales-en-bolivia/>>.
- _____. (2011). *The darker side of Western modernity : global futures, decolonial options*. Durham: Duke University Press.
- Morales, R. (2010). *Estuas vivas. Proyecto de investigación*. (P. P. Gómez, Entrevistador).
- Morantes L. y Rubén, B. (2000). El universo mesoamericano conceptos integradores. *Desacatos: revista de antropología social*, 005, 31-44.
- Muelas, B. (1993). *Relación tiempo-espacio en el pensamiento guambiano. Tesis de grado de maestría en lingüística y español*. Cali: Universidad del Valle.
- Murillo-Selva, R. (1990). La nacionalidad, las culturas llamadas populares y la "Identidad". En S. Heimz (Ed.), *1942-1992 La interminable conquista* (pp. 67-76). Bogotá: El Buho.
- Nieto, M. (2010). *Americanismo y Eurocentrismo: Alexander von Humboldt y su paso por el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Ocampo, E. (1985). *Apolo y la Máscara, la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria.
- Okwi, E. (2002). *documenta 11_Platform 5: Exhibition Catalogue, The Black Box*. Alemania: Hatje Cantz.
- Pagano, C. (1999). *Un modelo de filosofía intercultural: Rodolfo Kusch (1922-1979) Aproximación a la obra del pensador argentino*. Mainz: Aachen.
- Palacios, M. (2012). *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*. México: Fondo de Cultura Económica
- Paranaguá, P. Ed. (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Pareyson, L. (1987). *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor.
- Parker, R. (Comp.). (1998). *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Paidós.
- Parra, L. (2007). *Estética y modernidad, un estudio sobre la teoría de la belleza en Immanuel Kant*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Patiño, S. (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Paz, O. (1993). El Águila, el jaguar y la vigen: introducción a la historia de México. En E. d. autor, *Obras Completas* (Vol. IV, pp. 492-558). México: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

- Pérez, F. (1988). *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid: Visor.
- Pérez, G. (1971). *Planas: las contradicciones del capitalismo*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Pérez Ramírez, G. (1971). *Planas: las contradicciones del capitalismo*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Peterson, R. (2009). El perdón y las religiones: hacia sociedades de justicia, compasión y dignidad. En L. Narváez (ed.), *Cultura política de perdón y reconciliación* (pp. 155-178). Bogotá: Fundación para la Reconciliación.
- Presidencia de la República. (02 de mayo de 2012). *Presidencia.gov.co*. Recuperado el 25 de octubre de 2012, de <http://wsp.presidencia.gov.co/Prensa/2012/Mayo/Paginas/20120502_03.aspx>.
- Prieto, Á. (2010). *Estuas vivas. Proyecto de investigación*. (P. P. Gómez, Entrevistador).
- Quijano, A. (1992a). Colonialidad y modernidad-razionalidad. En E. Bonilla (ed.), *Los Conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*. Bogotá: Tercer Mundo, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales [Flacso], Libri Mundi. pp. 437-447.
- _____. (1992b). Raza, etnia y nación *José Carlos Mariátegui y Europa: La otra cara del descubrimiento*. Lima: Amauta.
- _____. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-systems research*, VI (2), 342-386.
- _____. (2010). Buen vivir: entre el “desarrollo” y las descolonialidad del poder. Recuperado el 20 de febrero de 2013, de <<http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libros/50.pdf>>.
- Quijano, O. (2010). *Visiones y prácticas de diferencia económico/cultural en contextos de multiplicidad. Tesis de grado, Doctorado en Estudios culturales latinoamericanos*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar (repositorio de tesis).
- Radio Contagio. (2012). Entrevista a Liliana Davila, sobre la sentencia de condena al General Rito Alejo del Río, por el asesinato del campesino Marino López. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=jkal_JXUvLc>.
- Rama, Á. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*. Barcelona: Herder.
- Rancière, J. (2012). La cuestión estética. Entrevista realizada por Pedro Pablo Gómez y Ricardo Arcos-Palma. *Revista Errata* (en edición).
- Rappaport, J. (2000). *La política de la memoria: interpretación indígena de la historia en los Andes colombianos*. Popayán: Universidad del Cauca.
- _____. (2007). Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. *Revista Colombiana de Antropología*, 43, 197-229.

- República de Colombia. (2012). “Ley de víctimas y restitución de tierras y sus decretos reglamentarios” (J. Trancisional, Ed.) Bogotá, Colombia.
- Restrepo, J. et al. (s. f.). *La dinámica del conflicto colombiano, 1988-2003*. Recuperado en agosto de 2012, de <http://www.semana.com/documents/Doc-1757_2008924.pdf>.
- Restrepo, J. (2005). Summa Technologiae: la obra de arte en la época de la reproductividad electrónica. En I. Hernández García (Ed.), *Estética, Ciencia y Tecnología* (pp. 225-233). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- _____. (2007). Viajes paradójicos. En P. P. Gómez (Ed.), *Arte y Etnografía: de textos, contextos, viajeros y paseantes*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. pp. 45-51.
- _____. (2011a). *Religión catódica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- _____. (2011b). Variaciones sobre el purgatorio. Recuperado el 24 de abril de 2011, de <http://www.divulgacion.unal.edu.co/museo_de_arte/2011/variaciones_purgatorio.html>.
- _____. (2012). *Entrevista con Pedro Pablo Gómez*. Bogotá: Inédito.
- Restrepo, J. (2013, 13 de febrero). Gobierno Nacional ofende a víctimas del Chocó. *Semana. Com*. Recuperado de <<http://www.semana.com/opinion/articulo/gobierno-nacional-ofende-victimas-del-choco/333292-3>>.
- Rettberg, A. (Comp.). (2005). *Entre el perdón y el paredón: preguntas y dilemas de la justicia trancisional*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Reyes, C. (2006). Acerca de la historia del teatro en Colombia. En P. Gómez (edit.). *La investigación en ares y el arte como investigación* (pp. 65-70). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Ricoeur, P. (1989). Discurso y comunicación. *Universitas Philosophica*, 11-12, 67-88.
- _____. (2008). *La memoria, la historia y el olvido*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ripa, C. (2002). *Iconología*. Madrid: Akal.
- Rivera, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez, M. (2004-2009). *Testigos de un etnocidio: memoria de la resistencia*. Bogotá: Fundación Cine Documental, Investigación Social.
- _____. (2004-2009). *Testigos de un etnocidio*. En F. C. Documental (Productor). Bogotá.
- Rodríguez, M. y Restrepo, F. (2003-2004). *Una casa sola se vence*. Bogotá: Fundación, Cine Documental.
- _____. (2006). *Soraya, amor no es olvido*. Bogotá: Fundación Cine Documental
- Rodríguez, M. y Sanjines, I. (1984-1989). *Memoria viva*. Bogotá: Fundación Cine Documental, Investigación Social.

- Rodríguez, M. y Silva, J. (1970-1975). *Campesinos*. Bogotá: Fundación Cine Documental, Investigación Social.
- _____. (1971). *Planas: testimonios de un etnocidio*. Bogotá: Gustavo Pérez (Productor), Instituto de Cooperación para el desarrollo Sostenible [Icodes].
- _____. (1974-1980). *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*. Bogotá: Fundación Cine Documental, Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica de Cuba, ICAIC.
- _____. (1994-1998a). *Amapola: la flor maldita*. Bogotá: Fundación Cine Documental / Investigación Social. Participación CRIC y Jesús Piñacúe.
- _____. (realizadores) (1994-1998b). *Los hijos del trueno*. En C. T. V. Fundación Cine Documental / L Huit (Productores). Bogotá.
- _____. (1999-2001). *Nunca Más*. Bogotá: Fundación Cine Documental Investigación Social.
- _____. (1966-1971). *Chircales*. Bogotá.
- _____. (1965). *Cine verdad*. Bogotá: Helios.
- _____. (1986-1987). *Nacer de nuevo*. Bogotá: Fundación Cine Documental, Focine.
- _____. (2001). *La hoja sagrada*. Bogotá: Fundación Cine documental Investigación Social, La Huit, Cités Televisión Villeurbanne.
- _____. (2011). *Testigos de un etnocidio: presentación a los medios del documental*. Bogotá (inédito).
- _____. (2012). *No hay dolor ajeno*. Bogotá: Fundación Cine Documental / Tejido de Comunicación Indígena del Cauca.
- _____. (2013). *Conversación con Pedro Pablo Gómez*. Bogotá: Transcripción de entrevista
- Rodríguez, V. (2004). La Fundación del Museo nacional de Colombia. En S. Castro-Gómez (Ed.), *Pensar el siglo XIX: cultura biopolítica y modernidad en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. pp. 165-184.
- Roig, F. (1950). *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega.
- Rothman, W. (2007). *Jean Rouch : a celebration of life and film*. Brindisi: Schena.
- Rouch, J. (1960). *La religion et la magie Songhay*. Paris: Presses Universitaires de France.
- _____. (1992). *Corps provisoire : danse, cinéma, peinture, poésie*. Paris: A. Colin.
- _____. (1995 [1975]). El hombre y la cámara. En E. Ardèvol y L. Tolon (Eds.), *Imagen y cultura, Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Rueda, S. (2004). *Narrativas Históricas e imágenes políticas en la obra de José Alejandro Restrepo*. Barcelona: Manuscrito.
- _____. (2009). *Una línea de polvo : arte y drogas en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

- Ruffinelli, J. (1982). *Crítica en marcha : ensayos sobre literatura latinoamericana* (2da. ed.). México: Premia Editora.
- _____. (2001). *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.
- _____. (2003a). Marta Rodríguez: el documental vivo vuelve a vivir. *Secuencias: Revista de historia del cine* (18), 84-99.
- Sadoul, G. (1971). *Dziga Vertov*. París: Éditions Champ Libre.
- Sánchez, L. (1986). Enrique Dussel: filósofo de la liberación latinoamericana (1934-1975). En E. Dussel. *Introducción a la filosofía de la liberación* (pp. 11-82). Bogotá: Nueva América.
- Sánchez, V. (2006). *El ojo fotográfico de Jorge Silva y sus contemporáneos* (tesis de pregrado). Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Sánchez, A. (2003). *A tiempo y destiempo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Schechter, P. (2012). *Exploring the decolonial imaginary: four transnational lives*. New York: Palgrave Macmillan.
- Scherchner, R. (2000). *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas y Universidad de Buenos Aires.
- Schiwy, F. (2006). Descolonizando el encuadre: video indígena en los Andes. En W. Mignolo (Ed.), *El desprendimiento: pensamiento crítico y giro decolonial* (Cuaderno No. 1) (pp. 31-62). Buenos Aires: Ediciones del Signo - Globalization and the Humanities Project (Duke University).
- Schmitt, Carl. (1985). *La dictadura*. Madrid: Alianza.
- _____. (1988). *Theologie Politique*. Paris: Gallimard.
- Segre, R. (1996). *América Latina en su arquitectura*. México, D. F.: Siglo XXI.
- Semana. (2011). La pesadilla colombiana de Sarkozy. Recuperado el 28 de julio de 2012, de <<http://www.semana.com/nacion/pesadilla-colombiana-sarkozy/168574-3.aspx>>.
- Semana.com. (12 de marzo de 2011). *Desigualdad extrema*. Recuperado el 23 de septiembre, de <<http://www.semana.com/nacion/desigualdad-extrema/153207-3.aspx>>.
- Serbín, A. (Coord). (2007). *Paz, conflicto y sociedad civil en América Latina y el Caribe*. Barcelona: Icaria Editorial; Centro Internacional de Investigaciones para el Desarrollo IDRC Canadá, Ediciones Cries, Coordinadora Regional de Investigaciones Económicas y Sociales.
- Serna, A. (2012). *Entre Monas y sedas, derechos, bienes y ciudadanía. Bogotá, 1930-2000*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- _____. (2006). *Ciudadanos de la geografía tropical: ficciones históricas de lo ciudadano*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Silva, J. y Rodríguez, M. (1980). *La voz de los sobrevivientes*. Bogotá: Fundación Cine Documental, Colaboración comunidad indígena de Coconuco Cauca, CRIC.

- _____. (1984-1989). *Amor, mujeres y flores*. Bogotá: Fundación Cine Documental Investigación Social, en asociación con FireFret LTD Londres, Jonatham Curling Channel 4 TV ACKED Alemania, SWISSAID Suiza, Colombia: Sintra-inoagro, Sindicato de base de trabajadoras de las flores.
- Sistema Nacional de Cultura SINIC. (13 de 09 de 2012). *Sistema Nacional de Cultura SINIC*. Obtenido de [sinic.gov.co](http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=50&COLTEM=221). Recuperado de <<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=50&COLTEM=221>>.
- Sontag, S. (2002). *Estilos radicales*. Madrid: Punto de Lectura.
- Springer, N. (2012, 13 de agosto). Pormenores de una guerra contra los niños. En *El Tiempo*.
- Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética: III la estética moderna 1400-1700*. Barcelona: Akal.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética*. Madrid: Tecnos.
- Tlostanova, M. (2011). La iesthesis transmoderna en la zona fronteriza euroasiática y el anti-sublime decolonial. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 5(6), 10-30.
- Todorov, T. (2010). *La Conquista de América*. México, D. F.: Siglo XXI.
- Torres, A. (2010). Estuas vivas. *Proyecto de investigación* (P. P. Gómez, Entrevistador).
- Trevor-Roper, H. (2009). *La crisis del siglo VII, religión, reforma y cambio social*. Buenos Aires: Katz.
- Trouillot, M. (2002). North Atlantic Universals: Analitic Fictions, 1492-1945. *South Atlantic Quarterly*, 101(4), 839-858.
- Unidad Investigativa (2013, 13 de febrero). Procuraduría también niega desaparecidos del Palacio de Justicia. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/justicia/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-12622622.html>.
- Universidad Nacional de Colombia. (2011). *Variaciones sobre el purgatorios, José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Dirección Nacional de Divulgación Cultural.
- Uribe, Á. (2001) *Manifiesto Democrático - 100 Puntos*. Recuperado de <http://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-85269_archivo_pdf.pdf>.
- Uribe, M. (2007). *Salvo el poder todo es ilusión*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Valverde, J. (2011). *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel.
- Varela, J. y Álvarez-Uría, F. (2008). *Materiales de sociología del arte*. Madrid: Siglo XXI.

- Vargas, D. (2010). *Pasantía Hogar de paso de la 35 (Proyecto de Grado) Facultad de Artes*, ASAB. Bogotá (inédito).
- Vasari, G. (1973). *Vidas de los más excelentes pontores, escultores y arquitectos*. México, D. F.: W.M. Jackson.
- Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Madrid: Machado Libros.
- Villa, W. y Grueso, A. (2008). *Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. Secretaría de Gobierno. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.
- Wallerstein, I. (1999). La cultura como campo de batalla ideológico del sistema mundo moderno. En S. Castro-Gómez, Ó. Guardiola Rivera y C. Millán de Benavides (Eds.), *Pensar en los intersticios*. Bogotá: Instituto Pensar Pontificia Universidad Javeriana.
- Wallis, B. (Ed.) (2001). *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Barcelona: Akal.
- Walsh, C., Mignolo, W., García, A. y Duke University. (2006). Globalization and the Humanities Project. En *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*. Buenos Aires, Durham: Ediciones del Signo, Globalization and the Humanities Project (Duke University).
- Walsh, C., Schiwiy, F. y Castro-Gómez, S. (2002). *Indisciplinar las ciencias sociales: geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: perspectivas de lo andino*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Abya Yala.
- _____. (2008). Interculturalidad crítica, pedagogía decolonial. En W. V. A. Grueso (Ed.), *Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad* (pp. 44-63). Bogotá: Alcaldía Mayor / Universidad Pedagógica Nacional.
- _____. (2009) Interculturalidad y (de) colonialidad: perspectivas críticas y políticas. XII Congreso ARIC, Brasil.
- Warr, T. (. (2007). *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon.
- Welsch, W. (2011). *Actualidad de la Estética, Estética de la actualid*. La Habana: Criterios.
- Wood, D. (2012). Marta Rodríguez, testigo audiovisual de un etnocidio. *Cuadernos de cine colombiano: cine y video indígena: del descubrimiento a autodescubrimiento*, 17A, 28-41.
- Žižek, Slavoj. (2004). *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2005). *La suspensión política de la ética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Filmografía de Marta Rodríguez

CINE DE 16 MM

Nacer de nuevo (1986 - 1987) 30 min

Realización: Marta Rodríguez

Guion: Marta Rodríguez y Jorge Camelo

Producción: Fundación Cine Documental

Coproducción: Focine (Compañía de Fomento Cinematográfico)

Música original: Ivonne Caycedo

Fotografía: Jorge Silva y Juan José Bejarano

Foto fija: Lucas Silva

Sonido: Ignacio Jiménez (asistente) Sara Silva

Montaje: Gabriel González Balli, Marta Rodríguez, Piedad Ávila y Lucas Silva

Formato: 16 mm. Color.

Amor, mujeres y Flores (1984 - 1989) 52 min

Realización: Jorge Silva - Marta Rodríguez

Fotografía: Jorge Silva, Juan José Bejarano, Jorge Ardila

Producción: Fundación Cine Documental, en asociación con FireFret LTD

Londres - Jonatham Curling Channel 4 TV ACKED - Alemania, SWISSAID Suiza,

Colombia - SINTRAINPOAGRO Sindicato de base de las trabajadoras de las flores

Música: Compositores: Iván Benavides, Canción: Interprete Lucía. Saxo: Antonio

Arnedo

Formato: 16 mm. Color.

Nuestra voz de tierra memoria y futuro (1974 - 1980) 90 min

Realización: Jorge Silva y Marta Rodríguez

Fotografía: Jorge Silva

Sonido: Ignacio Jiménez, Eduardo Burgos, Nora Drukovka

Música: Creada y dirigida por Jorge López

Ejecución Musical: Grupo Yaki-Kandru / Incluye chirimías y música original de los indígenas del Cauca, Arahucos y

fragmentos de Polytope y Medea de Iannis Xenakis

Textos: Originales de los indígenas del Cauca y de los Arahucos, además de textos clásicos de los indígenas de México, Perú y Bolivia

Locución: Lucy Martínez, Benjamín Yepes, Santiago García

Actuación: Fernando Vélez y los indígenas Gurrate y Julián Avirama

Máscara y Maquillaje: Ricardo Duque

Máscara basada en el grabado original de Pedro Alcántara/

Máscara del diablo - mito de la Huecada por el pintor Herrátn

Colaboración: Comunidad Indígena de Coconuco-Cauca

y el CRIC (Consejo Regional Indígena del Cauca)

Producción: Fundación Cine Documental y la colaboración del ICAIC (Instituto de Arte e Industria Cinematográfica) de Cuba

Formato: 16 mm. Blanco y negro.

La voz de los sobrevivientes (1980) 16 min

Realización: Jorge Silva - Marta Rodríguez

Fotografía: Jorge Silva

Sonido: Ignacio Jiménez, Eduardo Burgos, Nora Drukovka

Música: Creada y dirigida por Jorge López

Ejecución Musical: Grupo Yaki-Kandru / Incluye chirimías y música original de los indígenas del Cauca, Arahucos y

fragmentos de Polytope y Medea de Iannis Xenakis

Colaboración: Comunidad Indígena de Coconuco-Cauca

y el CRIC (Consejo Regional Indígena del Cauca)

Producción: Fundación Cine Documental

Formato: 16 mm. Blanco y negro.

Campesinos (1970 - 1975) 52 min

Realización: Marta Rodríguez-Jorge Silva

Producción: Fundación Cine Documental

Fotografía: Jorge Silva

Montaje: Marta Rodríguez-Jorge Silva

Música original: Jorge López-Grupo de investigación musical/

Yaki Kandru y Benjamin Yepes

Formato: 16 mm. Blanco y negro.

Planas: testimonio de un etnocidio (1971) 40 min

Realizadores: Marta Rodríguez-Jorge Silva

Edición: Marta Rodríguez-Jorge Silva

Fotografía: Jorge Silva

Sonido: Óptico

Producción: Gustavo Pérez, director del ICODES (Instituto Colombiano de Desarrollo Social)

y la Fundación Cine Documental

Comentarios: Kepa Amuchastegui

Música: Grupos indígenas Sikwane y Gohagibos

Formato: 16 mm. Blanco y negro.

Chircales (1964 - 1971) 42 min

Realización: Marta Rodríguez-Jorge Silva

Fotografía: Jorge Silva
Comentarios: Marta Rodríguez-Jorge Silva
Locutor: Kepa Amuchástegui
Asesoría: Profesor Hernando Llanos, Politólogo
Formato: 16 mm. Blanco y negro
Idea Original: Marta Rodríguez.

VIDEO

No hay dolor ajeno (2012) 23 min

Edición: Marta Rodríguez–Fernando Restrepo
Asistente de edición: Felipe Colmenares
Ilustración, Diseño gráfico: Najle Silva, Vivi Escobar
Imágenes: Fundación Cine Documental / Investigación Social; Tejido de Comunicación Indígena del Cauca.

Testigos de un etnocidio, memorias de resistencia (2007-2011) 52 min

Dirección: Marta Rodríguez
Guion: Martha Rodríguez, Carlos Bedoya
Fotografía: Jorge Silva, Fernando Restrepo, Alejandro Chaparro, Henry Caicedo, Emanuel Rojas
Montaje: Fernando Restrepo
Música: Música tradicional pueblos indígenas de Colombia, Teto Ocampo, Mucho Indio, Ana y Jaime.

Soraya, mor no es olvido (2006) 52 min

Dirección: Marta Rodríguez
Producción: Fundación Cine Documental
Fotografía y edición: Fernando Restrepo
Música: Juliana “Cantaora”, Músicos de Petrona Martínez y Etelvina Maldonado.

Una casa sola se vence (2003-2004) 52 min

Dirección: Marta Rodríguez–Fernando Restrepo
Producción: Fundación Cine Documental
Fotografía y edición: Fernando Restrepo
Producción de campo: Alejandro Chaparro Martínez
Música: Colombia negra.

Nunca más (1999 - 2001) 56 min

Realización: Marta Rodríguez-Fernando Restrepo

Producción: Fundación Cine Documental

Fotografía: Fernando Restrepo

Edición: Víctor Ruiz, Marta Rodríguez, Fernando Restrepo

Comentarios: Marta Rodríguez

Locución: Patricia Ariza

Música: Los autores de la música de este documental son los mismos protagonistas; ellos han creado un movimiento de resistencia cultural, registrando por medio de crónicas cantadas toda la historia del desplazamiento con los instrumentos y ritmos de las culturas Afrocolombianas: Currulao, Chirimía y Vallenato.

Colaboración: Comunidades Negras del Atrato Medio (Urabá Chocoano).

La hoja sagrada (2011) 53 min

Realización: Marta Rodríguez

Fotografía: Tarsicio Rincón Grecco, Fernando Restrepo, Alejandro Chaparro

Camarógrafos(s): Tarsicio Rincón Grecco, Fernando Restrepo, Alejandro Chaparro

Formato: Betacam SP

Sonidista: Saúl Duarte

Edición: Richard Nieto, Edgardo Acosta, Fernando Restrepo

Productor ejecutivo: Alejandro Chaparro M.

Productor de campo: Alejandro Chaparro M.

Los hijos del trueno (1994 - 1998) 56 min

Realización y Montaje: Marta Rodríguez - Lucas Silva

Producción: Fundación Cine Documental, La Huit, Cités Télévision Villeurbanne

Música: Jorge López (Yaki Kandru)- Chirimías de Chicaquiu (Cauca)

Sonido: Marion Provensal.

Mezcla de Sonido: Jean -Marc Shick

Montaje: Dominique Paris

Fotografía y Cámara: Lucas Silva

Participación: Centre National de la Cinematographie CNC (France), Ministère De la Culture et de la Communication (Departament des Affaires Internationales) (France).

Amapola: la flor maldita (1994 - 1998) 32 min

Realización y Montaje: Marta Rodríguez Lucas Silva

Producción: Fundación Cine Documental

Música: Chirimías del Cauca

Fotografía: Lucas Silva, Daniel Piñakwe, Nelson Osorio

Participación: Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), Jesús Piñakwe, Cabildos y Médicos Tradicionales del Cauca.

Memoria viva (1992 - 1993) 30 min

Realización: Marta Rodríguez-Iván Sanjinés

Producción: Fundación Cine Documental

Música original: Jorge López

Investigación musical: Yaki Kandru y Benjamín Yepes

Fotografía: Antonio Palechor, Manuel Sánchez

Montaje: Iván Sanjinés, Marta Rodríguez

Música: Chirimías del Cauca–Conjunto Inocencio Ramos

Colaboración: Jesús Piñakwe, Departamento de Comunicaciones (CRIC),

Consejo Regional Indígena del Cauca Antonio Palechor.

AUTOR

Pedro Pablo Gómez Moreno

Docente titular en la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas; doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; magíster en Filosofía, por la Pontificia Universidad Javeriana y Maestro en Bellas Artes, de la Universidad Nacional de Colombia. Tiene cátedras en Artes Plásticas y Visuales y en la Maestría en Estudios Artísticos y dirige el grupo de investigación Poiesis XXI. Además, ha publicado varios libros, entre ellos: *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción de mundo*; *Avatares de la investigación-creación: 100 trabajos de grado en Artes Plásticas y Visuales*; *Arte y etnografía*; *La investigación en Arte y el Arte como investigación*; *Agenciamientos músico-plásticos*; *Estéticas y opción decolonial*, todos de la Editorial de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Su actividad artística incluye curadurías y exposiciones individuales y colectivas. Entre 2007 y 2011 fue director de *Calle 14*, revista de investigación en el campo del arte, y miembro del comité editorial de la revista de arte *Errata#*. Actualmente, es el coordinador del comité del Doctorado en Estudios Artísticos y director de *Estudios Artísticos*, revista de investigación creadora.

Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica de nuevo tipo, creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional, tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración, y el papel de la Subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal forma parte del Sistema Andino de Integración. Fue creada en 1985 por el Parlamento Andino. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia), Quito (Ecuador), sedes locales en La Paz y Santa Cruz (Bolivia), y oficinas en Bogotá (Colombia) y Lima (Perú). La Universidad tiene especial relación con los países de la UNASUR.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. En ese año la Universidad suscribió un convenio de sede con el gobierno del Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior del Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, ratificado posteriormente por la legislación ecuatoriana vigente. Es la primera universidad del Ecuador en recibir un certificado internacional de calidad y excelencia.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Adolescencia, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Migraciones, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Agrarios, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

Este libro se
terminó de imprimir
en noviembre de 2015
en la Editorial UD
Bogotá, Colombia

Este libro indaga la dimensión estética de la modernidad para hacer visible una perspectiva inédita: su colonialidad; primero como teo-estética en los siglos XVI-XVII y luego como ego-estética secular en la segunda modernidad, desde el siglo XVIII en adelante. La estética en su operar colonial oculta y subordina otras estéticas y prácticas; de ahí que en la argumentación se pase de la estética en singular a las estéticas en plural y a las estéticas decoloniales en especial. El argumento central del libro consiste en una doble operación que devela la acción de la colonialidad estética y, al mismo tiempo, la irrupción de prácticas decoloniales desde la *aísthesis* colonizada; esto es, desde la frontera ontológica construida por la colonialidad del poder.

El objetivo no es hacer una historia de las ideas estéticas, sino visibilizar un conjunto de prácticas artísticas en el presente y en su contexto dentro y fuera del denominado “campo” del arte en Colombia. Tres obras del artista José Alejandro Restrepo, la práctica de las estatuas vivas urbanas o estatuismo y el cine documental de Marta Rodríguez conforman los estudios de caso que le dan cuerpo a esta indagación.

UD
Editorial

