

Estéticas decoloniales

Estéticas decoloniales: estudio de casos
Homenaje a Claudio Lobeto

Claudio Fernando Lobeto y Fernando Gabriel Pagnoni Berns
(compiladores)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Ricardo Manetti	Secretario de Investigación Jerónimo Ledesma	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecana Graciela Morgade	Secretaria de Posgrado Claudia D'Amico	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretario de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Martín González	Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas Matías Verdecchia Jimena Pautasso
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Grisel Azcuy Silvia Gattafoni Rosa Gómez
Secretario de Hacienda y Administración Leandro Iglesias	Secretario de Infraestructura y Hábitat Nicolás Escobari	Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Libros de Cátedra

ISBN 978-631-6597-33-5

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2025

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Lobeto, Claudio Fernando

Estéticas decoloniales: estudio de casos. Homenaje a Claudio Lobeto /
Claudio Fernando Lobeto; Fernando Pagnoni Berns. - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía
y Letras Universidad de Buenos Aires, 2025.
268 p.; 21 x 14 cm. - (Libros de Cátedra)

ISBN 978-631-6597-33-5

1. Arte Urbano. 2. Cine. I. Pagnoni Berns, Fernando II. Título
CDD 791.4309

Índice

Prólogo	9
<i>Fernando Gabriel Pagnoni Berns</i>	
Introducción	
Corporalidad y territorio en las estéticas decoloniales latinoamericanas	13
<i>Claudio Lobeto</i>	
Capítulo 1	
Mona Hatoum. Las rutas de un mapa que no conducen a casa	21
<i>Danila Desirée Nieto</i>	
Capítulo 2	
Un rostro reimaginado. Reivindicaciones en torno a la figura de María Remedios del Valle y su retrato	59
<i>Paula Forgione</i>	
Capítulo 3	
Monumento a María Remedios del Valle, heroína de la nación. Un análisis decolonial	79
<i>Paula Vázquez</i>	

Capítulo 4

Alasitas en clave criolla y en clave indígena. Retradicionalización de una fiesta andina en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Carina Circosta 115

Capítulo 5

En las ruinas del sueño americano. La estética negra como estética decolonial
Silvina Jazmín Carnero 141

Capítulo 6

De lo popular a lo académico y viceversa. Orquesta sinfónica, rock, cumbia y Los Palmeras junto a la Filarmónica de Santa Fe
Carla Caberlotto 165

Capítulo 7

Muralismo: arte urbano. Un museo al aire libre en el partido de General San Martín
María Florencia Seráfica 193

Capítulo 8

Ocultura y decolonización en *Les soleils de l'île de Pâques* (1972)
Fernando Gabriel Pagnoni Berns 217

Capítulo 9

Desafiando la hegemonía cinematográfica. Decolonialismo en *Zombies en el cañaveral*
Mariana Soledad Zárate y Canela Rodríguez Fontao 243

Los Autores

261

Prólogo

Fernando Gabriel Pagnoni Berns

Conocí a Claudio Lobeto como profesor de la materia Literatura de las artes combinadas II (martes, de 9 a 11 horas). Claudio era un profesor maravilloso, pragmático, abierto y siempre dispuesto a ayudarte (incluso durante los exámenes). Luego lo volví a disfrutar como docente en Sociología y antropología del arte. Le apasionaba cualquier tipo de discusión sobre los textos de la materia y siempre estaba abierto al debate en clase; pero no quiere decir esto último que Claudio iba a dejar que las discusiones alejaran a la clase de los textos del día. No. Él no te iba a dejar discurrir hacia ideas etéreas, abstractas, del arte que terminaran en laberínticas disquisiciones sobre la nada. No señor. Era pragmático: el tema de la clase de hoy es este y discutiremos alrededor de esto. No-nos-desviemos-del-tema.¹

Me encantaba.

Era rápido, práctico, afable, siempre de buen humor, y con enormes conocimientos de la cultura, lo decolonial,

¹ Pero a mí sí me dejaste desviar la clase unos breves momentos para quejarme de cierta docente... y te encantaba, ¿te acordás, Claudio? Me tiraste la lengua, no creas que no me dí cuenta.

lo poscolonial, el arte urbano y las manifestaciones contemporáneas del arte latinoamericano. Gran apasionado al momento de enseñar. Y siempre dispuesto, siempre, a dar una mano, tal como me la dio a mí para mi tesis de doctorado aún si mi tema era completamente ajeno al suyo (icine de terror estadounidense de los años setenta con animales!). Claudio leyó mi trabajo final y me dio una de las mejores devoluciones: lo miró brevemente para asegurarse que el formato era adecuado y terminó leyéndolo con detenimiento porque “me enganché”. Teniendo en cuenta que mi tema era tan ajeno a los suyos, lo sentí como una verdadera legitimación de mi trabajo. Claudio no regalaba elogios. Si te elogiaba, considerate feliz.

Me invitó a formar parte de sus proyectos UBACyT, siempre siendo él mismo: afable y práctico. Jamás iba a abusar de tu tiempo, nunca una reunión innecesaria y siempre preocupado con que los proyectos fueron de interés de todas las personas que en ellos participábamos. Todos necesitábamos un UBACyT en nuestros currículums, pero él quería asegurarse que además nos sirviera para nuestras investigaciones personales.

No sé si soy buen o mal docente. Eso lo dirán quienes me padecieron. Pero sí puedo decir que tomé mucho de Claudio para mis propias clases porque era un profesor extraordinario, una persona cálida y un hombre divertido y muy generoso con su tiempo y sus conocimientos. No tenía nada de tiempo, pero siempre tenía tiempo para ayudar. Luego me convocó a que coeditara con él el presente volumen. Uno de los grandes honores que me llevo de la Facultad de Filosofía y Letras. Que haya pensado en mí fue un momento álgido en mi carrera.

Cuando me enteré de la enfermedad de Claudio, me preocupé. No sabía exactamente cuál era el problema en concreto por la simple razón que no éramos amigos.

Nunca tuvimos ese tiempo de fomentar una amistad. Me dije a mi mismo que todo iba a estar bien (siempre nos decimos eso ante estas adversidades, ¿verdad?), pero con el tiempo era claro que no iba a ser así.

Tres semanas antes de su fallecimiento, y sospechando que quizá todo pudiera terminar mal, decidí tomar mi celular, salir al balcón y decirle —decirte, Claudio— lo mucho que te apreciaba. Tomé el celular y comencé a mandarte un mensaje... sobre cualquier cosa, excepto para decirte lo que te iba a decir. No me animé. No había tanta confianza y me pareció muy invasivo en ese momento. Ese mensaje anodino que finalmente te dejé fue el último que te envié. Un mensaje en el cual no decía nada, en vez de decirte lo que tenía que decir.

Espero haber aprendido la lección y comenzar a decir las cosas que valen la pena decir en voz alta.

Te quiero, Claudio. Sos un gran tipo.

Introducción

Corporalidad y territorio en las estéticas decoloniales latinoamericanas

*Claudio Lobeto*¹

Este libro apunta a profundizar en estudios de caso, partiendo de un andamiaje teórico que se recuesta en las estéticas decoloniales, las epistemologías del sur y los estudios de interseccionalidad. Como eje central, los cuerpos-territorios en íntima vinculación y ligados entre sí, contienen huellas y marcas de un pasado colonial, pero a la vez activan espacios de existencia y de resistencia, como la recuperación de memorias que se hacen presentes o la pervivencia de identidades en conflicto. Cuerpos racializados en territorios lejanos, procesos de des-re-territorialización, cuerpos-territorios en mujeres, negros y etnias oprimidas, son apenas algunas de las problemáticas que se ven expresadas en archivos, repertorios y performances (Taylor, 2015 y Bidaseca, 2018).

En relación con los estudios decoloniales, a principios de la década del noventa, Aníbal Quijano comenzaba a utilizar

1 Este prólogo es una versión modificada por Fernando Gabriel Pagnoni Berns de un texto previo de Claudio Fernando Lobeto para su proyecto UBACyT. El mismo se presenta acá en forma de homenaje y para que sea él quien presente su propio libro.

la categoría conceptual de *colonialidad*, vinculándola con la colonización y la modernidad europea. Varios años más tarde, concretamente a partir de 1998, intelectuales y figuras prominentes de las ciencias sociales comienzan una serie de encuentros que concluirían en el Grupo Modernidad/Colonialidad, como un intento por sistematizar estudios que hasta ese momento se encontraban fragmentados, dando lugar a intensos debates e intercambios que aún continúan en torno a la desmitificación de la modernidad europea y las posibilidades de un pensamiento decolonial. Algunos de los más destacados son Edgardo Lander, Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Arturo Escobar, Catherine Walsh, Maldonado Torres, Ramón Grosfoguel, Santiago Castro Gómez y Zulma Palermo.

El pensamiento decolonial indaga en torno a las condiciones de subalternidad y dominación de América Latina, en un contexto global actual que es continuación de una historia colonial que ha operado sobre el pensamiento, obturando con éxito las posibilidades de un pensamiento crítico y autónomo de los centros de poder. En este sentido, modernidad, globalización y mundialización de la cultura son partes indisolubles de este estado de dominación. Se desprende de esto, que la construcción de un pensamiento alternativo y contrahegemónico es el eje central en el que se sitúa la decolonialidad.

Al respecto, Quijano hace referencia a una triple dimensión de la colonialidad: la del saber, del poder y del ser, base de la conquista y la colonización, perpetuada en la actualidad, como formas de dominación colonial en el sur global. Siguiendo esa línea, destaquemos una dimensión más, que es la *colonialidad del ver*, ya que nos interesa problematizar en torno a la propia definición de arte como “excusa” para investigar las estéticas decoloniales en colectivos de arte, artistas, circuitos, obras, performances y curadurías.

En torno a la cuestión de la dominación a nivel mundial, Eduardo Grüner retoma a Immanuel Wallerstein (1979) y a Samin Amir (1988), al señalar que la teoría del sistema-mundo es un producto de la mundialización del sistema capitalista, que incluye un “proceso igualmente específico de la expansión colonial” (Grüner, 2002: 183) y que nos sirve para introducirnos en lo que será el eje central, que consiste en la mencionada colonialidad del ver, de manera tal de poder problematizar en torno a la propia definición de arte como “excusa” para investigar las estéticas decoloniales en colectivos de arte, artistas, circuitos, obras, performances y curadurías.

Por otra parte, está la teoría poscolonial, cuyos exponentes más importantes son Edward Said (1978), Gayatri Spivak (2010) y Homi Bhabha (1994) y que, junto a la teoría del sistema-mundo, forman parte de los insumos teóricos —además de otros—, con los que se irá gestando el proyecto modernidad/colonialidad que culmina a fines del siglo XX con los estudios decoloniales. Sin embargo, resulta inevitable señalar que son varios los autores que manifiestan que ya había escritos en torno a esa temática mucho tiempo atrás, por ejemplo en el siglo XVI, con Waman Poma de Ayala o los estudios sobre negritud y racialización, actualizados por Aníbal Quijano en su texto “Que tal raza” (2011), pero con antecedentes en la década del sesenta de Frantz Fanon (1952) y Aimé Césaire (1955), quienes ya se habían referido a la negritud y apoyado a los movimientos de descolonización de los países africanos y del “Tercer Mundo”, como se conocía en esos años a los países dependientes y periféricos.

Aparece entonces el giro decolonial planteado por Gómez y Grosfoguel (2007), que consiste justamente en hacer visibles los lazos de la modernidad europea con el capitalismo, el colonialismo, el racismo, el exterminio y la esclavitud; es aquí donde “liberar la *aisthesis*” y pensar la estética desde

otras perspectivas constituye, en todo caso, una posibilidad de situarnos por fuera de los cánones artísticos dominantes (Dussel, 2017).

Recostarnos en la decolonialidad del ver, o en las estéticas decoloniales, no significa que nos encasillemos en los autores mencionados en los primeros párrafos; por el contrario, creemos y —queremos— que los estudios decoloniales sean una especie de mirador que nos permita incorporar otras voces y sentires, en los que las epistemologías del sur (Sousa Santos, 2018) y las interseccionalidades (Hill Collins, 2021) tienen mucho que decir, al ampliar y enriquecer el horizonte epistémico y dar ese giro en cotidianidades tales como el gusto, los sabores, las corporalidades, las espiritualidades y los ritmos, por citar apenas algunas. Resulta importante aclarar que no es objetivo del libro culminar en una teoría decolonial del arte, ya que supera las posibilidades ciertas de investigación y, además, si hay algo característico en los estudios y estéticas decoloniales es que están en permanente construcción, confrontando y disputando relatos, discursos y visualidades con modelos universalizados a lo largo de los siglos. En todo caso, acompañamos desde la reflexión teórica, la producción de artistas y colectivos que mediante acciones y obras actúan como emergentes contrahegemónicos en el campo artístico.

La intención es profundizar en el análisis de un corpus de casos que abrevan en estos antecedentes y en los que la decolonialidad del ver guarda una íntima relación con la corporalidad y el territorio, lo que supone internarnos también en problemáticas tales como la negritud, el racismo, las migraciones, la memoria, lo étnico, el indigenismo, el indianismo, lo popular y lo comunitario, entre otros aspectos.

Gran parte de los mismos han sido abordados por algunas integrantes del presente libro en investigaciones individuales y colectivas, publicadas en libros en el marco de

proyectos UBANEX (Lobeto-Circosta, 2014) y UBACyT (Lobeto-Varela, 2018), en los cuales predomina la mirada crítica hacia el hecho artístico histórico y contemporáneo. Asimismo, se han elaborado textos en donde se problematizan las estéticas decoloniales y las tensiones que generan en el campo del arte legitimado (Lobeto, 2020, 2021), donde el cuerpo racializado y la visibilidad de otras estéticas es el eje principal. A estas cuestiones se pueden sumar los trabajos acerca de la negritud en la producción estética, los cuerpos femeninos (Lobeto, 2021) y las cuestiones museísticas.

Apuntamos entonces a aplicar este andamiaje teórico al estudio de un corpus que hemos elegido y fundamentado, poniendo el acento —insistimos— en los cuerpos y territorios, que en términos de Grüner constituyen lindes (2002), como zonas de conflicto y de relaciones de fuerza, que pugnan en la disputa hegemónica y expresan un tercer espacio en constante y permanente redefinición de identidades.

Retomando las estéticas decoloniales, debemos prestar atención a varios niveles de análisis, entendiendo que si bien la colonialidad es un proceso vinculado estrechamente a los procesos de colonización y por ende se encuentra en las raíces mismas de la construcción de los Estados-nación en América Latina, esto no supone que la misma haya desaparecido en la actualidad. Por el contrario, sigue existiendo una variedad de matrices coloniales en el sur global, las cuales se sitúan en el centro del debate en las ciencias sociales e inclusive en el campo artístico. Reflexionar sobre una práctica estética decolonial, ya sea en las etapas de producción, circulación o recepción, requiere, en primer lugar, indagar en torno al par colonialidad/decolonialidad. Esto implica señalar que las estéticas decoloniales, como estéticas emergentes, no aparecen en un objeto decolonial finalizado, concluido como tal, cristalizado, sino en permanente proceso y en sintonía con

contextos sociohistóricos que facilitan o retrasan la emergencia y permanencia de dichas estéticas.

El libro

Esta colección editada está compuesta por ensayos que buscan reflexionar acerca de las distintas maneras que las estéticas decoloniales informan obras artísticas dentro del contexto latinoamericano. El presente volumen analiza con detenimiento la presencia de la cultura afrodescendiente en la escultura (Paula Vázquez) y en la circulación de imágenes (Paula Forgione) sobre María Remedios del Valle, una heroína olvidada por la historia (y el patriarcado) y recuperada por el arte. Danila Desirée Nieto analiza la obra de la autora Mona Hatoum para señalar su impronta decolonial (y efímera, antes que “monumental”). Carina Circosta investiga la presencia (¿supervivencia, quizá?) de una fiesta andina dentro del contexto de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (y cómo la misma ha sufrido modificaciones para “encajar” mejor dentro de dicho contexto geográfico). Silvina Jazmín Carnero focaliza sus estudios no en la plástica sino en la música, más concretamente, en el free jazz como estética decolonial. También se ocupa de la música Carla Caberlotto, recatando las posibilidades decoloniales de las distintas fusiones entre música “masiva” y música de cámara. Los últimos dos ensayos se ocupan del área cine, con Fernando Gabriel Pagnoni Berns estudiando las tensiones eurocentristas y decoloniales dentro de un film *new age* coproducido entre Francia, Chile y Brasil. Cerrando el libro, Mariana Zárata y Canela Ailén Rodríguez Fontao “decolonizan” la historia del cine de terror argentino a través del estudio de un falso documental que se burla de las nociones de centro y periferia en la historia del cine.

Bibliografía

- Bidaseca, K. (2018). *Después del último cielo. Mendieta/Neshat/Minh-Ha: estéticas feministas descoloniales desde el sur global*. En línea: <<http://reseau-decolonial.org/2018/10/15/despues-del-ultimo-cielo-mendieta-neshat-minh-ha-esteticas-feministas-descoloniales-desde-el-sur-global/>>.
- Boaventura de Sousa, S. (2018). *Construyendo las Epistemologías del Sur. Para un pensamiento alternativo de alternativas*. CLACSO. En línea: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/>>.
- Dussel, E. (1992). *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Nueva Utopía.
- Dussel, E. (1998). *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Trotta.
- Dussel, E. (2017). *Filosofías del Sur. Descolonización y transmodernidad*. Akal.
- Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Paidós.
- Hill Collins, P. y Bilge, S. (2021). *Interseccionalidad*. Morata.
- Lobeto, C. y Circosta, C. (comps.) (2014). *Arte y espacio público. Muralismo, intervenciones y monumentos*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Lobeto, C. (2021). Espacios de contacto en el arte. Museos, galerías y bienales en la encrucijada de las estéticas decoloniales. *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 27, núm. 2, pp. 265-284. En línea: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13260219.2021.1994702>>.
- Lobeto, C. (2020). Corporalidades, archivos y memorias en estéticas negras del Brasil. Maccioni, L. y Mercadal, S. (comps.), *Subjetivaciones y resistencias desde la cultura: articulaciones entre política, arte y comunicación en experiencias contemporáneas*. Universidad Nacional de Córdoba - Universidad Nacional de Villa María.
- Lobeto, C. y Varela, G. (2018). *Arte y cultura en los debates latinoamericanos*. La Imprenta Gráfica.
- Mignolo, W. (ed.) (2001). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate internacional contemporáneo*. Ediciones del Signo.

- Quijano, A. (1989). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. El Conejo.
- Quijano, A. (2011). ¡Qué tal raza! *América Latina en Movimiento*, núm. 320. En línea: <<https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2013/04/quijano-anibal-que-tal-raza.pdf>>.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Universidad Alberto Hurtado.

Capítulo 1

Mona Hatoum

Las rutas de un mapa que no conducen a casa

Danila Desirée Nieto

Introducción

En un contexto caracterizado por la vuelta de la cosa étnica en detrimento del retroceso de la forma universal del Estado-nación o, en otras palabras, de la inversión del pasaje de la identificación secundaria a la primaria hegeliana (Zizek, 1999) cabe preguntarnos por el rol de las identidades en general, y las diaspóricas en particular. Es en la cultura donde las batallas por el sentido reafirman, niegan o discuten categorías que desde la modernidad continúan reformulándose.

Mona Hatoum es una artista que se halla inmersa en este contexto y lo denuncia a través de su obra. Su trabajo (y parte de su biografía) está atravesado por avatares que vive día a día el desterritorializado. El desarraigo y el exilio aparecieron en su historia incluso antes de su nacimiento. Sus progenitores fueron los primeros en vivir la impotencia de dejar el hogar por cuestiones bélicas y políticas. Mona nació en el seno de una familia palestina a la cual se le imposibilitó la vuelta a su país, quedando estancada en una sociedad

libanesa sin ánimos de integración. La historia avanzó y, con poco más de veinte años, la joven artista tuvo que vivir el desarraigo en carne propia. Durante su primer viaje a Reino Unido quedó atascada en Londres, debido al estallido de la guerra civil en Líbano. Tanto Hatoum, como sus padres, se vieron en una situación característica de nuestra contemporaneidad: hallarse en un linde, es decir en un “*entre-dos* que crea un *tercer espacio* de indeterminación, una *tierra de nadie* donde las identidades [...] están en suspenso, o en vías de redefinición” (Grüner, 2003: 258).

Como puñetazo en el rostro, una realidad que se jactaba en su discurso de ser multicultural, globalizada y mundializada quitó su Velo de Maya y le demostró cómo las categorías modernas y coloniales, que hacían evidente la otredad, seguían perdurando en la era poscolonial. En un imaginario que asume haber superado la idealización y jerarquización de lo blanco y europeo en pos de un estadio globalizado y mestizo que no discrimina lo Otro, nuevos sujetos e identidades son aún expulsados, controlados y marginados a partir de ideas coloniales que aparecen vigentes. Así como la posmodernidad tiene un vínculo con la modernidad, el poscolonialismo lo tiene con el colonialismo: este es la profundización de tendencias coloniales inherentes al capitalismo (Grüner, 2003). En el trabajo de Mona Hatoum estas situaciones de marginación, exclusión, control y discriminación aparecen problematizadas en obras que, bajo un manto de belleza aparente, esconden lo siniestro de nuestro habitar contemporáneo.

Poscolonialismo sin prefijo

Tal como afirma Stuart Hall (2013), lo poscolonial no designa una sucesión temporal de un antes y un después.

De este modo, el “paso” del colonialismo al poscolonialismo no quiere decir que los problemas coloniales se hayan resuelto o hayan sido relevados por una era pacífica. “Los problemas de la dependencia, el subdesarrollo y la marginación, típicos del período ‘alto’ colonial, persisten en los tiempos poscoloniales” (Hall, 2013: 587).

Las peripecias coloniales continúan presentes en un contexto mundial donde el anterior protectorado de la potencia imperial se reemplazó por un sistema globalizado y asimétrico de poder, de índole posnacional, transnacional y neoimperialista. La desigualdad estructural es la característica principal de este mecanismo de libre flujo de capitales dominado por el Primer Mundo y por los programas de reajuste estructural en los que prevalecen los intereses y modelos de gobernabilidad occidental (Hall, 2013). Tal como plantea Eduardo Grüner (2003) esta pretendida mundialización es una característica específica y necesaria del capitalismo. Del mismo modo que el capitalismo neoliberal oculta su carácter explotador bajo el funcionamiento de la democracia, el poscolonialismo oculta nuevas formas mundiales de periferización, polarización y exclusión de regiones bajo el pretexto de que ya no existen “colonias” sino una lógica de “globalización” e “interdependencia”.

De este modo, la globalización, lejos de constituir una novedad posmoderna-poscolonial, tiene al menos quinientos años, momento en el cual comenzó con la expansión colonial, la lógica global del modo de producción capitalista (Grüner, 2003). Ahora bien, a partir de la década del setenta, el proceso asumió nuevas formas y se intensificó, asociándose con el auge de nuevos mercados financieros desregulados, con flujos de capital global y divisas lo suficientemente fuertes como para desestabilizar economías, formas transnacionales de producción y consumo y un crecimiento de

las nuevas industrias culturales alimentadas por las nuevas tecnologías de la información (Hall, 2013).

A partir de la creciente globalización se ha dicho que el proceso de acumulación capitalista-colonial abrió el camino para la fractura de las fronteras entre Estados-Nación. La globalización sería la etapa superior de un proceso donde el mundo se presentaría como una totalidad integrada, donde las antiguas naciones serían recuerdos de un pasado que ya no existe, abriendo el paso hacia la regionalización (Grüner, 2003). Sin embargo, siguiendo a Grüner, esta argumentación adolece de falsedad, porque la generalización global de las fronteras políticas nacionales es un resultado de la expansión capitalista colonial. Fueron las potencias coloniales o neocoloniales las que fomentaron la fragmentación “nacional” de enormes regiones con una identidad cultural más o menos homogénea con el objeto de controlarlas mejor, enfrentar una “nación” con otra en beneficio propio y negociar por separado con las clases dominantes nacionales.

En 1999 Mona Hatoum creó *Map*, un frágil mapa en el cual se ven trazados los contornos de los continentes con canicas de cristal apoyadas sobre el suelo. El mapa no cuenta con fronteras delimitadas, creando la ilusión de una continuidad entre territorios. Sin embargo, siguiendo esta lógica, la ficción de continuidad fronteriza se desvanece al acercarnos a la estructura y apreciar que la totalidad está en verdad creada por múltiples bolitas que más que crear un universal, crean múltiples contingencias. La obra deja entrever su fragmentación en un intento de totalidad acabada. La ilusión globalizada a la que nos referimos se podría encontrar aquí presente y, a su vez, aquel mecanismo de control y de manipulación capaz de enfrentar una unidad con otra. Así, la fragilidad de la obra no sólo habita en el material con el que fue creada, sino también en la capacidad que posee de ser completamente arruinada con el simple

movimiento brusco de una de las canicas que arruinaría la ficción de unidad y podría destruir a su vecina.

De un modo similar, en *Suspended* (2011) se reproduce nuevamente una amenaza latente dentro de la obra. Si en *Maps* una canica en movimiento podía desestabilizar la composición y la integridad del material, en *Suspended* el movimiento en falso de algún espectador podría desatar un choque entre las diferentes partes de la obra. La instalación cuenta con treinta y cinco hamacas en cuyos asientos rojos y negros están tallados los mapas de diferentes grandes ciudades. Por el deambular de los espectadores la obra entra en movimiento y cada uno de los mapas aislados se acerca a otro (inclusive continúan balanceándose después de que la sala quede vacía, impartiendo un aspecto siniestro característico de la obra de Hatoum). Esta sensación podría emular, en una primera instancia, la constante inmigración que da forma a la experiencia contemporánea globalizada. Sin embargo, cada hamaca se encuentra en un ángulo oblicuo a su vecina, creando más una especie de dislocación geográfica que una conexión. A este aspecto habría que sumarle la constante amenaza de choque agresivo entre ciudades. Como en *Maps*, la ilusión de una globalización equitativa y pacífica entra en disputa cuando aparece nuevamente el fantasma de la unidad e inclusive de la amenaza entre las partes. De este modo, más que representar una totalidad integrada, *Suspended* podría aludir a la dislocación de geografías inestables, en las cuales coexisten diferentes personas y culturas que se hallan suspendidas entre un aquí y un otro lado.

Sonría, lo estamos filmando

Ahora bien, la regionalización de la que hablábamos, frecuentemente alentada por las potencias centrales por

razones estratégicas, tampoco desmiente su necesidad de existencia del Estado-Nación, sino que constituye un complemento. Entre otras razones, porque un ordenamiento jurídico y represivo nacional sigue siendo el método más eficaz para mantener el control en las sociedades que podrían experimentar conflictos internos provenientes de los “beneficios” de la globalización (Grüner, 2003). Esta misma, termina actuando como contracara y, a su vez, justificación de un control desmedido alentado por la xenofobia y el racismo. Tal como lo afirma Slavoj Žižek (1999) este último es el síntoma del capitalismo tardío multiculturalista, y echa luz sobre la contradicción propia del proyecto ideológico liberal-democrático. La “tolerancia” liberal excusa al Otro folclórico, privado de su sustancia (pensemos en las “comidas étnicas” en las megalópolis contemporáneas), pero denuncia a cualquier Otro “real” por su “fundamentalismo”, tratándose así de una tolerancia del Otro en su forma aséptica, benigna, que forcluye la dimensión de lo Real de goce del Otro. El respeto multiculturalista por la especificidad del Otro es la forma de reafirmar su superioridad.

Bajo esta lógica, el 11 de septiembre funcionó como un punto de inflexión que permitió justificar ya sin ningún tapujo los avances de una extrema derecha enfocada en el control desmesurado de todos los ámbitos de la vida cotidiana. Como plantea Grüner (2003) a partir de este hecho reflató aquel “choque de civilizaciones”, con su recreación de un mito cosmogónico que confronta al bien y el mal absoluto, al bloque de cultura occidental con sus “Otros” (en ese caso, el Islam; pero cualquier “Otro” podría ocupar ese lugar “orientalista”), arruinando las aspiraciones interculturales. En otras palabras, funcionó como

la puesta en claro de que el Poder sólo vestirá sus ropajes multiculturalistas mientras nadie se propon-

ga seriamente decirle a la cara que está desnudo. De otra manera, lo que hará será arrojar sus toneladas de bombas sobre cualquier cultura que, con razón o sin ella, pretenda afirmarse como auténtica diferencia. (Grüner, 2003:12)

Así, la idea del “fin de los Estados nacionales” se puso completamente en cuestión. Luego del 9/11, el reforzamiento de las fronteras fue una constante, mientras que, a su vez, resultó necesario el mantenimiento y la acentuación de los mecanismos jurídico-políticos y “policiales” para evitar los excesos de “circulación”.

Mona Hatoum en *Hot Spot* (2006) representó al mundo en forma de una gran jaula de dos metros y medio, en la que las fronteras de los continentes se ven delimitadas con tiras de neón rojo vibrante. Aquí la artista interrogó las nociones de frontera, en una obra que emana por sí misma la energía intensa de un mundo en constante alerta. Los límites se presentan todos como *puntos calientes* donde se disputan batallas por el reconocimiento de sujetos que la pretendida globalización debería incluir pero que en la realidad son tratados como Otros peligrosos. Grüner (2003) afirma que entre las consecuencias del 11 de septiembre se computa una profundización de la contratendencia llamada *desglobalización* visualizada tanto en lo geopolítico (el cierre de las fronteras nacionales bajo el pretexto de los peligros de un posible terrorismo) como en lo cultural, simbólico y “comunicacional”, donde la maquinaria de control propagandística tiende a uniformizar el discurso y la interpretación sobre lo ocurrido el 11 de septiembre, desmintiendo el supuesto carácter pluralista y de diversidad cultural postulado por la globalización.

En este contexto, el miedo hacia el “Otro” lejos de ser tapado bajo un manto de tolerante condescendencia, aparece

como defensa necesaria de lo propio. Es así que la supuesta ruptura de fronteras emerge en una realidad que resulta despiadada hacia cualquier forma que difiera de la occidental hegemónica. La inmigración, que debería ser bienvenida con los brazos abiertos en una contemporaneidad “completamente intercomunicada”, es vista como una amenaza hacia el status quo de los países occidentales que responden con xenofobia, racismo y control. Mona Hatoum desde sus primeras obras problematizó esta constante relación entre inmigración y vigilancia. En obras como *Light Sentence* (1992) y *Quarters* (1996) la artista refirió a la violencia institucional, sobre todo dada de forma arquitectónica. Esta mantiene un control constante y violento en los entornos urbanos de occidente y en las instituciones capaces de “restaurar y rehabilitar.” Sin embargo, la denuncia no fue únicamente a este aspecto sino también a la mirada y al control institucional en sus primeras performances en video. La artífice, en un reportaje realizado por Chiara Bertola, se refirió a este aspecto en su período artístico inicial: “una de las primeras cosas que me llamó la atención cuando llegué a Londres era la vigilancia. [...]. Así que en mis primeras performances invadía el espacio del público y demostraba una forma exagerada de vigilancia” (VV.AA., 2015: 14).

Roadworks (1985) y *Corps étranger* (1994) problematizan acerca de la vigilancia y el control sobre el cuerpo. La primera es una video-performance realizada en las calles de Brixton, un barrio obrero ubicado en las afueras de Londres, donde predominan trabajadores afrodescendientes. La artista fue filmada caminando en el vecindario con un par de botas Dr. Martens atadas a sus tobillos. Sus pies aparecen desnudos y vulnerables, a diferencia de las pesadas botas usadas tradicionalmente por la policía británica. Los borceguíes están vacíos; sin embargo, imitan los pasos

de la artista y la siguen de cerca. Se trata de un sujeto que actúa ante una vigilancia que es constante por más de que esta no se encuentre explícitamente presente. Los Aparatos de Control del Estado continúan regulando el cuerpo y creando situaciones de pasividad inclusive en los momentos en los que el individuo no se halla concretamente frente al órgano de control. El extranjero, y aún más si forma parte de una Otredad fervientemente orientalizada y marginada, debe cargar con el peso de encontrarse en un contexto que lo vigila a la vez que lo rechaza.

En *Corps étranger* la cámara rompe toda barrera pensada e ingresa al organismo de la artista. El control por video da un paso más y la endoscopía se resignifica: lo que se vigila no es únicamente el accionar, sino la subjetividad, el interior crudo y, de ahora en más, explícito. El título remite a un término médico que se refiere a los elementos no orgánicos que se alojan en el organismo y representan una amenaza debido a su toxicidad y al desconocimiento de las posibles reacciones que puedan desarrollar. Pero la misma palabra *étranger* ¿No remite a su vez al cuerpo, ahora sí, extranjero que si no es regulado es potencialmente peligroso para el “sano desarrollo”? ¿No es la infección producida luego de la herida colonial que occidente quiere combatir? He aquí la verdadera cara del multiculturalismo, la cual para autores como Zizek (1999) funciona como la forma de la ideología del capitalismo global.

El multiculturalismo se caracteriza por tener una distancia eurocéntrica condescendiente y/o respetuosa para con las culturales locales, sin echar raíces en ninguna cultura en particular. Como noción ideológica universal, está hegemonizado por un contenido particular que tiñe esa universalidad y explica su eficacia (Zizek, 1999). Es así que hablamos de una tensión entre unos “particularismos” y un falso “universalismo” determinado por la mundialización

capitalista, que sólo el fetichismo imperante puede hacer pasar una cultura por la cultura y hacerla ver como acabada e impasible (Grüner, 2003). Este vínculo entre el Universal y el contenido particular que funciona como su sustituto es contingente, ya que es el resultado de una batalla política por la hegemonía ideológica. Para funcionar, esta debe incorporar una serie de rasgos en los cuales la mayoría explotada pueda reconocer sus anhelos. Cada universalidad hegemónica debe, por lo tanto, incorporar por lo menos dos contenidos particulares: el contenido particular auténtico y la distorsión creada por las relaciones de dominación y explotación (Zizek, 1999).

Tal como propone Hall, en esta batalla por la hegemonía es evidente que el liberalismo no es la cultura que se encuentra más allá de las culturas sino la que ganó: es el particularismo que se universalizó y se hegemonizó en todo el mundo.

En retrospectiva, su triunfo en definir virtualmente los límites del dominio de “lo político” no fue resultado de una desinteresada conversión de las masas al imperio de la Razón Universal, sino algo más próximo a una especie de “juego” más terrestre, foucaultiano, de poder y conocimiento. Antes ha habido críticas teóricas de los aspectos “oscuros” del proyecto de la Ilustración, pero es “la cuestión multicultural” la que más eficazmente ha desnudado su fachada contemporánea. (Hall, 2013: 603)

El hogar y la fractura

Ahora bien, el multiculturalismo y específicamente la globalización se enmarcan en un contexto que se define,

según Arjun Appadurai (2001), por flujos culturales globales que ocurren a través de cinco paisajes planteados de manera dislocada: el étnico, el financiero, el mediático, el tecnológico y el ideológico. Aquí nos centraremos en el primero, el cual se refiere al paisaje de personas (turistas, inmigrantes, refugiados, exiliados, etcétera) que constituyen hoy una cualidad esencial de mundo y parecen tener un efecto nunca antes visto sobre la política de las naciones y entre las naciones.

No obstante, Grüner (2003) argumenta que esta fluidez puede extenderse a la circulación de mercancías, al flujo del capital financiero, a los productos de la industria cultural, los medios de comunicación y a la producción industrial, pero de ninguna manera al mercado de trabajo y al flujo de personas. Siguiendo la argumentación del autor, basta prestar atención en las condiciones de los trabajadores turcos en Berlín, los mexicanos en Estados Unidos o los magrebíes en París o Barcelona que pagan con su libertad o su marginación el haber creído que la globalización incluía su derecho a buscar trabajo en cualquier parte del mundo donde fueran mejor pagos. Las tasas de explotación y las desigualdades en los costos de la fuerza de trabajo siguen siendo un mecanismo central de la acumulación/reproducción del sistema. De este modo, nos vemos frente a un flujo unidimensional, ya que no es lo mismo arrastrarse de rodillas para pedir ser explotado por monedas en las metrópolis ricas que instalar fábricas o bancos en Kuala Lumpur, ejerciendo un control económico, político y cultural en sociedades “indefensas”. En estos términos, es impensable imaginar una fluidez tal que se manifieste en un técnico danés infiltrándose en un barco clandestino para ir de contrabando a implorar seguridad económica y social en Etiopía.

La mundialización capitalista ha logrado replicar la histórica balcanización colonial y poscolonial con una balcanización social y laboral y una consecuente polarización clasista y étnica que, mientras decreta la inutilidad y el anacronismo de todo nacionalismo político, fomenta y alienta los más retrógrados “nacionalismos ocupacionales”, que hoy son —sublimaciones ideológicas al margen— la principal fuente de racismo y xenofobia en los países civilizados de ese Primer Mundo que promulgó la Declaración Universal de los Derechos Humanos. (Grüner, 2003: 129)

Appadurai analiza también cómo las migraciones en masa adquieren un nuevo carácter a partir de la incorporación de la figura del desterritorializado, es decir, aquel que se traslada a un lugar que no es el de su origen. Para Grüner, esta subjetividad también se halla sometida al poder del intercambio desigual. Los desterritorializados son siempre los *vencidos*, un alto ejecutivo del Citibank en Senegal no está desterritorializado, como no lo está un funcionario británico en la India. Son los trabajadores senegaleses los que sí lo están tanto como si viviesen en París como si lo hiciesen en Dakar: los flujos de intercambio son también una función de la desigualdad de *clase*, sometidos a relaciones de poder, en su cruce con la cuestión étnica, cultural o nacional.

Es en este contexto de flujos, exilios y figuras de desterritorializados que el tema de las identidades entra en disputa, generando que la conformación de estas ya no pueda ser definida como una estructura sólida, de una vez y para siempre. Las sociedades poscoloniales se vieron aún más trastocadas por esta situación, ya que la idea de una “identidad cultural” se vuelve especialmente problemática tras haber sido despojada, durante la colonización, de toda

ilusión de identidad propia. Estas están desplazadas respecto de un imaginario cultural que se dé por “naturalmente” adquirido como sucede en las sociedades “centrales”. El proceso de creación y definición de sus “culturas nacionales” luchó por aspirar a la autonomía respecto a sus impuestas madres patrias pero, al mismo tiempo, partieron de una ficción que tomó su inspiración de las nuevas “madres patrias” informales, las nuevas metrópolis poscoloniales imperialistas, cuya penetración económica se acompañó de la penetración cultural (Grüner, 2003). Para definir esta posición, Grüner (2003) retoma el concepto de Homi Bhabha y las define como culturas intersticiales, o *inbetween*. Se tratan de identidades siempre en suspenso, redefinición, es decir, en construcción. Grüner traduce el término al de “linde” para referirse a este tercer espacio “entre-dos” que no trata de ningún tipo de multiculturalismo, que genera una ilusión de coexistencia de las diferencias en paz, ni de una hibridez, capaz de imaginar una pacífica mezcla cultural, sino de la perspectiva que analiza aquel momento del encuentro, es decir el de la lucha y de las relaciones de fuerza por la hegemonía.

Mona Hatoum es una artista que continuamente trabaja en estos lindes, en estos lugares liminales que son al mismo tiempo de encuentro y de separación, en estas fronteras borrosas donde puede producirse algo diferente y nuevo. En sus obras aparece la contradicción inscripta entre lo sólido y lo que se disuelve, entre lo familiar y lo siniestro. En *Clouds* (2008) trabaja la cartografía desde lo efímero. No sólo el soporte material en sí (una bandeja de cartón que si bien es sólida juega con el hecho de ser potencial basura), sino la consonancia que hace con el título (¿hay más volátil que una nube?). El mapa es tratado desde la indecisión, desde el lugar barroso propio de la experiencia del exilio. Problematisa en todo caso la situación del *tercer sujeto* que define Grüner (2010).

Este se diferencia del Sujeto Moderno Cartesiano (universal, abstracto, deshistorizado, burgués) y del Sujeto Posmoderno (fragmentado, disperso, des-identitario, indeterminado). El tercer sujeto promete otro relato de la modernidad, uno que es crítico y que estalla a fines del siglo XIX y principios del XX en “los tres maestros de la sospecha”: Marx, Nietzsche y Freud. Este relato y, por lo tanto, el Sujeto que lo protagoniza, manifiesta la *fractura* inherente a la modernidad que entre los siglos XVI y XX dividió al mundo por el proceso de colonización. Se trata de un sujeto que no es ni pleno, ni diseminado, sino dividido e incluso anterior al Cartesiano, puesto que pone en manifiesto el fundamento histórico negado de este. En todo caso, acepta la corporeidad fracturada del sujeto colectivo de la modernidad, que los otros dos eliminan bajo un lema a-histórico, en pos de disolver su fractura originaria. Esta corresponde al surgimiento de aquella “centralidad” originada en 1492, la cual ocultó una emergencia conflictiva, desgarrada, de unos nuevos sujetos sociales en estado de fractura violenta, en pos de situar al occidente moderno europeo como una construcción armónica y racional del Sujeto Pleno.

El tercer sujeto, en cambio, nos fuerza a instalarnos en el centro del conflicto, de la fractura, es como “*Aufhebung* de todos ellos pero sin ‘sintetizarlos’, el sujeto trágico, el sujeto fracturado entre su potencia heroica y su destino histórico abyecto” (Grüner, 2010:69). Aparece en cada avatar histórico, sin perder su fractura estructural, sino exponiéndola de otra manera:

es el sujeto dividido “proletario”, cómo no, todavía, aunque se lo pretenda “diseminado”, que ha sido en verdad fracturado entre su en-sí y su para-sí, entre lo que se le asignaba como su “misión histórica” y su dramático aplastamiento bajo el régimen del Capital;

es el sujeto dividido “periférico”, o “tercermundista” o “poscolonial”, fracturado entre una “identidad originaria” irrecuperable o quizá puramente imaginaria, y su identificación imposible con la globalizada totalidad abstracta del Capital mundial; (...) es el sujeto dividido “desocupado”, “marginal”, “migrante obligado y rechazado”, “sobrante”, “desechable”, fracturado entre su afán de recuperación de una no sé sabe qué dignidad integrada y su carácter de resto despreciado. (Grüner, 2010: 68-69)

Se trata, por lo tanto, de un sujeto que, como Mona Hatoum, se hace cargo de ese desgarramiento y expone las vicisitudes de su fractura estructural con tal de poder pensar el mundo desde otro lado. Este habita el intersticio, es decir, las fronteras, las cuales no se caracterizan por ser amables síntesis multiculturales, sino por ser espacios de conflicto. Es aquel que al tomar un mapa encuentra lo que la artista plasmó en *Routes V* (2008): mapas de rutas aéreas intervenidos, donde sus caminos fueron descompuestos mediante tachaduras y coloreados, imposibilitando así el seguimiento de un destino. ¿Esta situación no nos obliga acaso a habitar la frontera, el intersticio, el aquí y el allá, pero el no lugar a la vez? ¿Si la ruta no inicia, pero tampoco termina, qué lugar queda? Stuart Hall afirma que, en condiciones diaspóricas de este estilo, la gente es obligada a adoptar posturas identificatorias cambiantes, múltiples o acumulativas. El autor cita el siguiente ejemplo:

Aproximadamente dos tercios de los individuos de comunidades minoritarias a los que la Cuarta encuesta nacional de minorías étnicas les preguntó si pensaban en sí mismos como “británicos” asintieron, aunque también opinaron que ser, por ejemplo,

británico o pakistaní no les implicaba ninguna marcada disyuntiva mental. Si retornaran a sus ciudades o pueblos de origen, el más tradicional de ellos sería considerado un “occidentalizado”, por no decir irremediabilmente diaporizado. Todos ellos están negociando culturalmente en algún punto del espectro de la *différance*, donde los desfases de tiempo, generación, espacialización y difusión se niegan a estar pulcramente alineados. (Hall, 2013: 602)

El autor retoma de Jacques Derrida este concepto dado que no trata de una diferencia entre lo que es lo mismo y lo que es lo “Otro”, sino que es un tejido de similitudes y diferencias que se niegan a separarse en oposiciones binarias. De este modo, el significado no tiene un origen o un destino final ni puede ser fijado de manera definitiva. Tal como define Homi Bhabha se trata de la situación en la que nos encontramos en la época poscolonial donde “el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión” (2002: 17).

Ahora bien, al plantear este contexto, cabe preguntarnos a dónde pueden llevarnos estas rutas. En principio, los mapas son construcciones cambiantes, que revelan en sus modificaciones los desplazamientos de las relaciones de poder internacionales. La existencia de las representaciones cartográficas constituye un interrogante siempre abierto de las condiciones en constante redefinición, como lo son las identidades nacionales. Mona acentúa esta indecisión, este lugar en constante movimiento. Si los mapas que ya hemos analizado pueden ayudarnos a vislumbrar la inestabilidad y la violencia intrínseca que el sujeto fracturado debe afrontar en su situación lindera, nos preguntamos: ¿dónde es posible habitar? ¿Cómo resulta la experiencia en el linde?

Podría decirse que Mona Hatoum pone en imágenes y nos diagrama un proyecto de casa donde el desplazamiento y la inestabilidad son conceptos constantes —como también lo son en su biografía y en gran parte de su obra—. Este hogar nos ofrece a simple vista el confort, la comodidad y la seguridad de estar frente a lo conocido, lo familiar. La bienvenida sería a la manera de *Doormat* (1996), dando paso a una posible sala de estar, donde nos encontraríamos con un sofá cama (*Daybed*, 2008) y un biombo (*Paravent*, 2008). Sin embargo, al acercarnos descubrimos que, en vez de acoger al cuerpo, estos objetos están distorsionados por pequeñas operaciones: nos enfrentamos ante un tapete que agradece la llegada, pero que está hecho para lastimar a cualquier visitante, un rallador de queso y un rallador victoriano, los cuales fueron agrandados exageradamente en escala. Son objetos amenazantes, elementos de tortura.

En el mismo *hogar* planteado por la autora, la cocina se daría a la manera de *Home* (1999), aislada por unos gruesos cables, pero dejando entrever el recuerdo de la violencia. Los objetos culinarios están conectados mediante un sistema eléctrico variable, que transporta energía, los ilumina y los electrocuta. Estos intimidan, advierten y hasta alejan. Al visitar la zona que debería ser la más amena, aquella donde duerme el infante, se produce la dislocación final. La iluminación estaría dada por *Misbah* (2006), una “linterna mágica” que al iluminar proyecta figuras de soldados en plena actividad bélica. El movimiento del artefacto promueve la idea de una constante guerra que sigue al espectador y lo amenaza, en vez de suscitar la calma que necesita el niño para dormir.

Desde el psicoanálisis, Sigmund Freud habló sobre lo ominoso, como “el retorno de las cosas familiares que se han vuelto extrañas por la represión” (Lumbreras, 2011: 202). “De hecho, la palabra alemana “*unheimlich*” es, evidentemente,

lo opuesto a “heimlich” {“íntimo”}, “heimisch” {“doméstico”}, “vertraut” {“familiar”}” (Freud, 1919: 1). Los objetos que trae Hatoum son precisamente familiares, inofensivos, que se convierten en elementos terroríficos, asociados a una proyección traumática del inconsciente. Si lo amigable se vuelve extraño es porque se ha producido un retorno de ciertos complejos infantiles reprimidos, siendo estos reanimados por una impresión¹ (Freud, 1919). Como dijo Edward Said:

Todo está diseñado para suscitar el recuerdo y perturbar a la vez. Sea lo que fuere esta habitación, sin duda no está destinada a que alguien viva en ella, aunque parezca insistir deliberada y quizás hasta perversamente, en que antaño fue concebida para tal propósito, un hogar, o un lugar donde uno podría haberse sentido en su sitio, a gusto y tranquilo, rodeado por los objetos ordinarios que, juntos, generan la sensación, cuando no el estado real, de estar en casa. (Said, 2011: 234)

Por un lado, en este libro, Freud recapituló problemáticas estéticas iniciadas en la modernidad y, más específicamente, en el romanticismo. En otras palabras, según Eugenio Trías (2001), efectuó un inventario temático de una de las experiencias más características de ese movimiento: la determinación sensible y conceptual de lo siniestro. Por el otro, fue Immanuel Kant quien, en su *Crítica del juicio*, inauguró conceptualmente dicha corriente abriendo el núcleo ideológico que la hizo posible. Para Trías, la categoría de lo sublime dio el paso del Rubicón, ya que, a partir de esta, la estética dio un salto más allá de las limitaciones

1 Tener en cuenta que Hatoum convive con la esencia del exilio desde su infancia en Líbano, debido a la condición de sus padres.

de lo bello clásico, para despertar sentimientos sublimes sobre otros objetos sensibles conceptuados de forma negativa, faltos de forma, desmesurados o caóticos. El pensamiento sensible heredado de la antigüedad clásica pudo sobrepasarse y dar lugar a nuevas formas no interesadas en lo bello, o que simplemente encontraban lo bello en otras manifestaciones, distintas a las armónicas griegas. Lo sublime funcionó como aquel giro decisivo que abrió nuevos senderos de los cuales el arte romántico bebió y encontró sus originales focos de interés ligados a sentimientos desmesurados.

De este modo, si bien muchos artistas contemporáneos retoman estas categorías estéticas en la actualidad, Mona Hatoum las alía a problemáticas poscoloniales, hallando un vínculo con la modernidad que comienza con la crítica a las consecuencias coloniales y continúa con la resignificación de lo siniestro romántico. En este caso, aquello iniciado con el romanticismo, aparece nuevamente para evidenciar y denunciar los avatares que los sujetos fracturados contemporáneos deben enfrentar. Si lo conocido, a partir del retoque de lo siniestro, deja de ser familiar para volverse amenazante, en última instancia se convierte “en una metáfora del peligro que viene del entorno social o político en el que estamos inmersos” (VV.AA., 2015: 33).

Volviendo a los mapas, en *Projection* (2006), la artista invirtió la percepción habitual del mapa, no solo porque utilizó la proyección de Peters,² sino porque en vez de realizarlo teniendo en cuenta los límites de las figuras por la tierra, el agua es la que delimita, creando los continentes de manera negativa. La silueta se halla socavada en la superficie de

2 La proyección de Peters es equiárea, representando proporcionalmente las áreas de las distintas zonas de la tierra. Trata de huir de la imagen eurocéntrica del mundo, y es capaz de representar las latitudes altas hasta los 90°. Las distorsiones menores se encuentran en las latitudes medias, donde vive la mayor parte de la población. Con esta proyección se mantiene la superficie real de los países, pero las formas y distancias son modificadas.

la materia, de modo que el primer plano lo ocupa el fondo marino. Así, en este planisferio la reversión positiva-negativa del blanco sobre blanco permite sentir como en cualquier momento el agua podrá arrasarse con el área continental, inundando toda superficie ¿No será esta el agua del mismo útero materno?³

Tanto *Projection*, como *Umbilicus* (2003) y *Measures of Distance* (1988) podrían referir a la añoranza de la morada, relacionada con lo materno. El mapamundi evocaría el hogar uterino; la vieja banqueta con su cadena de botones enrollados es la metáfora del desarraigo materno. *Measure of Distance* es para la autora probablemente la creación más personal, autobiográfica y narrativa (VV.AA., 2015: 44). El video tiene estructura de palimpsesto, de superposición de capas visuales y sonoras. Fue construido mediante el montaje de una serie de cartas enviadas por su madre desde Beirut, algunas conversaciones grabadas entre ellas, y ciertas fotos que la artífice le tomó durante un viaje que realizó a dicha ciudad en 1981. A su vez, cada tanto interviene la voz de la artista refiriendo en inglés a esos fragmentos. Ella habla la lengua materna con su madre, y en su monólogo, la lengua del exilio. Hatoum explica: “los primeros planos en foto fija de mi madre duchándose son íntimos y muestra una cercanía literal entre nosotras, pero las comunicaciones escritas entre mi madre y yo implican una distancia” (VV.AA., 2015: 44).

3 Freud en el texto anteriormente citado también alude al tema del útero como aquel lugar protector, hogareño, que puede volverse ominoso: “Con frecuencia hombres neuróticos declaran que los genitales femeninos son para ellos algo ominoso. Ahora bien, eso ominoso es la puerta de acceso al antiguo solar de la criatura, al lugar en que cada quien ha morado al comienzo. “Amor es nostalgia, se dice en broma, y cuando el soñante, todavía en sueños, piensa acerca de un lugar o de un paisaje: Me es familiar, ya una vez estuve ahí, la interpretación está autorizada a emplazarlo por los genitales o el vientre de la madre. Por tanto, también en este caso lo ominoso es lo otrora doméstico, lo familiar de antiguo. Ahora bien, el prefijo “un” de la palabra *unheimlich* es la marca de la represión” (Freud, 1919: 11).

El azulejo de fondo y la escritura en árabe actúan formando una grilla, dando más bien la sensación de ser un alambre de púas, que separa y restringe.

Ahora bien, por último, en *Interior Landscape* (2008), podría afirmarse que la artista completó el planteo y sintetizó la dimensión poscolonial de la cartografía junto con el proyecto de hogar lindero del sujeto fracturado. Aquí, se presenta una alcoba donde la cama, sin colchón y con la pintura saltada, fue invadida por un alambre de púas, capaz de lastimar y atravesar a cualquiera que intente soñar sobre ella. El mapa de Palestina aparece dibujado sobre la almohada con mechones de cabello. Pelos perdidos por aquél individuo que alguna vez durmió allí, y soñó con el fin de un exilio, con una vuelta a casa, con una cama capaz de permitir el descanso a aquella condición poscolonial del extrañamiento (*unhomely*).⁴ A su vez, resurge como una silueta sin vida en una percha deformada, y finalmente destrozada, al ser convertida en una bolsa. La problemática personal se entreteje a la problemática global, ya enunciada en la potencial violencia que ejercía la incertidumbre y la fragilidad de *Map*, la vigilancia personal y social de *Corps étranger* y la amenaza de *Paravent*, para denunciar el mundo del sujeto fracturado poscolonial que muchas veces es difícil de soportar, pero que es necesario dilucidar.

Conclusión

La obra de Mona Hatoum está lejos de conformar un sentido inequívoco y lineal. Sin embargo, toda ella habla de un encuentro cultural que no resulta pacífico, multicultural o híbrido, sino que saca a la luz una dimensión agresiva

4 Para Homi Bhabha "lo extraño (*unhomely*) es una condición colonial y poscolonial" (2002: 26).

relacionada con los conflictos actuales y las relaciones de poder, dominación y control que constituyen el violento mundo contemporáneo poscolonial. Como enunció Said:

en esta época de emigrantes, toques de queda, documentos de identidad, refugiados, exiliados, matanzas, campos de concentración y civiles en fuga, son los contumaces instrumentos mundanos de una memoria desafiante que se enfrenta implacablemente a sí misma y a la persecución o a la opresión de Otros, una memoria marcada para siempre por cambios en los materiales y objetos cotidianos que no permiten un verdadero retorno o repatriación, pero que no está no dispuesta a renunciar al pasado que éstos retienen como una catástrofe silenciosa que se prolonga ininterrumpidamente sin ruido ni fanfarria retórica. (Said, 2011: 235-236)

Si bien el colonialismo intentó congregar a los colonizados dentro del tiempo vacío y homogéneo de la modernidad global, sin borrar sus diferencias o sus desfases de tiempo, lugar y tradición (Hall, 2013), la artífice retomó esta falla estructural, e interpela al espectador para que cierre aquella fractura de sentido. Mona Hatoum se hizo cargo de su fractura y asumió al interior de su lenguaje las condiciones de crisis por las cuales se expresa el mundo y, mediante la invención de estructuras formales, convirtió su obra en modelo de la situación. Así, se comprometió con el mundo en que vive, ya que su gramática lleva consigo la estructura alienada de la realidad. Tal como plantea Umberto Eco (1984), el contenido de la obra se resuelve y manifiesta a partir del modo de formar de ciertos artistas, ya que estos llevan consigo una condición de autoconocimiento desde que debieron “entender” el material amorfo del cual partieron,

generando una condición de claridad tanto en ellos como en los espectadores.

Es entonces que, a partir de la existencia de una alienación poscolonial, capitalista, inevitable y estructural, el arte aparece como una forma por la cual sería posible un tratamiento, dado que, determinados artistas dan cuenta de la situación alienante dentro de la estructura de su obra —que asume en su interior las condiciones de crisis del mundo—, generando así un momento de autoconocimiento para ellos y el espectador. Es así que podríamos deducir que el arte de Hatoum describe su historia personal, y a la vez delinea la condición posmoderna de nuestra época: *todos somos exiliados*.

Bibliografía

- VV.AA. (2015). Entrevista a Mona Hatoum. Catálogo de exhibición Mona Hatoum, Fundación Proa.
- Appadurai, A. (2001). *La Modernidad Desbordada*. Fondo de Cultura Económica.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Planeta - De Agostini.
- Freud, S. (2013). *Lo Ominoso (1919) «Das Unheimliche»*. En línea: <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>>(consulta: 22-5-2023).
- Grüner, E. (2003). *El fin de las Pequeñas Historias*. Paidós.
- Grüner, E. (2010). *La oscuridad y las luces*. Edhasa.
- Hall, S, et al. (2013). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Corporación Editora Nacional.
- Lumbreras, M. (2011). Éxito, (hiper)visibilidad, ambivalencia: Las instalaciones de Mona Hatoum. *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, núm. 10, pp. 195-207.

Said, E. W. (2001). El arte del desplazamiento: la lógica de los irreconciliables de Mona Hatoum. *Quaderns de la Mediterrània*, núm. 15, pp. 233-236.

Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Ariel.

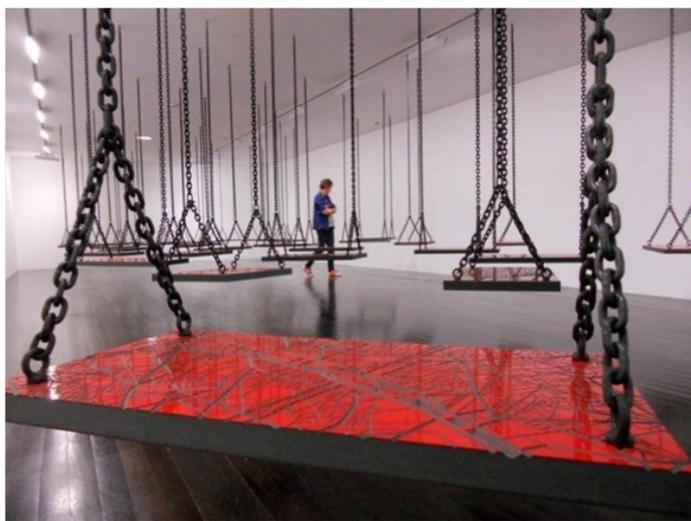
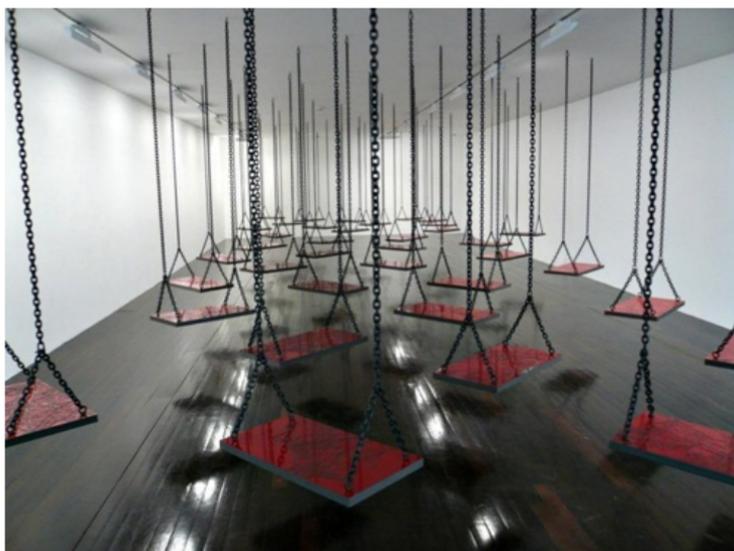
Zizek, S. (1999). *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional*. Paidós.

Anexo de imágenes

Map (1999)



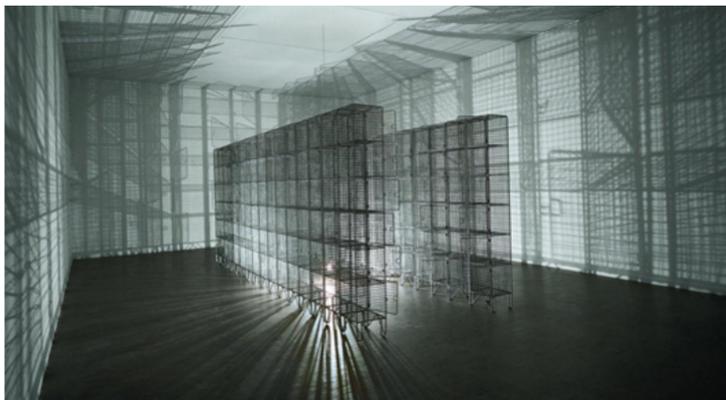
Suspended (2011)



Hot Spot (2006)



Light Sentence (1992)



Quarters (1996)



Roadworks (1985)



Corps étranger (1994)



Clouds (2008)

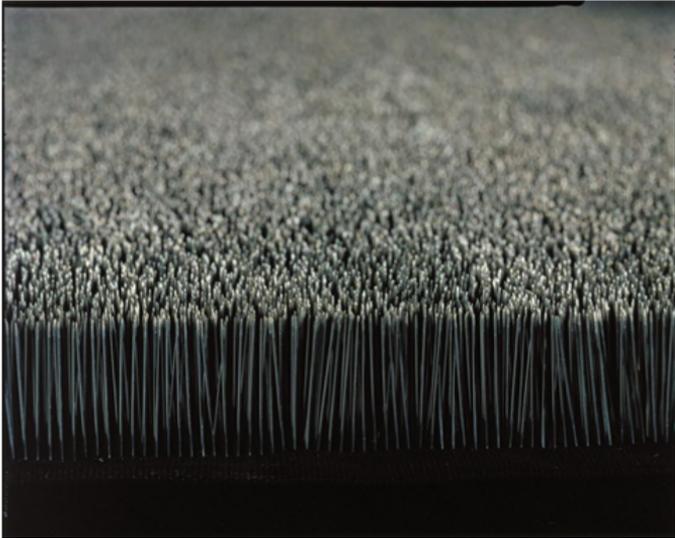


Routes V(2008)



Doormat (1996)





Daybed (2008)

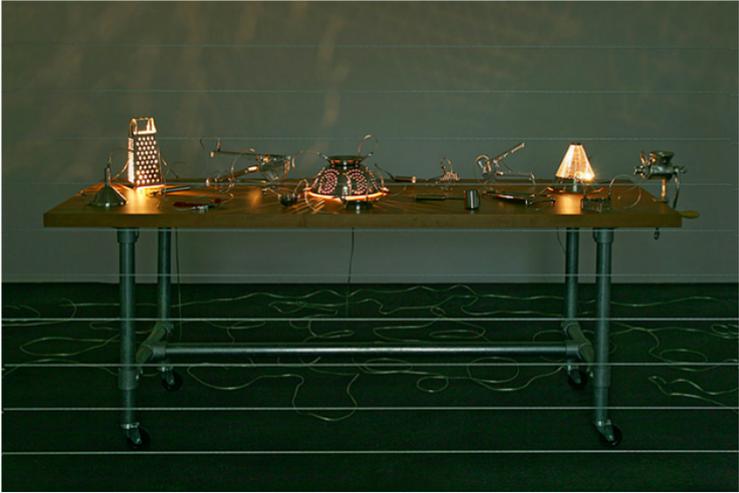


Paravent (2008)



Home (1999)





Misbah (2006)



Projection (2006)



Umbilicus (2003)



Measures of Distance (1988)



Interior Landscape (2008)







Capítulo 2

Un rostro reimaginado

Reivindicaciones en torno a la figura
de María Remedios del Valle y su retrato

Paula Forgione

En la contemporaneidad los debates en torno al arte y la identidad se conjugan con debates respecto a la interculturalidad, ya sea en ámbitos artísticos, académicos o de intervención política. Estas reflexiones respecto a los procesos de identificación ponen en crisis los discursos gestados en los albores del Estado-nación moderno, que establecieron una visión homogénea respecto a la cultura y al ser nacional. Ya que las imágenes artísticas resultaron centrales para la construcción de estos relatos identitarios decimonónicos, estas también entran en cuestión contemporáneamente. Lo notable es que de estas discusiones no solo participan artistas y estudiosos, sino que desde los propios Estados se comienza a establecer agendas políticas con una visión crítica de la Modernidad. Esta intervención genera la acción conjunta de artistas, activistas y el Estado en la construcción de una visión más plural de las culturas y las identidades nacionales.

En las últimas décadas el Estado nacional argentino ha realizado una serie de intervenciones en el espacio público que buscaban dar reconocimiento a expresiones culturales

subalternas, que quedaron afuera de la idea de cultura nacional decimonónica. Particularmente desde el Ministerio de Cultura se han desarrollado una serie de programas centrados en la valorización y difusión de las expresiones culturales afro en el país. Resultan de especial interés los concursos públicos “Escultura María Remedios del Valle” y “Un retrato para María Remedios del Valle”, cuya convocatoria fue lanzada en octubre del 2020 y sus ganadores anunciados en enero del 2021. Dentro de esta política estatal hay que mencionar también iniciativas similares de la Dirección Nacional de Promoción de Proyectos Culturales: el concurso de poesía “María Remedios del Valle: capitana, madre de la patria”, el concurso de documental “María Remedios del Valle: Capitana, Madre de la Patria”, el concurso de música “Mi canción para la madre de la Patria” y el concurso de historieta “María Remedios del Valle”, desarrollados entre septiembre y diciembre del 2020.

María Remedios del Valle fue una mujer afrodescendiente nacida 1766 en Buenos Aires, que participó junto a su marido e hijos de las contiendas por la independencia en el Ejército Auxiliar del Perú. Entre 1810 y 1817 actuó como enfermera y combatiente en las batallas por la liberación de Perú y Alto Perú. Del Valle fue nombrada Capitana del Ejército como reconocimiento a su labor por el General Manuel Belgrano, quien dirigió el Ejército del Norte. A pesar de este nombramiento, una vez terminada la guerra vivió de forma anónima y en extrema pobreza. A partir de 1820 hay diversos intentos de otorgar un reconocimiento estatal en vida, que derivan en el otorgamiento de una pensión militar en 1827. Sin embargo, luego de su muerte en 1847 la relevancia de la figura de la Capitana en la historia nacional se va desdibujando, borrándose también su condición racial (Brepe, 2020: 13). Durante el siglo XX se van a dar movimientos que tienden a recuperar la figura

de Remedios de Valle, pero es recién en las últimas décadas que se le va a dar mayor difusión e importancia a su rol en la historia nacional, recibiendo la denominación de “Madre de la Patria”. En el 2013 se sanciona la Ley nacional 26.852, que establece el 8 de noviembre como el Día Nacional de los/as afroargentinos/as y de la cultura afro, conmemorando el fallecimiento de la Capitana y haciendo un reconocimiento estatal de su figura y de todas las personas afro. Los concursos públicos patrocinados por el Ministerio de Cultura en el 2020 se enmarcan en estas iniciativas contemporáneas.

Con estos concursos el Estado trata de construir representaciones respecto a lo nacional reivindicatorias de la cultura y la historia afroargentina, poniendo en jaque ciertas construcciones identitarias que caracterizaron al Estado nación moderno, y que perduran hasta el día de hoy. Se busca ampliar el imaginario nacional introduciendo la imagen de una mujer afroargentina dentro del panteón de héroes nacionales, tradicionalmente masculino y criollo. Resulta también significativo de qué forma los artistas contemporáneos responden a este llamamiento a la creación de narrativas alternativas, para corregir el borramiento de los afroargentinos y afrodescendientes de la identidad nacional. La reformulación de la figura del prócer es acompañada por la reformulación de su retrato, en muchos casos apelando a la tradición para al mismo tiempo ponerla en discusión.

Primeramente, antes de comenzar con el análisis específico del concurso y los retratos ganadores resulta significativo dar cuenta de la construcción histórica respecto a la Nación y la identidad nacional. Es necesario tener en cuenta cuáles fueron las condiciones de surgimiento de las narrativas nacionales y cómo se articularon con ideas eurocéntricas y racistas.

Para abordar estas temáticas resultan ineludibles las nociones de Benedict Anderson y su análisis histórico de las condiciones de surgimiento y permanencia de los nacionalismos en tanto artefactos culturales. En estos estudios, el autor operativiza una definición de nación, postulándola como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (1996: 23). Se propone adoptar esta concepción para indagar respecto a los discursos identitarios nacionales que se despliegan en los programas culturales antes mencionados, dado que permite entenderlos no como una expresión simbólica de una esencia eterna e innata, sino como parte de un sistema cultural históricamente construido. Entonces, las representaciones en torno a la nación no expresan una realidad dada a priori, sino que la construyen activamente, marcando sus límites y horizontes. Justamente la imaginaria contemporánea todavía en construcción se plantea como una discusión con las narrativas nacionales modernas, y pretenden incidir y modificarlas.

Siguiendo lo planteado por Anderson, el estudio del fenómeno nacional en estos términos propicia, por un lado, una ponderación respecto a aquellos actores sociales y dispositivos que conformaron a los nacionalismos y sus discursos, y por otro propone tener en cuenta qué sistemas culturales precedieron a la nación. En el caso de la Argentina se debe considerar al sistema colonial, que replicó en América las instituciones europeas con particulares articulaciones sociales y políticas como antecedente. Y respecto a aquellos grupos que movilaron las representaciones de la nación, hay que referirse a los grupos criollos nacionalistas y sus intelectuales.

Para analizar cómo estos grupos imaginan a la Nación y las estrategias que despliegan para ello, es necesario tener en cuenta los mecanismos a partir de los cuales se conjugan

las identidades individuales con una representación de comunidad. Etienne Balibar plantea que, en los orígenes de este proceso, se produce una nacionalización de la población por medio de la intervención estatal, a partir de la cual otros aspectos de la vida de los individuos se ven subordinados a su condición como ciudadanos nacionales (1999: 144). Esto hace que la nacionalidad articule ciertas imágenes de la individualidad y relegue otras, en pos de la construcción de un pueblo cuya identidad logre subsumir toda diferencia. Esta comunidad, con una identidad, cultura e intereses comunes, es definida por Balibar como una etnicidad ficticia (1999: 149). Las poblaciones nacionales son construidas como parte de una misma y única base étnica que las une de forma “natural”, y que a su vez las diferencia de otras comunidades nacionales. La producción de esta etnicidad ficticia ocurre por medio de la lengua, en tanto identidad abierta que permite la inclusión a partir de su adquisición, y la raza, en tanto identidad cerrada que excluye a partir de la etnificación de rasgos somáticos o psicológicos (Balibar, 1999: 150-55). Para el autor, la comunidad de raza surge cuando el esquema de familia o clan se disuelve, y la nación pasa a administrar la identificación por descendencia, estableciendo un parentesco simbólico entre todos los ciudadanos con una ascendencia común (1999: 158).

En el caso argentino, esta etnicidad ficticia se articula en torno al español de Castilla heredado de la metrópolis como lengua materna, que opera deslegitimando las lenguas indígenas y africanas, y a la identidad racial blanca europea, vinculada con el sistema de clasificación racial colonial. Respecto a estos aspectos es relevante la conceptualización de Anibal Quijano (2000) sobre la raza en el contexto del sistema colonial. Para el autor la raza es una invención moderna producto de la Conquista gestada para clasificar y jerarquizar a las poblaciones, y justificar así las

nuevas relaciones de dominación entre colonizadores y colonizados. En este sentido la racialización de las poblaciones “produjo en América identidades sociales históricamente nuevas: indios, negros y mestizos, y redefinió otras [...] español y portugués, y más tarde europeo, que hasta entonces indicaban solamente procedencia geográfica o país de origen, desde entonces cobraron también, en referencia a las nuevas identidades, una connotación racial” (Quijano, 2000: 178). Este patrón asimétrico de poder que organizaba las estructuras sociales, políticas y económicas en torno a la diferencia racial en las colonias es definido por Quijano como colonialidad y su instauración forma parte del proyecto colonial, pero lo sobrevive históricamente. Las nuevas naciones americanas heredan y continúan este sistema de clasificación racial, por lo tanto, la identidad de raza producida en el marco de la etnicidad ficticia del pueblo argentino se inscribe dentro de este sistema moderno colonial. La sustancia biológica y espiritual que fue definida como raíz identitaria de la Nación provenía del europeo blanco siempre considerado como superior, más allá de la efectiva presencia indígena y afro en la base poblacional de la nueva nación.

Esta ficcionalización respecto a una etnicidad blanca para la Nación argentina implicó un borramiento de las comunidades afroargentinas de la historia y desarrollo del país, y se sostuvo por medio de diferentes herramientas discursivas y políticas de estado. Los intelectuales y políticos ideólogos del nuevo nacionalismo expresaron su deseo de blanquear a la población, y construyeron un imaginario en el cual la raza blanca europea era origen y destino. La idea de un linaje común europeo, el parentesco simbólico de la etnicidad ficticia, es identificable en los escritos de los intelectuales del siglo XIX, afirmando Juan Bautista Alberdi que “las repúblicas de la América del Sur son producto y testimonio

vivo de la acción de Europa en América. Lo que llamamos América independiente no es más que Europa establecida en América [...]. Todo en la civilización de nuestro suelo es europeo” (citado en Margulis y Belvedere, 1999: 114). Estas palabras dan cuenta de una eliminación de las poblaciones negras del relato establecido como la historia oficial de la Nación. Esto ocurrió con su participación en las milicias, ya que si bien fue reconocida oficialmente las figuras negras destacadas como Remedios del Valle se mantuvieron en el anonimato. Por otro lado, aquellas personas con ascendencia afro que por su posición socioeconómica o prestigio eran reconocidas en el ámbito público no eran racializadas como negras, sino que se los identificaba simplemente como ciudadanos, contribuyendo así la invisibilización de los afroargentinos (Geler, 2008: 62). La inferiorización de las subjetividades negras se alinea con lo que Mignolo denomina la colonialidad del ser, que da cuenta de la experiencia vivida de las personas colonizadas (Maldonado- Torres, 2007: 130). Esta dimensión de la colonialidad implica que el hombre blanco europeo se posiciona en el centro del sistema ontológico moderno/colonial, y por lo tanto todas las otras subjetividades son inferiorizadas y deshumanizadas.

Mario Margulis y Carlos Belvedere (1999) señalan que el deseo de blanqueamiento pasó al acto con el proyecto poblacional de reemplazo de la población indígena y afroargentina por medio de la inmigración europea. Este plan encontraba su justificación en las ideas racistas, positivistas y científicas deterministas, y estas a su vez tenían su base en el sistema de estratificación social colonial, basado en el color de piel y la ascendencia étnica. Los autores, recuperando algunas de las perspectivas expresadas por los referentes del Estado Argentino moderno como Domingo Faustino Sarmiento y José Ingenieros, postulan que esta ideología modernizadora europeizante tiene tanto una

faceta biologicista como una culturalista: los inmigrantes europeos blancos eran preferibles porque su base cultural era preferible a la indígena y la africana (1999: 113).

Junto a este intento de modificar la composición racial por medio de la inmigración se llevó a cabo una manipulación de las estadísticas oficiales, de forma tal que la imagen en la población argentina fue blanqueada. Reid Andrews afirma que lo que se consideró como un descenso brusco de la población afroargentina en Buenos Aires durante el siglo XIX, causada por la abolición de la esclavitud, el mestizaje y una alta mortandad, se debe en gran medida a la poca representatividad y confiabilidad de los censos (1989: 94). Esto se vincula con la inconsistencia en el registro de la raza en los diferentes censos, la poca confianza de los afroargentinos en los censistas, la reticencia de los empadronadores a visitar los barrios de las comunidades afro, la flexibilidad en la identificación racial frente a casos de movilidad social o económica, y la manipulación expresa de las estadísticas reemplazando la categoría de negro o mulato con eufemismos como “trigueño” o “pardo”. Todo esto implicó un borramiento de los afroargentinos de las representaciones de la argentinidad que se estaban articulando en los albores de la Nación. La efectividad de estas operaciones fue tal que hoy en día se sigue manteniendo que en el país no hay personas afrodescendientes y que la mayoría de la población proviene de los inmigrantes europeos que llegaron a finales del siglo XIX y durante el siglo XX.

Esta dinámica de homogeneización propia del período de conformación de la Nación, posterior a la caída del régimen rosista después de Batalla de Caseros en 1952, implicó también la producción de diversas expresiones culturales que tenían el objetivo de cristalizar los hitos del origen del país y el panteón de los héroes protagonistas de forma tal que respondan a la idea de identidad delineada. Y los mismos

principios de exclusión coloniales y racistas que operaron en la conformación de una etnicidad ficticia estuvieron activos en la producción de este imaginario, que se presentó como esencialmente masculino y blanco.

Roberto Amigo en el ensayo titulado “Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)” examina la relación entre las imágenes producidas en esa época y el programa político gubernamental, destinado a construir una iconografía de la nueva nación. Amigo incluye en el proceso de consolidación del Estado-Nación a la constitución de una imaginería nacional. Las imágenes de los héroes de la patria promovidas tienden a la legitimación de la clase dirigente, para generar un sentimiento de pertenencia a una identidad política post-rosista (Amigo, 1999: 12). El autor analiza especialmente la publicación *La Galería de Celebridades* de 1857, colección de biografías ilustradas de próceres que eran todos ellos hombres blancos modelizando diversos ideales de “lo argentino”: ciudadano que debe tomar las armas para defender a la patria, el militar de carrera, el héroe cívico, etcétera. No se menciona la participación de las poblaciones afro o de las mujeres en el proceso de independencia, en el cual el Buenos Aires posterior a la Batalla de Caseros quería identificarse y postularse como su continuador. El autor realiza un análisis similar en el catálogo *Región y Nación. Juan Manuel Blanes en la Argentina*, en donde vincula la producción pictórica de Blanes con los procesos de formación de las nuevas naciones, ya que “su práctica fue funcional a los distintos proyectos identitarias a lo largo de medio siglo” (Amigo, 2001: 52). Los retratos de figuras políticas y militares y las pinturas de género histórico tenían un carácter didáctico, reforzado por el hecho de que los episodios significativos de la historia y sus protagonistas no estaban establecidos por la disciplina histórica ni por el Estado (2001: 60). Entonces el autor

remarca el funcionamiento de la imagen como texto histórico fundacional: “operaba en el espacio de construcción en imágenes de la identidad en los estados-nación modernos” (2001: 68).

¿Cuál fue el lugar de los afrodescendientes en este imaginario identitario? María de Lourdes Ghidoli (2016) afirma que, en pos de la construcción de un relato e imagen blanca de lo argentino, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se desplegaron una serie de estereotipos visuales sobre las personas negras que contribuyeron a su borramiento de la historia. Representados como sirvientes o como bufones, no había lugar para otro tipo de posición que no sea subalterna. Luego de la Batalla de Caseros, la cercanía con el régimen rosista y por lo tanto su vinculación con la tiranía inhabilitó cualquier posibilidad de que encarnen valores nacionales.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, se puede postular que la Nación Argentina en tanto comunidad política fue imaginada como principalmente blanca y europea, con una parte de su pueblo inferiorizada, ajena a la civilización y que debía ser reemplazada. Las raíces históricas de este racismo se encuentran en el sistema de castas de las colonias americanas instaurado por el proyecto moderno/colonial, que según su color de piel les asignó a las personas negras la posición social de esclavos. Pero incluso luego de abolida la esclavitud, los afroargentinos continuaron sufriendo discriminaciones y restricciones a su movilidad social. La clasificación racial colonial, sostenida por el patrón de poder de la colonialidad, se mantuvo en parte durante la conformación del Estado adquiriendo tintes culturalistas, y permeó las políticas públicas y la producción artística. Si bien este proceso adquiere las particulares características anteriormente descritas, la producción de una identidad nacional en base al principio excluyente de la raza forma parte de la construcción de las naciones modernas, tal como lo

postula Balibar. Su conformación en tanto dispositivo cultural moderno implica la homogeneización en donde hubo diversidad y diferencia de lenguas, tradiciones, poblaciones y expresiones culturales. Para imaginar una comunidad con una esencia invariable, un origen y un proyecto en común, resulta necesario subordinar todo el cuerpo social bajo la figura del ciudadano y el pueblo nacional. Es por esto que el antropólogo Pierre Clatres señala que las prácticas y los efectos de los Estados occidentales son similares a los del etnocidio, al cual define como la destrucción de la cultura del otro (1987: 60).

Habiendo establecido estas consideraciones respecto a la conformación de la identidad nacional, se pasará a analizar los programas del Ministerio de Cultura antes mencionados, teniendo en cuenta qué discursos respecto a la Nación se postulan. Se propone que el patrocinio público a la producción de obras que retraten explícita o alegóricamente a María Remedios del Valle y los retratos resultantes implican la puesta en juego diversas operaciones simbólicas para desarmar el borramiento de lo afro y su cultura de la idea de argentinidad. No solo se realizaron concursos en el campo de las artes visuales, sino que también se llamó a la realización de piezas de música, poesía, historieta y documental, que tuvieron como objetivo el reconocimiento y visibilización de la figura histórica de del Valle, y la integración de la historia afroargentina dentro de la memoria oficial. Las convocatorias implican intervención en el imaginario colectivo de la argentinidad y sus orígenes, que en su gran mayoría se constituyó durante el siglo XX. Si, como se argumentó anteriormente, la idea de nación construida por el Estado argentino decimonónico implicaba la negación de lo afro y lo indígena, estas intervenciones estatales contemporáneas que rescatan a la figura de una mujer afro que contribuyó en el proceso independentista tienen un

valor reivindicatorio, operando de forma correctiva sobre este imaginario homogeneizador.

Para pensar la construcción de relatos identitarios contemporáneos y su relación con diversas prácticas culturales resultan significativas las reflexiones de Ticio Escobar. El autor plantea que las indagaciones en torno a las identidades vuelven a irrumpir luego de que se quebrantaran las ideas tradicionales que las conformaban (2004: 61). Dentro de los discursos identitarios de la Modernidad la nación se configuró como un elemento constitutivo, que encarnaba valores y significados en clave esencialista. En la contemporaneidad nos encontramos con la conformación de nociones identitarias heterogéneas y descentradas, que se asumen como construcciones a partir de procesos de identificación en conexión con la diferencia.

El autor afirma que los debates contemporáneos se caracterizan por acciones reivindicatorias, que recuperan fragmentos de la cultura o figuras de la historia olvidados (2004: 62). Se destaca el rol del arte para construir representaciones que puedan superar los modelos identitarios modernos y asumir la diferencia, ya que pueden manipular el tiempo social. Entonces, desde esta postura, las inclusiones de afroargentinos invisibilizados por la historia oficial que se propone en los concursos públicos pueden entenderse como propuestas de apertura y construcción de significados alternativos, que buscan flexibilizar discursos identitarios cristalizados en torno a lo nacional.

Efectivamente la figura de Remedios del Valle ha tenido en el siglo XXI un resurgimiento en el marco de los discursos nacionales, acompañando los debates actuales respecto a los procesos identitarios. La historiadora Florencia Guzmán (2016) señala que del Valle ha tenido cuatro momentos reivindicatorios en la historia argentina: uno en vida vinculado al otorgamiento de la pensión militar que ya

se mencionó, otro en la segunda mitad del siglo XIX cuando figuras como la de Bartolomé Mitre la exaltan no solo como Capitana sino también como Madre de la Patria y parte de las Niñas de Ayohuma, un tercero en el siglo XX a partir de 1930 en el período de marcado nacionalismo de la entre-guerra, y un último contemporáneo, en donde se revisa la historia atendiendo a reivindicaciones de género y raciales, elementos ausentes en la reconsideraciones anteriores.

Este último período ha visto la realización de retratos de la Capitana, tanto desde la órbita estatal como por parte de los y las activistas afrodescendientes. Al no haber una efigie hecha en vida de del Valle la construcción de una iconografía no responde a una exigencia mimética, sino a una búsqueda de encarnar significados y valores en la figura de la retratada. En las primeras y las más conocidas imágenes de la Capitana se resalta tanto el carácter militar como su pertenencia étnica. Por un lado, una fotografía para la tapa de la Revista Veintitrés la imagina con el uniforme militar, la bandera argentina de fondo y el título “Madre de la Patria”. Es destacable también que en esta foto del Valle es encarnada por Miriam Gomes, activista afroargentina. Por otro lado, una imagen con una gran circulación es aquella comisionada por el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur y realizada por María Colores Lozza Foster, educadora de la institución. Aquí si bien se llega a atisbar parte del uniforme, lo que toma relevancia es su rostro con rasgos y cabelleras claramente vinculables con la negritud (Ghidoli, 2016: 42). Las obras ganadoras del concurso del Ministerio de Cultura se insertan en esta incipiente tradición, que parece resaltar tanto su rol en las guerras de la independencia como su identidad afro.

En el caso de la convocatoria para retratos, los trabajos que resultaron ganadores fueron: *La Capitana*. *María Remedios del Valle* de Gisela Banzer, *La sonrisa de María (reivindicación)*

de Ana Belén Greco, y *María Remedios del Valle: Resiliencia y resistencia natural* de Patricia Martínez. El concurso para el monumento público recibió 54 propuestas, de las cuales resultó elegida la presentada por Alexis Minkiewicz, junto a Gisella Krasiman y la activista afroargentina Louis Youpanqui.¹ La contemporánea revalorización de su rango de Capitana y de su identidad racial está claramente presente en las cuatro obras. En los casos de las fotografías y el proyecto escultórico, del Valle es encarnada por mujeres afroargentinas reforzando la reivindicación de esta identidad.

El retrato de Banzer es el que más responde a los modelos tradicionales, tanto como por la pose y la expresión solemne —el fondo y la mirada hacia el horizonte— como por su factura. Es un retrato de tres cuartos, en donde del Valle es representada con el uniforme militar adoptando la típica postura heroica de los próceres nacionales. Por detrás de la figura se pueden ver algunos elementos naturales que remiten al paisaje en donde se desarrollaron las contiendas del Ejército del Norte. Estas características hacen que la pintura se asemeje a tantos otros retratos históricos que han construido nuestra imagen de los próceres argentinos. Sin embargo, sus rasgos faciales y sus cabellos, típicamente afro, trastocan esta relación. La rareza de la presencia de personas negras en roles protagónicos en la imaginería nacional no responde a una efectiva falta de acción de estas comunidades en la historia, sino que el relato histórico como ya se mencionó fue esbozado siguiendo los patrones de la colonialidad. Las comunidades negras, indias y mestizas fueron subalternizadas, como parte del proyecto moderno/colonial, lo cual implicó un borramiento de estas

1 El 8 de noviembre de 2022 la escultura, que fue realizada en impresión 3D con el objetivo de que pueda ser replicada en cualquier punto del país, fue inaugurada en plazoleta Alfonso Castela en las calles Bernardo de Irigoyen y Estados Unidos, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El 31 de agosto de 2023 la escultura fue prendida fuego en un ataque racista y destruida por completo.

subjetividades en tanto agentes con su propia historicidad. La posibilidad de encarnar roles políticos y de relevancia les fue vedada, y aquellos que se posicionaron en lugares política, social o culturalmente significativos fueron posteriormente negados o inclusive blanqueados. Uno de los casos más célebres es el de Bernardino Rivadavia, primer presidente de las Provincias Unidas del Río de la Plata, quien tenía ascendencia negra, pero en los censos y en sus retratos aparece como una persona blanca (Andrews, 1989: 97-98). Remedios del Valle asume en esta pintura todos los valores y significados que el retrato solemne y triunfal le ha proporcionado históricamente a los hombres criollo, convirtiéndolos en próceres. La posibilidad de que una mujer negra encarne este paradigma pone en crisis las codificaciones cromáticas establecidas por la colonialidad, volviéndose así un gesto decolonial.

En el caso de la fotografía de Greco, donde también se la ve con el uniforme militar, la pose y la expresión facial de la retratada no acompaña a la formalidad y la templanza que caracteriza a los retratos de los héroes nacionales. La artista resalta algo generalmente ausente en este tipo de representaciones: la sonrisa y la alegría. Generalmente del Valle es imaginada con una expresión solemne o dura, marcando su carácter aguerrido, o buscando restituir la dignidad de su figura. A partir de la exploración de otras facetas del sentir se le permite a la retratada y su historia vincularse con el plano de la felicidad y el júbilo, ausente en los relatos trágicos de su biografía. Esta imagen de una prócer rompe con todos los moldes modernos, pero se acerca más a las inquisiciones contemporáneas, que buscan darle humanidad y sentimiento a los inescrutables hombres de la patria decimonónica.

Por otro lado, en su obra fotográfica Martínez trabaja con una materialidad específica para encarnar valores asimismo inexplorados en el repertorio visual de la Capitana.

La impresión de la fotografía, donde nuevamente podemos ver a una mujer afro con uniforme militar, se realizó en hojas de la planta *Tropaeolum majus*, planta nativa de América. De esta forma la artista vincula materialmente a del Valle con el mundo natural y el paisaje local. Esta planta del área andina remite al ambiente natural en el que del Valle desarrolló sus hazañas junto al Ejército del Norte, rompiendo la dicotomía moderna entre naturaleza y civilización. A su vez esta técnica, que genera una imagen evanescente, puede remitir al propio derrotero histórico de la retratada. La recuperación y la permanencia de algo efímero en vínculo con lo natural introduce connotaciones hasta ahora no indagadas, divergiendo con la indeleble imagen que se ha intentado imponer de los hombres patrios.

El monumento proyectado por Alexis Minkiewicz presenta a del Valle vistiendo parte de su uniforme militar, destacando su rol en los esfuerzos independentistas, pero con su pecho desnudo, elemento que difiere al resto de las representaciones. Este rasgo remite claramente a una tradición de representaciones femeninas alegóricas que en la historia del arte se han asociado con conceptos como la libertad, la justicia pero que, en el período moderno, también se las ha asociado a las nuevas organizaciones políticas nacionales. El ejemplo más célebre con el cual se puede hacer un vínculo es con *La libertad guiando al pueblo* pintado por Eugène Delacroix, en donde una figura femenina alegórica con el pecho descubierto y la bandera francesa comanda a los insurrectos durante los hechos revolucionarios del 28 de julio de 1830. Minkiewicz pone en relación a la Libertad de Delacroix con Remedios del Valle; ambas tienen el uniforme militar, el pecho descubierto, la bandera nacional en una mano y una postura con un movimiento hacia adelante. De esta forma el artista inserta a la figura de la Madre de la Patria en una tradición iconográfica que formó parte de

la construcción de las naciones decimonónicas. La negritud de del Valle y de la activista que la encarnó en esta representación resultan disruptivas en el marco de este paradigma de imágenes femeninas.

A su vez hay otras diferencias con la pintura decimonónica que cargan de significado este vínculo discontinuo con la tradición. Por un lado del Valle se encuentra descalza, haciendo referencia a su situación de desamparo y pobreza a partir de 1820 (*Posible Retrato de María Remedios del Valle por Louis yupanqui, s/f*), a causa del ya mencionado olvido estatal de su desempeño militar. Este rasgo saca a la figura del universo alegórico y retórico y la inserta crudamente en el seno de la historia, una historia marcada por el colonialismo y el racismo. Sin embargo, no es una imagen con un tono miserabilista o patético, sino que la presenta como sujeto de su propia historicidad. Esto se debe en gran parte a la gestualidad del rostro de la Capitana, que también marca un contrapunto con los paradigmas tradicionales, que generalmente presentan a los próceres con una expresión calma y mesurada. La obra de Minkiewicz la muestra en pleno grito feroz, avanzado sobre el enemigo en un gesto de coraje y valentía. Presenta una imagen más enérgica y activa, un contraste significativo con las imágenes de las personas negras durante el período de formación de la Nación, que como ya se ha descrito los presentan como carentes de iniciativa política y social. La furia de Remedios del Valle en esta escultura se impone por sobre las representaciones burlescas y degradantes.

Para finalizar resulta importante destacar que las iniciativas mencionadas han tenido la participación de miembros de las comunidades afrodescendientes, ya sea en calidad de artistas y modelos, como de organizadores y jurados. No solo se reformulan los discursos estatales y artísticos respecto a lo nacional, sino que se establece un vínculo con los

movimientos y activismos por los derechos de los afrodescendientes que modifica la lógica de “arriba para abajo” que habitualmente adoptan los proyectos estatales abocados a la diversidad cultural (Walsh, 2002: 10). El arte ha tenido desde los albores de la nación un rol fundamental en la construcción de la imagen de la nación, y por lo tanto su identidad, y los artistas y activistas contemporáneos ponen en crisis el relato histórico canónico, a la vez que construyen imaginé- rias históricas alternativas, que recuperando en un gesto decolonial subjetividades negadas e invisibilizadas.

Bibliografía

- Amigo R. (2001). Región y Nación. Juan Manuel Blanes en la Argentina. Amigo, R., Broquetas, M., Cuadro, I., Kalenberg, A., Peluffo, G. y Wschebor, I., *Juan Manuel Blanes: La nación naciente (1830-1901)*, pp. 51-78. Intendencia Municipal de Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.
- Amigo, R. (1999). Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862). Amigo, R. y Dosio, P. (comps.), *Arte argentino de los siglos XVII y XIX*. Premio Telefónica a la investigación en historia de las artes plásticas año 1998, pp. 11-57. Telefónica - Fundación para la Investigación del Arte Argentino.
- Anderson, B. (1996). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Balibar, E. (1999). La forma nación: historia e ideología. Wallerstein, I. y Balibar, E. (comps.), *Raza, nación y clase*, pp. 135-167. IEPALA.
- Brepe, F. (2020). Capitana Remedios del Valle. Concurrencias y divergencias en los procesos reivindicativos en torno a la figura de la Madre de la Patria. *Temas de Mujeres*, vol. 16, núm. 16, pp. 4-22.
- Clastres, P. (1987). *Investigaciones en antropología política*. Gedisa.
- Dietz, G. (2017). Interculturalidad: una aproximación antropológica. *Perfiles Educativos*, vol. XXXIX, núm. 156, pp. 192-207. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. CAV - Museo del Barro.
- Geler, L. (2008). *¿"Otros" argentinos? Afrodescendientes porteños y la construcción de la nación argentina entre 1873 y 1882*. TDX - Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Ghidoli, M. de L. (2016). *Estereotipos en negro: representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Prohistoria.
- Ghidoli, M. de L. (2020). Los múltiples rostros de la Madre de la Patria. Retratos de María Remedios del Valle, una heroína afrodescendiente en la Argentina contemporánea. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, núm. 16, primer semestre, pp. 32-49.
- Guzmán F. (2016). María Remedios del Valle. "La Capitana", "Madre de la Patria" y "Niña de Ayohuma". Historiografía, memoria y representaciones en torno a esta figura singular. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates*. En línea: <<http://nuevomundo.revues.org/69871>> (consulta: 16-8-2022).
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad el ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. Castro Gómez, S. y Grosfoguel, R. (comps.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, pp. 127-167. IESCO.
- Margulis M. y Belvedere C. (1999). La racialización de las relaciones de clase en Buenos Aires. Genealogía de la discriminación. Margulis, M. y Urresti, M. et al. (comps.), *La segregación negada*, pp. 79-122. Biblos.
- Minkiewicz, A. (2021). *Posible Retrato de Maria Remedios del Valle por louis yupanqui*. En línea: <<http://www.alexisminkiewicz.com/remedios.php>> (consulta: 20-8-2023).
- Quijano, A. (2000). La colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Lander, E. (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, pp. 777-832. CLACSO.
- Reid Andrews, G. (1989). *Los afroargentinos de Buenos Aires*. De la Flor.
- Walsh, C. (2002). Deconstruir la interculturalidad. Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador. Fuller, N. (comp.), *Interculturalidad y política. Desafíos y posibilidades*, pp. 115-142. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Capítulo 3

Monumento a María Remedios del Valle, heroína de la nación

Un análisis decolonial

Paula Vázquez

En el presente trabajo se analiza el monumento de María Remedios del Valle emplazado en la Ciudad de Buenos Aires en 2022 desde una perspectiva decolonial. Esta obra se apropia de la tradición escultórica de la ciudad, en la cual el monumento conmemorativo tuvo un rol fundamental en la consolidación del relato nacional, que postula una Argentina blanca, europea y patriarcal. Este monumento resignifica tal sistema de representación para proponer una idea de nación vinculada al feminismo y las luchas antirracistas, aunque aún se aferra a la matriz moderno/colonial patriarcal/racista.¹

1 Este trabajo fue escrito antes del incendio y destrucción total de la escultura en 2023. Se decidió mantener el análisis realizado intacto y en tiempo presente, aunque cabe tener en cuenta este hecho en la lectura.

Introducción



Monumento de María Remedios del Valle. Fotografía de Ignacio Sánchez, 2022, *La Nación*.

En Argentina, el 8 de noviembre se celebra el Día Nacional de lxs Afroargentinxs y de la Cultura Afro en memoria del fallecimiento de María Remedios del Valle, conocida como “La Capitana” y “Madre de la Patria”. Fue una mujer de origen afrodescendiente nacida en Buenos Aires en 1766 que participó activamente en la gesta independentista. Acompañó al general Belgrano en sus campañas militares, quien le confirió el grado de capitana del Ejército. Participó del frente de batalla en el cuidado y atención de soldados en las victorias de Tucumán y Salta (1812 y 1813) y en las derrotas de Vilcapugio y Ayohuma (1813). Luego de haber sido herida en batalla, tomada prisionera por los realistas y haber perdido a su familia, regresó a Buenos Aires, donde vivió en la pobreza sin que se le concediera la pensión por los servicios prestados. Tampoco obtuvo reconocimientos oficiales, hasta que la Sala de Representantes de la provincia de Buenos Aires le concedió el cargo de sargento mayor

de caballería en 1829. Entre los pocos hechos que se conocen de sus últimos años, cabe destacar que en 1835 Rosas la habría destinado a la Plana Mayor con su jerarquía de Sargento Mayor y a partir de entonces utilizó el nombre de María Remedios del Valle Rosas, con el que continuaría apareciendo en los documentos hasta su muerte el 8 de noviembre de 1847.



De izquierda a derecha: Gisela Kraisman, Louis Yupanqui y Alexis Minckiewicz.

El día de su conmemoración en 2022 se emplazó un monumento dedicado a su figura en la plazoleta Alfonso Castela en el barrio de Constitución de la Ciudad de Buenos Aires. Consiste en una escultura que representa a María Remedios del Valle sobre un pedestal en pose combativa, vistiendo uniforme militar con sus pechos visibles y los pies descalzos, en pleno grito de lucha y empuñando una bandera que la envuelve. Se trata de la obra ganadora del concurso “Escultura María Remedios del Valle”,

organizado por la Secretaría de Patrimonio Cultural (Ministerio de Cultura de la Nación) en 2020. Fue realizada por el escultor Alexis Minckiewicz junto a la artista Gisela Kraisman y Louis Yupanqui, una activista trans afrodescendiente, quien fue tomada como modelo.

Ahora bien, ¿por qué es relevante esta escultura? Pues, reivindica a una mujer afroargentina que participó activamente de la lucha independentista pero que fue relegada en la construcción del relato histórico nacional. A partir de su reivindicación impulsada principalmente por la comunidad afroargentina, María Remedios del Valle adquiere un pedestal escultórico en un espacio legitimado que le había sido negado anteriormente. En efecto, me interesa hacer foco en el hecho de que se conmemora y se visibiliza a esta figura en la actualidad en el espacio público de la Ciudad de Buenos Aires a través de un sistema de representación (el monumento conmemorativo) que se piensa más bien ligado al siglo XIX y comienzos del XX. Una forma hegemónica y eurocéntrica de conmemorar a los “héroes” o “personajes ilustres” relevantes de la historia.²

Por lo cual, en primer lugar, me pregunto de qué manera funciona esta forma de representación en la actualidad y si continúa teniendo vigencia, es decir, si todavía posee un sentido histórico y social. Para considerar esto, me interesa pensar el rol que tuvieron los monumentos conmemorativos en la construcción de una historia nacional y el espacio simbólico que significan para la memoria. Particularmente, en la Ciudad de Buenos Aires, cuya transformación estética

2 El monumento conmemorativo proviene de la tradición occidental latina, a través del cual se celebran figuras heroicas principalmente masculinas, que encarnan los valores ligados al estereotipo masculino. En el presente trabajo, se utiliza el término “monumento conmemorativo” diferenciado de los memoriales o monumentos contemporáneos abstractos, haciendo referencia a la tradición del homenaje al héroe o “personaje ilustre”, ligado a la consolidación de los estados nacionales latinoamericanos.

desde fines del siglo XIX y principios del siglo XX estuvo vinculada a la conformación del Estado nacional, un proyecto eminentemente moderno que perseguía un modelo político liberal y europeizante. Recupero esta tradición escultórica de Buenos Aires no solo porque el monumento de María Remedios del Valle se inscribe en ella, sino porque también remite a este sistema de representación a través de su propuesta estética. Esta es la segunda cuestión que analizaré, ¿en qué medida se acerca y se aleja de esta tradición escultórica? Para esto, consideraré la materialidad de la obra, la cuestión del retrato de Remedios del Valle y la iconografía que se utiliza. Teniendo esto en cuenta, ¿logra plantear una propuesta decolonial? Por último, consideraré cómo se relaciona este monumento con el espacio donde fue emplazado.

A lo largo de todo el trabajo pensaré el monumento de Juana Azurduy en Buenos Aires como punto de comparación. Ambas heroínas poseen biografías similares: fueron mujeres que participaron activamente de las luchas independentistas, cuyos cuerpos fueron heridos en batalla, que murieron en la pobreza económica y no contaron con el justo reconocimiento hasta mucho tiempo después. Es imposible pensar los monumentos que las conmemoran desligados del contexto de reivindicación de figuras marginalizadas por el relato hegemónico moderno/colonial patriarcal/racista. Sus cuerpos escultóricos in-corporan tanto la deconstrucción del relato de la historia nacional, como las luchas antirracistas y de género actuales. Y esto lo hacen en un lenguaje artístico hegemónico, otorgándoles el carácter épico propio de la estatuaría del héroe, y en un espacio institucional y legitimado. Al mismo tiempo, es importante prestar especial atención a cómo son representadas, con qué atributos se decidió plantearlas en su carácter de heroínas de la nación. En un principio, entonces, ¿qué importancia

tiene el emplazamiento de un monumento conmemorativo en la Ciudad de Buenos Aires en la actualidad?

La construcción del relato histórico nacional

Es crucial tener en cuenta que el monumento de Remedios del Valle se ubica en Argentina, que está inscrita en el contexto del sistema mundo moderno/colonial capitalista/patriarcal. En pocas palabras, retomando lo planteado por Restrepo y Rojas (2010), la expansión global del sistema mundo moderno está ligada a la colonización y a la instauración de relaciones de poder y formas de pensar que legitiman el dominio europeo y definen lugares desiguales para las sociedades. Desde la perspectiva decolonial se hace especial foco en esta relación entre modernidad y colonialidad, planteándolos como ejes del patrón mundial capitalista, inseparables uno de otro. Es decir, no es posible hablar de modernidad sin hablar también de colonialidad.

Ahora bien, la noción de colonialidad se refiere a la perduración de un esquema mental que mantiene vigente las relaciones de poder coloniales, una vez finalizado el proceso de colonización (Restrepo y Rojas, 2010: 74). En efecto, vivimos en un mundo en donde se han transformado las formas de dominación de la modernidad, pero no la estructura de las relaciones desiguales de poder a escala mundial (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007: 13). Desde este enfoque, entonces, se resalta la larga duración de las estructuras de poder que, si bien fueron formadas a partir del siglo XV, continuaron teniendo influencia hasta el presente. Por esta razón, Castro-Gómez y Grosfoguel hablan de un sistema-mundo moderno/colonial capitalista/patriarcal y no simplemente de un sistema-mundo capitalista.

Recupero todo lo anterior dado que la consolidación del Estado nacional argentino está ligado a la noción de colonialidad. Es decir que, si bien se había logrado la independencia política, las elites locales mantuvieron el sistema colonial heredado y concibieron una idea de nación a partir de un modelo europeo. Se trató de un proyecto eminentemente moderno y, por consiguiente, ligado a la colonialidad del poder. Un nuevo orden político liberal, impulsado primeramente durante la presidencia de Julio A. Roca, con la conversión de Buenos Aires en Capital Federal, consolida una oligarquía que comparte el poder y cultiva una relación estrecha con el mundo cultural europeo. Cury describe que:

La generación del '80, post "Conquista del desierto", pone en marcha en la Argentina un proceso de modernización que profundiza el modelo de opción entre civilización y barbarie propuesto por Sarmiento. Este proyecto civilizatorio, estratégicamente diseñado, tiene como eje fundamental "educar al soberano", porque es la verdadera garantía para la conquista del progreso. [...]. El Estado argentino, fundamentalmente a fines del siglo XIX, frente al alto impacto demográfico y cultural del aluvión inmigratorio –promovido por Alberdi y Sarmiento y profundizado a partir del proceso de modernización capitalista–, tendrá la función, a través del monopolio de la educación, de crear un sentimiento de pertenencia nacional definiendo una "historicidad" funcional a su proyecto. (2015: 72)

En consecuencia a este proyecto modernizador y ante la necesidad de consolidar una identidad nacional, se da un proceso de homogeneización que tiene la característica de "operar sobre una selección que se hace de la historia e incorporar una serie de valores, significaciones

centrales y personajes, honrando unos y estigmatizando u olvidando a otros” (Cury, 2015: 74).³ En esta versión selectiva de la historia argentina, basada en lo escrito por Mitre y Sarmiento, se ha invisibilizado sistemáticamente tanto la participación de mujeres como la presencia afroargentina. En este sentido, busco hacer énfasis en la cuestión de la interseccionalidad, crucial en la comprensión de la invisibilización de figuras como Remedios del Valle y Juana Azurduy.⁴ Con respecto a las mujeres que participaron de las gestas independentistas, si bien en su época sus acciones revolucionarias (no institucionalizadas) tuvieron un rol importante, al momento de pasar a la construcción de un nuevo poder institucional producto de las luchas revolucionarias, las mujeres quedaban afuera (Cury, 2015: 75). Asimismo, las personas afrodescendientes e indígenas sufrieron un borramiento en los discursos hegemónicos como consecuencia de la construcción de la narrativa dominante de nación, cristalizada por la historiografía, el sistema educativo y la estadística nacional con sus políticas censales blanqueadoras (Guzmán, 2016: 16). Por lo tanto, en esta narrativa se habla de una Argentina blanca, europea y patriarcal, con Buenos Aires a la cabeza de una población determinada por la masiva inmigración europea de las últimas décadas del siglo XIX. Un “crisol de razas” que niega la existencia de lxs afroargentinxs, sujetos de representaciones estereotipadas

3 Aquí resulta relevante la noción de tradición selectiva de Williams (1980), con la cual se refiere a una versión selectiva de un pasado que pretende conectarse con el presente y que tiene un rol dentro del proceso de definición e identificación cultural y social. En este sentido, la construcción de un relato histórico nacional está ligado a la consolidación de una identidad nacional. *Cfr.* Williams (1980).

4 La noción de interseccionalidad, acuñada en 1989 por Kimberlé Crenshaw, da cuenta de las articulaciones entre múltiples ejes de desigualdad (como el género, la clase social, la etnia), en contextos históricos específicos, atendiendo a los sistemas de poder que los configuran y a los efectos que producen a nivel de las estructuras sociales, las experiencias colectivas e individuales y las identidades.

o blanqueadoras que los invisibilizan de la historia nacional (Guzmán, 2016: 16).

Siguiendo lo planteado por Rivera Cusicanqui (2015), en este proceso de borramiento en la construcción del relato hegemónico se les despojó su condición de sujeto de la historia y se les privó de su agencia, es decir, de su iniciativa histórica y política propias. Por eso, es altamente significativo la recuperación histórica de mujeres como Remedios del Valle y Juana Azurduy, más aun teniendo en cuenta que son racializadas. Su inclusión en el panteón de próceres, repleto de masculinidades blancas/criollas, señala que el relato histórico hegemónico es una construcción, una selección de acontecimientos y de figuras ligada a un proyecto específico. En este sentido, considero que el monumento de Remedios del Valle da cuenta de la revisión del relato nacional. En definitiva, participa de la decolonización de la historia argentina, devolviéndole la agencia histórica a una figura que representa un grupo oprimido por la estructura de poder colonial, capitalista y patriarcal. De esta manera, propone un relato nacional que incluye a otras identidades antes relegadas. Ahora bien, ¿qué implica que se trate de un monumento conmemorativo?

El rol de los monumentos conmemorativos en la Ciudad de Buenos Aires

Aquella idea de nación que se iba consolidando se plasmó en el proceso de modernización que se llevó a cabo en la Ciudad de Buenos Aires desde la generación del 80 hasta el Centenario de 1910. La ciudad fue transformada estéticamente en función al modelo político liberal y europeizante. Entre los diversos recursos utilizados, es posible inscribir el emplazamiento de monumentos conmemorativos como

uno de los programas funcionales al proyecto de consolidación nacional. Se implementó en el espacio público una pedagogía de las estatuas, homenajear en mármol y bronce a los héroes libertadores de América en base a los escritos de Mitre y Sarmiento. En definitiva, los monumentos tuvieron un rol fundamental en la versión selectiva de la historia que se consolidaba, siendo espacios simbólicos vinculados a ideas particulares de nacionalidad que construyeron la memoria histórica. Por lo tanto,

los monumentos son el medio de propaganda de una determinada identidad cultural y sus elementos alegóricos y de representación tienen la función de evocar y reconstruir imágenes del pasado convirtiéndose en símbolos de acontecimientos, individuales o colectivos, con el fin de estar presentes y perdurar en la conciencia para siempre. (Cury, 2015: 83)

Entonces, en su transformación estética, Buenos Aires fue concebida como un “gran panteón” que servía como una suerte de “lección pública de una historia oficial” (Cury, 2015: 81). Teniendo esto en cuenta, el emplazamiento del monumento de Remedios del Valle es altamente interesante ya que para reivindicarla toma la misma forma del modelo hegemónico de estatuaria que se utilizó para conmemorar a los grandes héroes de la nación. Partiendo de lo planteado por Gómez y Mignolo (2012), podría decirse que esta obra opta por lo decolonial al hacer foco en la herida colonial, la herida del sujeto moderno. Al visibilizar a esta mujer afro, toma conciencia de la colonialidad, consecuencia de la modernidad. En otras palabras, esta escultura corporiza una figura marginalizada por el relato hegemónico moderno/colonial patriarcal/racista. Y es significativo que lo hace en un espacio público a partir de una iniciativa institucional,

remitiendo al mismo lenguaje escultórico que se utilizó para sostener dicho relato.

Lo mismo ocurre con el grupo escultórico monumental de la generala del Ejército de los Andes Juana Azurduy de Padilla, ubicada actualmente frente al Centro Cultural Kirchner (ex-Correo Central).⁵



Monumento de Juana Azurduy frente al Centro Cultural Kirchner (CCK)

Cabe mencionarlo dado que es una especie de precedente del caso de Remedios del Valle ya que también se trata de monumento conmemorativo que toma la forma del modelo hegemónico de estatuaria para representar a una mujer que participó de las luchas independentistas, relegada a la hora de consolidar el relato histórico. Realizado por el escultor Andrés Zerner y un equipo de colaboradores,

5 En 2015 fue regalada por el Estado Plurinacional de Bolivia a la República Argentina para dar cuenta simbólicamente de la alianza de ambos países durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner. En primer lugar, fue emplazada en una plaza contigua a la Casa Rosada. Sin embargo, durante la presidencia de Mauricio Macri, en 2017 la obra fue reubicada frente al Centro Cultural Kirchner (CCK). Tanto su emplazamiento como su reubicación suscitaron polémicas.

representa a la heroína al frente de un grupo de figuras, dando un paso al frente y empuñando una espada en su mano izquierda. Esta escultura, ubicada sobre un pedestal de 7 metros, está hecha en cobre y bronce, pesa 25 toneladas y mide aproximadamente 9 metros de altura. En definitiva, posee el carácter épico propio de la estatuaría del prócer, otorgándole a esta heroína el mismo pedestal destinado a los héroes masculinos y visibilizando monumentalmente su figura. Además, es un caso muy ilustrativo dado que en 2015 fue emplazada en la plaza contigua a la Casa Rosada en reemplazo de un monumento de Cristóbal Colón, que había sido obsequiado por la colectividad italiana durante los festejos del Centenario de Mayo en 1910 (ese año se colocó la primera piedra y la estatua se inauguró en 1921). Esto encajaba perfectamente con la idea de nación que se estaba construyendo en ese momento y estaba definitivamente inscrito en la “fiebre monumentalista” de la época. Realizado en Europa y en mármol, Cristóbal Colón fue emplazado orientado hacia el río, mirando hacia el viejo continente. De esta forma, Ortemberg (2016) plantea que encarnaba un “Centenario europeísta, masculino y de oligarquía”. Por lo cual, su reemplazo por la escultura de Juana Azurduy propone una idea de “Bicentenario latinoamericanista, femenino y popular”. En efecto, el autor dice que

se sustituía un Colón quieto y solo, confeccionado en el Viejo Continente con mármol italiano y que orienta su mirada hacia Europa por una Juana acompañada y en movimiento, hecha de bronce con la fusión del cobre de Chile y el estaño de Bolivia, y que dirige su mirada hacia el continente latinoamericano. (2016: 117)



Monumento de Cristóbal Colón detrás de la Casa Rosada, donde luego fue ubicado el monumento de Juana Azurduy antes de ser movido al CCK.

Teniendo todo esto en cuenta, considero que el monumento conmemorativo continúa teniendo vigencia en la actualidad debido a que es una tradición que, si bien fue heredada debido a la historia colonial del país, se encuentra legitimada en el imaginario colectivo. Por lo cual, la conmemoración de figuras marginalizadas en el relato histórico nacional, como lo son Remedios del Valle y Juana Azurduy, en monumentos conmemorativos funcionan claramente para visualizarlas con la misma importancia con la que fueron conmemorados los héroes masculinos. Sin embargo, cabe prestar atención en la forma en que son representadas: mientras que Juana Azurduy viste su uniforme militar completo y empuña una espada, Remedios del Valle está descalza y con las ropas caídas, mostrando su pecho desnudo. Teniendo en cuenta que se trata de un monumento conmemorativo a una heroína, cabe problematizar entonces

esta forma de representación, especialmente cuando se trata de una mujer afro.

¿Qué implica la forma en que Remedios del Valle está representada?

Es importante tener en cuenta esta tradición escultórica de Buenos Aires mencionada para aproximarse al monumento de María Remedios del Valle ya que no solo se inscribe en ella, sino porque también remite estéticamente a este sistema de representación. La perspectiva decolonial plantea la necesidad de descolonizar la estética, concepto altamente ligado a la modernidad europea, lo cual implica liberar todas las formas de vigilancia incrustadas en el patrón colonial del poder (Gómez y Mignolo, 2012). Entonces, teniendo en cuenta la materialidad de la obra, el retrato de Remedios del Valle y la iconografía de la obra, ¿en qué medida logra plantear una propuesta decolonial?

La materialidad

Por una parte, es interesante considerar que, si bien remite a las esculturas de próceres que pueblan la Ciudad de Buenos Aires, no replica su materialidad noble. Este monumento no está realizado en mármol ni en bronce, sino que fue creado como un *render*⁶ para ser impreso en 3D por partes que luego serían ensambladas. La escultura en sí tiene una terminación con masillado, una resina y una laca que la protege.

6 Se trata de una imagen digital que se crea a partir de un modelo 3D realizado en algún programa de computadora especializado, cuyo objetivo es dar una apariencia realista desde cualquier perspectiva del modelo.



Render de la obra. Alexis Minkiewicz.

Al haber sido producido de esta manera, escapa de ser un monumento irreplicable, dado que es posible imprimir la obra en 3D en diversos formatos debido a que el *render* es de acceso gratuito en la página web del escultor. Considerando la cantidad de monumentos dedicados a San Martín que existen a lo largo y ancho del país, de cuyo emplazamiento se encargan los municipios, cabe preguntarse la gran cantidad y variedad de monumentos de Remedios del Valle que pueden existir pensando las posibilidades que la impresión en 3D implica. Si bien no se trata de una tecnología totalmente accesible y desconozco si hasta el momento de publicación de este trabajo existen otras reproducciones, este procedimiento implica otro tipo de acceso a la obra y deja abierta la posibilidad de que se difunda a lo largo del territorio, desligándose de ubicación única del monumento en el centro de la Ciudad de Buenos Aires. Esto permitiría que la escultura esté disponible en diferentes contextos y tendría la posibilidad de ser una semilla para la diseminación de esta figura afroargentina, ampliando así su función pedagógica.



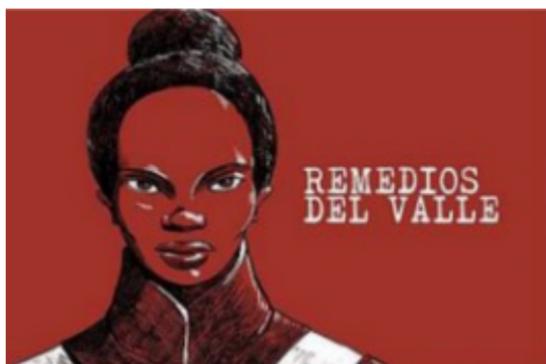
Imágenes del proceso. Alexis Minkiewicz, 2022, de las notas de *Clarín* y *La Nación*, respectivamente.

El retrato

Por otra parte, cabe considerar que esta escultura remite a la forma de representación convencional de Remedios del Valle. Ghidoli (2020) analiza múltiples retratos de “La Capitana” y, a partir de ellos, cabe resaltar una serie de observaciones que resultan pertinentes para tener un panorama general de las imágenes que han circulado previamente a la ejecución de esta obra. Es importante destacar que no existe un retrato fidedigno de ella, lo cual es un hecho bastante frecuente con ciertas figuras históricas y se comprende aún más en este caso teniendo en cuenta el blanqueamiento de la historia nacional. Por lo cual, Ghidoli explica que:

ante la ausencia de rostro se toman en consideración acciones y obras de la biografía del personaje para determinar qué atributos condensarían su figura. Por ello, se entiende que entre 2010 y la actualidad, las representaciones que se sucedieron retomaron la idea de representar a la heroína en su atuendo militar, sin eludir su afrodescendencia. (2020: 35)

Generalmente es representada con una postura frontal, luciendo el uniforme militar y su cabello rizado suelto o atado. Puede estar acompañada por una bandera argentina y tener un sable en mano. En definitiva, se la representa con atributos de soldado, como activa defensora de la patria. La autora señala que las representaciones de Remedios del Valle pasaron por registros icónicos menos solemnes que los que implica la estatuaría pública. En este sentido, la circulación de sus imágenes estuvo primeramente circunscrita a publicaciones periodísticas (principalmente concebidas como material educativo), productos comerciales (como en una barra de chocolate de Águila en el 2011) e historietas, entre otros. Y las representaciones de Remedios del Valle en estos circuitos de alto nivel de circulación y consumo sirvieron como modelo para imágenes posteriores, además de que supuso un reposicionamiento de su figura en la esfera pública.



Hernán Cappelletti (2013-2014), Remedios del Valle, cómic digital.



Anónimo (2011), María Remedios del Valle, envoltorio chocolate Águila, 16 x 8 cm.



Autor desconocido (2015), Retrato de María Remedios, dibujo, medidas variables.

En el monumento de 2022, Remedios del Valle es representada con sus atributos habituales, es decir, alude a la forma de representación convencional de heroína de la patria. Sin embargo, su uniforme se encuentra abierto, dejando su pecho al desnudo, y no tiene botas militares, sino que está descalza. También podría señalarse que su postura

rompe con la frontalidad habitual de los retratos vistos anteriormente ya que se encuentra dando un paso al frente, pero eso es un rasgo propio de la escultura de héroe de tradición occidental.



Detalle del render de la obra, Alexis Minkiewicz

Ahora bien, sí cabe destacar la cuestión del rostro. Ante la falta de un retrato fiel, la representación del rostro de Remedios del Valle es ficticia y queda abierto a diferentes posibilidades. Y esta escultura forma parte de una tendencia de retratar a esta figura histórica a partir de una mujer afrodescendiente activista por los derechos afroargentinos en la actualidad. Ghidoli retoma una serie de retratos realizados por artistas afroargentinas con los cuales considera que se trataría de una nueva historia narrada por lxs propixs afrodescendientes, donde el propio cuerpo de mujeres activistas afroargentinas es el que se convierte en soporte y vehículo de la memoria (2020:40). Considerando tanto aquellas que asumen el rol de María Remedios como aquellas que realizan retratos de la heroína desde ese particular lugar de enunciación, Ghidoli propone pensar estas representaciones como una suerte de autorretratos. Pero no

como género pictórico, sino como imágenes complejas alimentadas por luchas, negociaciones y resistencias en la larga duración de la invisibilización de la afrodescendencia. “Autorretratos peculiares, únicos aun en su multiplicidad y en los que los cuerpos y las experiencias de las mujeres negras se tornan en sustento en el proceso de revisibilización afroargentina” (Ghidoli, 2020: 45).



Tapa de la revista *Veintitrés* (28 x 30 cm), 16 de octubre de 2008. Miriam Gomes, activista e intelectual afroargentina, presidenta de la Sociedad de Socorros Mutuos Unión Caboverdiana, como María Remedios del Valle.

Entonces, es altamente significativo que se haya tomado como modelo a Louis Yupanqui, mujer trans afrodescendiente y activista, para representar a Remedios del Valle. Si bien no realizó ella misma la obra, con el uso del *render*, que busca realizar una representación lo más realista posible, el propio cuerpo de la modelo se convierte en

soporte y vehículo de la memoria. De esta forma, se aleja de la idealización de una heroína de la nación, para plantear a Remedios del Valle como una mujer real. Siguiendo lo planteado por Restrepo y Rojas (2010), se trata de un cuerpo situado, que incorpora las diversas relaciones de poder que lo atraviesan y que lo vinculan a luchas específicas. Un cuerpo situado geo-históricamente, que se inscribe en un lugar geográfico específico dentro del sistema mundo. Así, la elección de tomar un modelo que se encuentra en la intersección de diversidad de luchas, hace que esta escultura no solo funcione como memoria y conmemoración de una figura del pasado, sino también como la celebración de una figura que encarna la lucha del presente.



La artista María Gabriela Pérez (Maga) junto a su obra *Homenaje a la Capitana María Remedios del Valle*. Foto: Nengumbi Celestin Sukama.



Susana Viale (2017), *María Elena Lamadrid como María Remedios*, dibujo, 28 x 18,5 cm. María Elena Lamadrid, presidenta de la Asociación Misibamba, organización afroargentina fundada en 2008.



Izquierda: Louis Yupanqui frente al monumento de Remedios del Valle (Instagram @louisyupanqui).
Derecha: parte del proceso para la realización del render. Alexis Minkiewicz, 2022, *La Nación*.

La iconografía

Cabe recuperar el hecho de que Remedios del Valle es representada con las ropas caídas y descalza. En este sentido, remite iconográficamente a la figura de la Marianne, la alegoría de la república, que proviene de la tradición iconográfica francesa ligada a la revolución. Es una figura que se representa mayoritariamente en cuerpos femeninos de una belleza ajustada a los cánones europeos. Esta figura se encuentra especialmente ligada al conocido cuadro de *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix (1830). En él también están presentes la bandera, los pechos al descubierto y el avance de la mujer que lidera la revolución. En este sentido, la escultura de Minkiewicz continúa perteneciendo a una estética moderna occidental ya que remite directamente a ella y utiliza su mismo lenguaje visual.⁷

Por lo cual, es posible pensar que esta escultura, al replicar el modelo eurocéntrico de monumento conmemorativo y una iconografía heredada de una tradición eurocéntrica, no se estaría desprendiendo realmente de la matriz moderna/colonial. Entonces, no podría hablarse de una estética descolonizada. Sin embargo, rescato esta cuestión como una apropiación y resignificación del sistema de representación que se utilizó para conmemorar a los héroes de la versión selectiva de la historia ligado al proyecto moderno de consolidación de una identidad nacional. De esta

7 Cabe destacar que el artista ha trabajado con elementos de finales del siglo XIX y principios del XX para cuestionar la producción estética durante los albores del estado-nación argentino. Es interesante recuperar su obra *República* (Museo MARCO, 2019), en la que la escultura de la República que corona el edificio del Congreso pendía invertida. Era una réplica en arcilla y cera, materiales empleados respectivamente para el boceto y el molde de la escultura en bronce. De esta manera, realizó una réplica profanada de una réplica de estilo que es, a su vez, la manifestación estética de una réplica política: el proyecto europeizante de nación que instalan las élites americanas en el S. XIX.

manera, el monumento de Remedios del Valle plantea otra versión de la historia argentina, una que considera aquellas identidades que fueron invisibilizadas, una versión decolonial y feminista que devuelve agencia histórica a su figura.



Izquierda: Delacroix, La Libertad guiando al pueblo, 1830, óleo sobre tela, Museo del Louvre. Derecha: render de la escultura de Remedios del Valle, Alexis Minkiewicz.

Minkiewicz declaró que eligió cómo quería verse representada, lo cual determinó la posición y la intención de la figura (*Clarín*, 2022). Pero mientras que Yupanqui pensaba una representación en bronce y uniforme militar, Minkiewicz la pensaba más alegórica, desnuda. Sugirió que “había una deuda en relación a lo que esa figura representa y lo que la gente busca en esa representación” (*La Nación*, 2022). En este sentido, se aprecia la vigencia que continúa teniendo el modelo monumental hegemónico en el imaginario colectivo. Entonces, podría pensarse que ante la deuda histórica hacia Remedios del Valle era conveniente que se representara de una forma fácilmente reconocible en nuestra cultura no solo remitiendo a la monumentalidad conmemorativa,

sino que también a la alegoría republicana. Podría interpretarse como una apropiación de la alegoría de la república para personificarla ahora como una mujer afro y trans, para dar cuenta de la intención de considerar otra idea de nación, distanciada de la narrativa de una Argentina blanca, europea y patriarcal. Una república encarnada en un cuerpo que incorpora las diversas relaciones de poder que lo atraviesan y que lo vinculan a luchas específicas. Una Remedios del Valle que, como fue mencionado, refiere a una mujer activa, real. Es más, a diferencia de la figura de Delacroix, cuyo rostro impassible e idealizado no da cuenta de la lucha en cual se inscribe, el rostro de Remedios del Valle representa un grito, encarnando la idea de la lucha. Se distancia así del ideal clásico solemne e inmutable y toma los gestos que corresponden a la gente real, la pose de marcha hacia adelante presente en cualquier manifestación y que se encuentra en nuestro imaginario.



Fotografía de Daniela Cilli publicada en "Aborto, el gran piquete feminista"
(Graciela Di Marco, 2021, revista *Anfibia*).



Render de la escultura de Remedios del Valle (Alexis Minkiewicz).

Sin embargo, no es posible pensar esto sin problematizar el hecho de que se eligió representar a una heroína-prócer al desnudo. ¿Cuántas estatuas de San Martín están desnudas? Si bien se le otorgó a Remedios del Valle su pedestal luego de su reivindicación impulsada principalmente por la comunidad afroargentina, no es menor que se la haya representado de esta manera. Más aun teniendo en cuenta que se tomó como modelo una mujer trans y afrodescendiente, siendo ambas comunidades constantemente hipersexualizadas y representadas de forma estereotípica al día de hoy. Si bien esta escultura racializa la imagen de la república, a Remedios del Valle todavía no se le permite la libertad de tener su propia postura de heroína y continúa ligada a modelos eurocéntricos. En este sentido, se aprecia una tensión entre este contenido decolonial encarnado en una mujer afroargentina y el soporte hegemónico del monumento y el carácter alegórico que se le quiso dar.

El emplazamiento

Se representa a una mujer que se destacó históricamente en un ámbito que era principalmente reservado a los varones, la guerra, y se la homenaja en el espacio público en un lenguaje con el cual fueron celebrados sus compatriotas masculinos. Además, se resignifica la figura de la república: Remedios del Valle, mujer afro y guerrera representa a una república distinta, que busca revisar la idea de nación hegemónica. Todo esto toma otra relevancia teniendo en cuenta el emplazamiento de esta escultura. Aquí cabe recuperar el monumento de Juana Azurduy como punto de comparación para apreciar cómo los monumentos dialogan con el espacio donde están ubicados.

Por un lado, aquel monumento no estuvo libre de polémica cuando fue emplazado en sustitución del monumento a Cristóbal Colón en 2015 durante la presidencia de Cristina Fernandez de Kirchner. Como fue mencionado al principio, este hecho resultó simbólico como reparación histórica. De exaltar un monumento ligado a una idea de Argentina europeísta y masculina, con la escultura de Juana Azurduy se propuso una exaltación de lo latinoamericano, femenino y popular. Es importante mencionar, sin embargo, que la obra fue polémicamente reubicada frente al CCK en 2017 durante la presidencia de Mauricio Macri y modificada en el proceso. De esta forma, disminuyó su tamaño y su impacto visual. Entre otras cosas, se cambió su ubicación en relación con el punto cardinal al cual se orientaba y su pedestal fue modificado en 2019 (se colocaron cuatro placas de mármol negro con inscripciones en sus laterales). No me detendré en este caso ya que hay bastante bibliografía al respecto. Solamente deseaba rescatar que el monumento conmemorativo continúa siendo funcional para construir un relato institucional. En este caso,

entonces, el propio emplazamiento y la reubicación del monumento funcionó de forma simbólica para transmitir mensajes políticos y diferenciar presidencias. Ahora bien, el monumento de Remedios del Valle no sustituyó una escultura preexistente, sino que el Ministerio de Cultura de la Nación convocó a un concurso y determinó la ubicación de la obra ganadora: una plazoleta de Constitución, que se encuentra al lado de la 9 de Julio y a unos pasos de San Telmo. Esta zona es un lugar de paso de trabajadores, sede del trabajo sexual, viviendas marginales, entre otras cosas. ¿Cómo entra en diálogo esta escultura con el espacio?

Ambos monumentos analizados se ubican en plazas del centro de la ciudad que son lugares de paso, que actúan de telón de fondo en el trajín del día a día. Si bien esto es usual en el emplazamiento de cualquier monumento, cabe destacar que la escultura de Juana Azurduy se encuentra prácticamente en el casco histórico de la ciudad y frente a un centro cultural reconocido. Se trata de una zona de alta circulación de trabajadores, turistas y grupos escolares que realizan excursiones educativas. En este contexto, las grandes dimensiones de la escultura hacen que sea más notable: mide 9 metros, sobre un pedestal de 7 metros y pesa 25 toneladas. Esto sugiere connotaciones específicas de solemnidad. Al contrario, la escultura de Remedios del Valle es de menores dimensiones: mide 3,70 metros incluyendo su pequeño pedestal que posee una placa con el nombre de la heroína, y pesa 80 kilos. Podría pensarse que las dimensiones de ambos monumentos son proporcionales al espacio de las plazas en las que se ubican. Pero resalto esta cuestión dado que determina la relación entre la obra y el transeúnte/observador. La escultura de Juana Azurduy es imponente, mientras que la de María Remedios del Valle es prácticamente de tamaño humano, lo cual implica un acercamiento más directo a la obra. Es más, con un simple

paso, cualquier persona puede subir a pararse junto a la escultura. Teniendo esto en cuenta, podría pensarse que se eligió presentar en un sector marginal de la ciudad, donde viven y circulan sectores que han sido invisibilizados en la construcción del relato nacional, a una María Remedios del Valle cercana para el pueblo. Un monumento que exalta lo afro, lo femenino y lo popular para pensar un presente que busca pensar nuestra historia de otra forma, distanciándose del relato de una Argentina blanca-europea.



Trabajador junto a la escultura de Remedios del Valle (Instagram @louisyupanqui).

Sin embargo, es imposible desligar su emplazamiento del contexto actual. Luego de una pandemia global y una crisis económica y política, donde estos sectores continúan sufriendo el mayor impacto, esta propuesta artística institucional corre el riesgo de quedar en la mera acción performática de emplazar una estatua sin acompañarlo de políticas reales hacia estas comunidades que se reivindican. Además, teniendo en cuenta la forma en que Remedios del Valle es

representada, cabe preguntarse si es la única manera en la que se admite institucionalmente representar a las identidades negras en el espacio público institucional. ¿Qué hay de las representaciones de María Remedios del Valle realizadas por artistas negrxs? ¿Sus imágenes quedan relegadas a espacios de circulación de menor importancia, guardadas en depósitos y destinadas a circular por internet para que las utilicen en actividades escolares?

A modo de cierre

A través de todo este recorrido hemos visto que esta escultura de Remedios del Valle logra plantear una propuesta relativamente decolonial al apropiarse de la tradición escultórica heredada para resignificarla, aunque no se desliga totalmente de la matriz moderna/colonial patriarcal/racista.

Teniendo en cuenta el rol que han tenido los monumentos conmemorativos en la construcción de un relato histórico nacional, es simbólico que se le haya otorgado a María Remedios del Valle el pedestal que le había sido negado anteriormente a partir de aquel proyecto moderno ligado a la consolidación del Estado nacional. Particularmente, en la Ciudad de Buenos Aires, donde la “fiebre monumentalista” fue funcional para sostener una versión selectiva de la historia que invisibilizó sistemáticamente tanto la participación de mujeres como la presencia afroargentina. De esta forma, esta heroína recupera su agencia histórica y política. Es imposible pensar este monumento desligado del contexto de reivindicación de figuras marginalizadas por el relato hegemónico moderno/colonial patriarcal/racista. Apropiándose de la forma de un monumento conmemorativo, que fue usado para sostener el relato de una Argentina blanca, europea y patriarcal, este monumento plantea una

Argentina afro, popular y comprometida con las luchas actuales. A partir del retrato de Louis Yupanqui, una mujer afrodescendiente, trans y activista no sólo resignifica la alegoría de la república, sino que implica que el propio cuerpo de una mujer afroargentina real actúa como soporte y vehículo de la memoria. Así, este monumento reúne el pasado histórico con el presente, construyendo un lazo de continuidad entre la participación afroargentina en la gesta independentista con los movimientos antirracistas y de género del presente. Además, gracias a su proceso de producción que aprovecha las posibilidades de la tecnología contemporánea, permite una difusión amplia de la obra en diferentes espacios.

Desde la historia del arte, me interesa que esta obra no pase desapercibida. Resalta la vigencia de los monumentos conmemorativos en la actualidad y nos recuerda el carácter construido de los relatos institucionales, pasados y presentes. Considerando lo desarrollado en este trabajo, si bien se resaltaron cuestiones positivas, es imposible ignorar la tensión que implica representar a esta prócer a través de un sistema que ha sido utilizado para sostener un relato que la ha invisibilizado. Además, que se represente a Remedios del Valle con las ropas rasgadas, desnuda y descalza, aún más teniendo en cuenta que se tomó como modelo a una mujer trans y afro, hace que esta obra actúe como un señalamiento del camino que queda por recorrer, especialmente desde la historia del arte y desde el discurso institucional. Además, cabe prestar atención a quién tomó el lugar de enunciación aquí. ¿Dónde están las voces de artistas negras? Como hemos visto, no es que no existen, sino que se trata de un problema estructural que las continúa marginalizando. En definitiva, la matriz moderno/colonial patriarcal/racista prevalece.

En fin, este monumento exalta a María Remedios del Valle como heroína de la nación al mismo tiempo que nos hace reflexionar sobre la importancia de la representación y el espacio simbólico que significa.



Imagen del día de inauguración del monumento en el Día Nacional de lxs Afroargentinx y de la Cultura Afro del 2022. Ministerio de Cultura de la Nación.

La destrucción

El viernes 1 de septiembre de 2023, menos de un año después del emplazamiento del monumento, la escultura fue quemada y destruida por completo. Esto se inscribe en el contexto de conmemoración de los 40 años de democracia en Argentina y del crecimiento de discursos de odio en el ámbito político y social. Por lo cual, este hecho es un acto de violencia simbólica hacia el otro, hacia una heroína corporizada a partir de una modelo afro y trans.



Antes y después de la destrucción. Fotografías del Ministerio de Cultura de la Nación.

Que no quede su pedestal vacío ante este acto. Este monumento circuló en los medios y en las redes cuando fue emplazada y cuando fue destruida, pero en general pasó totalmente desapercibida. Ante su destrucción no debe quedar olvidado el espacio simbólico que significa la conmemoración de esta figura. Es un momento para reflexionar qué implicó la forma de representar Remedios del Valle en la escultura de 2022 para que se la represente nuevamente como se lo merece. Y es importante que el lugar de enunciación sea tomado por la propia comunidad afroargentina, especialmente en este ámbito institucional. Es un momento clave para tomar acción política para la memoria y para el futuro. El momento para proponer un monumento que dé cuenta de una identidad nacional feminista y antirracista.

Bibliografía

- Argentina.gob.ar (2022). *Un monumento para María Remedios del Valle*. (8 de noviembre). En línea: <<https://www.argentina.gob.ar/noticias/un-monumento-para-maria-remedios-del-valle-0>>.
- Argentina.gob.ar (2023). *El Ministerio de Cultura denuncia y repudia el ataque al monumento en homenaje a María Remedios del Valle*, 1 de septiembre. En línea: <<https://www.argentina.gob.ar/noticias/el-ministerio-de-cultura-denuncia-y-repudia-el-ataque-al-monumento-en-homenaje-maria>>.
- Castro Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre Ed.
- Cury, E. (2015). Monumentalia y modelos de Nación. Padín, L. (2015), *El vuelco latinoamericano: de Cristóbal Colón a Juana Azurduy*. Universidad Nacional de Lanús.
- Ghidoli, M. de L. (2020). "Los múltiples rostros de la Madre de la Patria. Retratos de María Remedios del Valle, una heroína afrodescendiente en la Argentina contemporánea". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, núm. 16, pp. 32-49. En línea: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=364&vol=16>.
- Guzmán, Florencia (2016). María Remedios del Valle. "La Capitana", "Madre de la Patria" y "Niña de Ayohuma". Historiografía, memoria y representaciones en torno a esta figura singular. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates*. En línea: <<http://nuevomundo.revues.org/69871>>.
- Mignolo, W. y Gómez, P. P. (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá. Universidad Distrital de Caldas. En línea: <https://monoskop.org/images/8/8e/Mignolo_Walter_Gomez_Pedro_Pablo_edts_Esteticas_y_opcion_decolonial_2012.pdf>.
- Mignolo, W. y Gómez, P. P. (2012). *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En línea: <<https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>>
- Minkiewicz, A. (2021). *Posible retrato de María Remedios del Valle por Louis Yupanqui. 2021*. Alexis Minkiewicz. En línea: <<http://www.alexisminkiewicz.com/remedios.php>>.
- Ortemberg, P. (2016). Monumentos, memorialización y espacio público: reflexiones a propósito de la escultura de Juana Azurduy, *TAREA*, vol. 3, núm. 3, pp. 96-125.

- Reinoso, S. (2022). Instalan un monumento que recuerda a María Remedios del Valle, considerada la "Madre de la Patria". *Clarín*, 8 de noviembre. En línea: <https://www.clarin.com/cultura/instalan-monumento-recuerda-maria-remedios-valle-consider-ada-madre-patria_0_f8kgmW2Q8M.html>.
- Restrepo, E. y Rojas, A. (comps.) (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Universidad del Cauca.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas chi'xi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.
- Zacharías, M. P. (2022). La "Madre de la Patria", que será la imagen de los nuevos billetes de \$500, ahora tiene su monumento. *La Nación*, 9 de noviembre. En línea: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-madre-de-la-patria-que-iba-a-ser-la-imagen-de-los-nu-evos-billetes-de-500-ahora-tiene-su-monumento-nid09112022/>>.

Capítulo 4

***Alasitas* en clave criolla y en clave indígena**

Retradicionalización de una fiesta andina
en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Carina Circosta

Introducción

La fiesta-feria de *Alasitas* es una celebración de origen andino que en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) se realiza desde hace casi veinte años cada 24 de enero, día de Nuestra Señora de La Paz. En esta celebración se pueden comprar las miniaturas, amuletos y entidades con poder sagrado necesarios para propiciar la obtención de bienes materiales e inmateriales en el año que se inicia con esta ceremonia. Para que estos objetos logren su poder benefactor, es indispensable que pasen por el ritual de la *ch'alla* que realiza el *yatiri* (sabio aymara), que consta de una libación y sahumado de las piezas, y, eventualmente se puede sumar la bendición de un sacerdote cristiano.

En estos eventos se pueden vislumbrar la pervivencia de antiguas tradiciones indígenas prehispánicas, pero también es evidente que en las *alitas*¹ se producen deslizamientos de

1 Usamos el término *Alasitas* para referir a la celebración y *alitas* para nombrar a los amuletos y miniaturas que se venden en la feria-fiesta.

sentido a partir de la superposición, apropiación y adaptación de símbolos occidentales que ingresaron en este proceso de larga temporalidad iniciado en la conquista. Asimismo, se ha notado en las últimas décadas la presencia de elementos derivados de la cultura oriental que provienen de la mundialización de la industria china y de la popularización de los sentidos del *feng shui*. Hemos diferenciado tres tipos de objetos que se venden en las feria-fiestas de *Alasitas*. Las *illas*: miniaturas que se ligan con piezas prehispánicas asociadas a rituales para la fertilidad agropecuaria y que ahora replican al dinero y todo tipo de bienes materiales. Materializaciones de entidades con poder sagrado, que tienen un significado simbólico ligado a la prosperidad y la abundancia y que implica a ciertas figuras como el *Ekeko*, personaje tradicionalmente asociado con la *Alasitas* (imagen 1) y también algunos animales como el toro, el sapo y el elefante. Por último, los amuletos: son las piezas más pequeñas, pueden ser naturales o artificiales y tienen un significado convencional asociado a su función protectora de la persona a la que pertenece.

Estos objetos y figuras guardan relación con la suerte, la prosperidad y la fortuna y en ellos se producen deslizamientos de sentido, apropiaciones y resignificaciones en relación con las figuras andinas y mestizas. Es decir que, en las prácticas vinculadas a la celebración de *Alasitas*, se configuran espacios *in between* (Bhabha, 2002) donde se yuxtaponen significados en los cuales se adaptan y transforman las creencias andinas. Es por ello que resulta difícil tipificar estas piezas bajo rigurosos fundamentos andinos, occidentales u orientales, ancestrales o modernos, cristianos o prehispánicos, porque se trata de objetos en los que se condensa un “amontonamiento de épocas [que] añade otras fronteras” (Gruzinski, 2005: 57). Las *alitas* se compran con “fe”, porque son ellas las que van a intervenir ante las entidades superiores, siendo piezas fundamentales en un

proceso que en términos de Rivera Cusicanqui podemos afiliar a lo *cheje* del mundo andino. La autora propone que lo *cheje* es una fuerza de oposición de contrarios, una presencia complementaria permanente que no logra sintetizarse y que debe usarse como una energía emancipatoria, produciendo una antagonía que no debe ser destructiva sino creadora (Rivera Cusicanqui, 2013).



Imagen 1. *Ekeko* cargando illas y rodeado de toros con amuletos en su frente y otras miniaturas. *Alasitas* de Parque Avellaneda, 2009. Foto: Carina Circosta.

La celebración de *Alasitas* se inició en CABA a fines de la década de 1990 promovida por grupos de migrantes bolivianos y en coincidencia con la presencia de otros rituales andinos que comenzaron a realizarse en los espacios públicos de la ciudad más moderna y cosmopolita de la Argentina: *Inti Raymi* (Año Nuevo andino), celebración del día de *Pachamama*, rituales en cementerios para el día de los muertos, encuentros de *Sikuris* y otras manifestaciones artísticas y culturales. Este proceso es significativo por

tratarse de un país que cuenta con una historia marcada por la segregación, negación y aniquilación de los pueblos originarios de su propio territorio a la vez que desde el centralismo capitalino se ha sostenido la mirada xenófoba hacia las poblaciones del NOA y el país limítrofe de Bolivia. En este artículo vamos a reponer sintéticamente los fundamentos y características de las dos celebraciones de CABA que hemos estudiado: la del espacio de la *wak'a* de Parque Avellaneda y la del Parque Indoamericano de Villa Soldati. Seleccionamos estos dos casos por ser celebraciones que cuentan con una significativa antigüedad y presentan mayor envergadura y convocatoria de público y artesanos, al tiempo que ofrecen una serie de eventos artístico-culturales que completan la jornada festiva. Ambos cuentan, además, con una larga historia de permanente tensión y negociación con las autoridades municipales, situación condicionante de las decisiones tomadas por cada grupo organizador. En estas celebraciones es notoria la manera en que diversos grupos de migrantes, algunos autoreconocidos en sus identidades étnicas, pusieron en escena celebraciones rituales, producciones estéticas, símbolos y emblemas que problematizan la pretendida homogeneidad de la identidad nacional, presentándose como marcas de la diversidad étnica y de los lindes existentes hacia el interior de las fronteras del mapa político (Grüner, 2001: 29).

***Alasitas* de la *wak'a* de Parque Avellaneda y del Parque Indoamericano**

Al abordar las celebraciones de *Alasitas* en CABA partimos de la hipótesis de que en éstas se estaría produciendo un proceso de retradicionalización (Fischman, 2004) y resignificación de la fiesta-feria andina. En estos espacios

se ponen en circulación ciertos objetos (*alasitas*), acompañados de una ritualidad, acciones y discursos que han ido conformando un contexto específico donde las categorías de migrante/boliviano e indígena/originario a veces se superponen y a veces se diferencian, generando un nuevo discurso y una nueva forma de entender y vivir lo originario desde la actualidad, que implica la simultaneidad de prácticas y temporalidades ancestrales y modernas (Mardones, 2016).

En los países andinos (Perú y Bolivia principalmente) *Alasitas* se realiza en diversos contextos y fechas en los que se evidencian los procesos de superposición de rituales andinos con los de origen cristiano. En algunas oportunidades la celebración se asocia o se adosa a rituales destinados al culto a los cerros tutelares-*apus* (*Qoyllurit'i*, en Cuzco); otras veces se incluyen en celebraciones del calendario cristiano (Día de la Virgen de Copacabana, en Bolivia), y otras adquiere un carácter más comercial (*Alasitas* de la ciudad de La Paz). Esta última, es el antecedente directo de las fiestas-ferias de CABA, con la diferencia de que allí puede durar quince días, mientras que aquí se resuelve a lo largo de una sola jornada. Es decir, la *Alasitas* que estudiamos adquiere un importante carácter mercantil, y si bien en sus raíces más lejanas podrían relacionarse con los rituales para lograr fertilidad y abundancia agropecuaria, la celebración se introduce en la lógica del mercado capitalista que rige en las grandes ciudades y sigue funcionando como una instancia mediadora entre los hombres y las entidades que tienen el poder de propiciar fortuna y prosperidad.

En la fiesta-feria se pueden comprar las miniaturas de aquellas cosas que se desean poseer, los símbolos que encarnan los poderes necesarios para lograrlos y los elementos protectores para que no entorpezcan los objetivos que se proyectan para el año. La intervención de las *illas*, amuletos

y materializaciones de entidades poderosas siguen siendo necesarias porque, al igual que los ambientes rurales, el mundo contemporáneo es caótico e imprevisible. Es decir que, a pesar del paso del tiempo, el pensamiento seminal, que implica el cuidado mutuo entre las entidades que han creado a los hombres y el microcosmos, sigue vigente e intercediendo en el mundo capitalista, donde las personas rinden culto a las entidades mayores para intentar controlar de alguna manera el futuro incierto (Van Kessel, 1998). En la actualidad, la participación en la ceremonia de *Alasitas* es un paso más dentro de la cadena productiva del trabajo, ya que, aun viviendo en un contexto urbano es menester sacralizar el proceso productivo: adquiriendo de manera ritual a los objetos, cumpliendo con la tradición/ritual comunal, proyectando sus deseos y comprometiéndose a trabajar para lograr aquello en lo que se ha invertido el tiempo y el dinero.

El estudio sostenido de esta fiesta-feria nos ha permitido registrar una serie de producciones muy particulares que fueron acompañando el proceso de asentamiento, desarrollo y arraigo de la colectividad boliviana migrante y sus descendientes. Es decir que existe una producción y simbolización de las miniaturas que se actualizan localmente (Geertz, 1994) y funcionan como catalizadoras de los deseos, conflictos, aspiraciones, preocupaciones y proyecciones de estos grupos migrantes.² Del mismo modo, las celebraciones y los contextos en los que se desarrollan nos permiten vislumbrar la manera en que los grupos migrantes deben lidiar y negociar con el poder municipal de CABA, porque aquí, a diferencia de La Paz donde la celebración está en manos del Estado, la organización es autogestiva y las relaciones con el gobierno municipal

2 Para ampliar, consultar Circosta, 2014.

están marcadas por constantes tensiones y negociaciones.³ El caso de *Alasitas* del espacio de la *wak'a* del Parque Avellaneda y el caso de la promovida por los artesanos del Parque Indoamericano en Villa Soldati, nos muestran semejanzas y divergencias al respecto de este tema, evidenciando también la manera en que cada grupo promotor configura la idiosincrasia del ritual y los vínculos expansivos que la celebración fue teniendo “hacia afuera” de la colectividad.

En CABA un eje destacado tiene que ver con el uso y manejo de los espacios, porque la fiesta necesita contar con un lugar físico para el montado de los puestos de venta, servicios y sahumado, escenarios para la programación de espectáculos, expendio de comida y bebida, situación que implica la necesidad de conseguir permisos y acatar la legislación local. Ambas celebraciones comenzaron a realizarse en el espacio público en 2004 y esa externalización que implicó el traslado desde ambientes cerrados y propios de la colectividad boliviana al espacio abierto y público adquirió una importante connotación política, en tanto la celebración viene a generar un “cuestionamiento de los vínculos del sujeto con la *polis*” (Grüner, 2001: 29). En una ciudad como la de Buenos Aires, que históricamente desde los sectores medios y altos se ha autopercebido como émula de las metrópolis europeas, la incorporación de prácticas culturales andinas implica tomar decisiones al respecto de los modos de actuar dentro de un marco regulatorio, legalizado y legitimante.

3 Después de casi veinte años de realización del festejo de *Alasitas* en CABA, resulta evidente que ésta no tiene ni la envergadura ni el despliegue económico que posee su par de La Paz, donde el gobierno municipal ejecuta la redistribución de recursos económicos obtenidos mediante la recaudación de impuestos, para realizar las obras de infraestructura necesarias para albergar en el espacio público a los más de cuatro mil puestos y sus participantes (Castillo Vacano, 2014).

El Centro Cultural Autóctono *Wayna Marka*, (CCAWM) venía realizando la celebración desde finales de la década de 1990 en un restaurante de la colectividad boliviana. Al convertirse en actor cultural del Espacio Cultural Chacra de los Remedios (ECCR) del Parque Avellaneda,⁴ fue partícipe de la gestación de la *wak'a* del Parque Avellaneda, un espacio simbólico y espiritual de los pueblos originarios que está señalizado por una piedra que fue emplazada en 2002 por personas argentinas y bolivianas con el fin de reflexionar, difundir y recrear prácticas tradicionales provenientes de los tiempos prehispánico. En ese contexto comenzó a realizarse la *Alasitas*. La fiesta-feria de Villa Soldati se insertó en sus inicios de manera informal dentro de una feria comercial realizada por la colectividad boliviana y paraguaya que se realizaba en el Parque Indoamericano. En 2006, los organizadores lograron la personería jurídica de los feriantes de *alitas* aglutinados como “Asociación de artesanos, artistas y vendedores del Parque Indoamericano” liderada por Felipa Quispe, pero, a partir de 2014, luego del desalojo y urbanización de dicho Parque, se les fue asignando diversas localizaciones en zonas aledañas (imagen 2).

4 Actualmente en el parque funciona, el Espacio Cultural Chacra de los Remedios, que alberga el Centro de Exposiciones y Muestras de Arte Contemporáneo y el Centro de Producción Cultural, en lo que fuera el casco de la estancia de la familia de los Olivera. Al complejo se suman el Centro de Artes Escénicas, en el antiguo tambo, y la Escuela Media con orientación en Construcción y Mantenimiento de Espacios Verdes (EEM 2.º DE 13), en el histórico natatorio. En otros espacios funcionan una huerta orgánica, la Junta de Estudios Históricos del Barrio Parque Avellaneda, la Escuela n.º 10 DE 13 Antonio Zaccagnini y un Centro de Salud (CeSac 13).



Imagen 2. Celebración de *Alasitas*, 2015. Izquierda: *wak'a* de Parque Avellaneda. Derecha: la avenida Asturias y el estadio del Deportivo Español, Villa Soldati. Fotos: Carina Circosta.

La modalidad que cada agrupación adoptó en su vínculo con el Gobierno de la Ciudad fue determinante, ya que mientras que los promotores de la *wak'a* mantuvieron una relación confrontativa y desafiante, los del Parque Indoamericano prefieren seguir la vía legal y conciliadora. Amparados en el marco institucional que los contenía, el primer grupo sostuvo esa actitud hasta que la informalidad de ciertos aspectos legales y administrativos llevaron a que fiesta-feria dejara de celebrarse a partir de 2018. El grupo organizador de la fiesta en el espacio de la *wak'a* de parque Avellaneda, no pudo hacer frente a la burocracia del Estado y su prohibición obturó un proceso de construcción colectiva que llevaba décadas de desarrollo.⁵ Tras esta prohibición

5 En una entrevista realizada a Marcelo Buzzurro el 23 de febrero de 2019 responsable del área Cultural del parque, explicaba que a partir de 2015 los permisos para realizar eventos culturales importantes se deben tramitar ante el Ministerio de Espacios Públicos. De esta manera el área cultural fue perdiendo independencia mientras que perjudicó también a los actores culturales que fueron perdiendo poder "vecinal" ante la autoridad gubernamental, ya que los permisos terminan en "una vía muerta de trámites. Trámites que hay que pagar, que lamentablemente terminan en el poder económico de los grupos [que organizan el evento]". Entonces los gastos

comenzó a tomar preponderancia la de Villa Soldati que, logró cierta legitimación institucional al ser incluida en el ciclo “Buenos Aires Celebra” organizado por el Gobierno de la Ciudad. Finalmente, tras años de lucha y negociación lograron volver al interior del Parque Indoamericano en 2022.⁶

La gran afluencia de público llevó a que algunas empresas utilicen el evento para realizar publicidad de sus productos o servicios. En general se trata de participaciones eventuales, como fue la presencia de *Fiat* vendiendo planes de ahorro para la compra de automotores en 2009 en parque Avellaneda. La más presente es *Western Union*, muy utilizada por la comunidad migrante por dedicarse al giro de dinero entre ambos países, y que ha montado *stands* y carteles en ambas celebraciones. Vale aclarar que, por un lado, el aporte económico de estas empresas no es significativo para la realización del evento, y por el otro, que se trata de empresas que no traen regalías para la comunidad ni se ligan con la tradición andina, situación que no parece generar ningún tipo de conflicto con los fundamentos de la celebración.

Por su parte, el apoyo institucional que cada celebración ha logrado fue dejando evidencias de las tácticas de cada agrupación para insertarse y sobrevivir en la comunidad argentina, ya que buscaron apoyo en las instituciones que más parecieran favorecerlas. Entonces, en el Parque Avellaneda se han hecho presentes personalidades de la Embajada y el Consulado boliviano, personal del Instituto Nacional Contra La Discriminación, la Xenofobia

por alquiler de escenario, servicio de seguridad, limpieza, baños químicos, etc. corren por cuenta de los organizadores. El CCAWM sigue organizando otras actividades.

- 6 La vuelta a este espacio coincidió con el retorno al espacio público de eventos multitudinarios pospandemia. En este sentido, contar con un predio enrejado donde las autoridades municipales podían regular el acceso de público por una única entrada y verificar el carnet de vacunación fue una buena opción. Incluso, en 2023 se utilizó este mismo control con los bolsos para decimar bebidas alcohólicas.

y El Racismo (INADI) y entidades que defienden los derechos de los migrantes.⁷ En Villa Soldati el Gobierno de la Ciudad despliega los símbolos de la Dirección general de Colectividades y aprovecha el evento para promocionar organismos de reglamentación como por ejemplo el Centro de Información y Orientación al Migrante.

Estas posturas vienen de la mano de las diferentes maneras en que cada agrupación retradicionalizó *Alasitas* en el proceso migratorio que consolidaron en CABA. Remarcamos aquí que ninguno de los organizadores de la feria-fiesta lo había sido en un su lugar de origen. Estos asumieron el rol de promover y enseñar la celebración en contexto migratorio, tanto a sus propios paisanos provenientes de ciudades donde no es costumbre realizar este ritual, así como a argentinos y personas de otros países latinoamericanos que comenzaron a participar de la ceremonia. Aquí se recupera una tradición que estas personas han aprendido participando en su lugar de origen, y luego, devenidos en organizadores, recurren a su propia memoria y a su conocimiento “empírico” para echan mano a la información de divulgación que circula en medios de fácil acceso. Es decir que el “uso del pasado no ocurre linealmente, sino como resultado de procesos comunicativos en los cuales tienen lugar un numero de recontextualizaciones en actuaciones

7 Estas presencias tienen su correlato en las otras actividades generadas por el grupo, ya que además de la participación de delegados de la embajada boliviana, se han vinculado con otros líderes de agrupaciones indianistas en distintos eventos realizados en el espacio de la *wak'a*. También algunos de sus integrantes forman parte de la agrupación COCOBO (Coordinadora de la Colectividad Boliviana), que asesora legalmente y gestiona habilitaciones comerciales (sobre todo textiles) además de tramitar documentación en el marco del Programa Patria Grande. La relación con el INADI llevó a que *Wayra Aru* Blanco, del CCAWM, escribiera una nota introductoria en una publicación de esa institución en 2009. Todas estas actividades y proyectos se difundieron en el sitio de internet <www.centroculturalautóctonowaynamarka.blogspot.com> y en su programa radial “Pueblos Sin Sombra”, donde participaron personajes de la política, de la cultura y del ámbito académico.

determinadas” (Fischman, 2004: 175-176). Registrando las acciones y decisiones tomadas es que pudimos marcar diferencias importantes que sintetizaremos en los siguientes párrafos.

Si bien ambos eventos combinan la arista comercial con la cultural y buscan llevar beneficios económicos a los miembros de la colectividad, claramente se pueden visualizar dos posturas diferentes respecto a la manera en que se presenta la fiesta y los valores y acciones que éstas dinamizan. En las dos celebraciones, con el correr de los años, se redujo la venta de objetos que no tuvieran que ver con las *alasitas* y en ambas se buscó regular el expendio y consumo de alcohol entre los participantes. La venta y consumo desmedido de alcohol es un problema que afecta a ambas celebraciones porque las borracheras que derivaron en situaciones de violencia fueron reforzando la estigmatización y la discriminación hacia los bolivianos. Desde esta perspectiva se entiende el sentido condenatorio hacia la venta masiva de bebidas alcohólicas dentro de la celebración, manifestando la voluntad de adaptarse al ámbito urbano, moderno y a la sociedad receptora de los migrantes. No obstante, sigue siendo un punto complejo porque el uso de sustancias para alterar el estado consciente es fundamental en los rituales andinos y se utilizan bebidas alcohólicas para realizar la *ch'alla* de las miniaturas y para acompañar el clima de festejo de la jornada.

Las dos fiestas asumen el origen paceño de *Alasitas*, sin embargo, podemos plantear que en las *Alasitas* en CABA se producen dos interesantes procesos: la retraditionalización de la fiesta-feria con respecto a las versiones andinas y la incorporación de un público neófito y diverso. Ambas instancias se cruzan y retroalimentan, ya que el acto de apelar a un pasado y recontextualizarlo en el presente (Fischman, 2004) implica generar instancias de aprendizaje

y enseñanza sobre la celebración y para ello es necesario seleccionar algunos elementos sobre la tradición de la fiesta y el *Ekeko*. Claro está que este es un proceso dinámico y no exento de conflictos que repercuten incluso hacia el interior de los grupos promotores.

Sobre el origen de la celebración los organizadores de la fiesta-feria de Villa Soldati retomaron el relato más folclórico sobre *Alasitas*, planteando en un *banner* la leyenda de “restauración” de la celebración en 1781, la relación del término *alitas* con la voz aymara que significa “cómprame” y la referencia al *Ekeko* como un dios de *Tiwanaku* que fue mutando hasta convertirse en la imagen mestiza actual.⁸ En este sentido es notorio que en Villa Soldati la celebración tiene un matiz más mestizo y comercial, mientras que en la de la *wak'a* se enfatizaba el aspecto tradicional y se encargaron expresamente de hacer una lectura más decolonial (Quijano, 2014) del ritual, enfatizando la clave indígena y la reconstrucción étnica. Así, han planteado en una gacetilla de prensa publicada en 2008 la filiación de la celebración con el pasado prehispánico recurriendo a un doble fecho: “CHALLASITA 5515. 5° año consecutivo de la Feria Artesanal en Miniatura”. En ese mismo documento es relevante la interpretación que han realizado sobre el significado del término *alitas* como un neologismo derivado de la palabra *ch'allasita*, que se liga con la práctica de la *ch'alla* (agradecimiento a la madre tierra), proponiendo que es ese el origen del vocablo *alitas* que fue traducido como “cómprame” una vez introducido el concepto del dinero en tiempo colonial.

Es decir que no sólo reponen la información recopilada, sino que también recurrieron a algunos contenidos

8 Para ampliar estos temas se puede consultar: <<https://www.boliviapopular.com/2013/01/el-origen-de-la-alitas-se-sostiene-en.html>>.

académicos para crear su propia línea argumental y construir las nuevas significaciones. Los resultados de estas investigaciones que el mismo grupo fue realizando se difundieron por varios medios de difusión como la página del CCAWM, redes sociales, la sección de prensa del ECCR y las carteleras en la misma fiesta. Estas se colocaban en los *stands* ubicados en la entrada principal del evento y allí se presentaba por medio de textos e imágenes la información reseñada por el grupo promotor. Este es un material valioso porque cumple una función didáctica para el público neófito sobre las prácticas culturales y mitologías andinas.⁹ Además, ofrece a los participantes una rica información acerca del sentido cultural, los antecedentes y los cambios del ritual de la fiesta-feria, el *Ekeko* y las *alasitas*.

En consonancia con estas reflexiones es importante el énfasis puesto en la *ch'alla* en Parque Avellaneda, donde existía una presencia mayor de *yatiris* que en su par de Villa Soldati, evidenciando la importancia y articulación que este acto tiene al respecto de los objetos. Los *yatiris* de la primera celebración se ubicaban dispersos dentro de la feria y el acto de la *ch'alla* se exponía a todos los participantes, mientras que en Villa Soldati los *yatiris*, además de ser menor en cantidad, se concentran en un único espacio de la feria, generando que el amontonamiento de personas oculte ese paso ritual al resto de los asistentes (imagen 3).

9 También se puede observar a los *yatiris* que se comportan como guías en el sentido de enseñar y explicar los pasos del ritual a los participantes noveles, ya sean bolivianos, argentinos o de otros países latinoamericanos. Ese interés por difundir y enseñar la "tradición" se enfatiza con los más jóvenes y los niños que son los que participan de las fiestas y forman parte de las agrupaciones de *sikuris* y danzas tradicionales. Uno de los miembros del grupo narra que aprendió a tocar el *siku* con sus abuelos a los 8 años en las comunidades aymaras de La Paz, conocimiento que lo ayudó a salir de Bolivia para conocer la realidad de la región. Ahora, replica esa enseñanza a sabiendas de que junto con la música los niños participan de ceremonias de pedido de permiso a la *Pachamama* y van introduciendo un poco en tradiciones y prácticas indígenas.



Imagen 3. Izquierda: *yatiri cha'llando* en *Alasitas* de Parque Avellaneda, 2012. Derecha: puestos de *ch'alla* en *Alasitas* ubicada en Santander y Mozart, 2018. Fotos: Carina Circosta.

Esto nos lleva a plantear otro eje importante que es el vínculo que cada agrupación mantiene con la iglesia católica. Además del menor número de *yatiris* en Villa Soldati, éstos van vestidos de manera más criolla y en sus puestos resaltan las imágenes cristianas, siendo importantes las diversas advocaciones de la Virgen (Nuestra Señora de la Paz, La Virgen de Copacabana y la de Urcupiña), así como otras figuras del santoral cristiano, siendo San Cayetano y el Apóstol Santiago los más recurrentes. En los puestos de los *yatiris* que frecuentaban el espacio de la *wak'a*, éstos se presentaban usando su atuendo y parafernalia ritual y era casi nula la presencia de figuras del cristianismo. Durante los años en que relevamos el evento (2008-2023) solo registramos un puesto con la imagen de la Nuestra Señora de La Paz en 2017. Esta situación tiene su correlato en el protagonismo que adquiere el sacerdote cristiano en la celebración de Villa Soldati, quien ofrece misa y se presenta sobre el escenario entre actos, para realizar bendiciones masivas (imagen 4). La presencia del cura es entendida por los organizadores como una nota positiva ya que forma parte de las costumbres, porque

siempre la misa al mediodía, tiene que haber. Así es como a mí me enseñaron, allá en Bolivia está, enton-

ces sí o sí tiene que estar [...] el sacerdote bendice, cada año traemos al cura y él se queda hasta el final [...] y bueno, ¡que vamos a hacer! de alguna manera tenemos que hacerlo bien.¹⁰



Imagen 4. Izquierda: imágenes cristianas en puesto de *yatiri*, 2018.
Derecha: sacerdote cristiano realizando bendición colectiva, 2019. *Alasitas* de Villa Soldati.
Fotos: Carina Circosta.

En el espacio de la *wak'a* la ausencia total de la iglesia católica fue un punto convenido por el grupo organizador cuando se comenzó a realizar el evento y se decidió que la fiesta se iba a hacer según “la otra historia”, donde el catolicismo no aparece como un elemento positivo sino invasivo. Es por ello que aquí los objetos no son bendecidos por un sacerdote a pesar de que la parroquia de la Virgen de los Desamparados se encuentre, justamente, frente al Parque. De hecho, en las *Alasitas* de 2009 presenciamos una sátira de la ceremonia católica del casamiento donde un “cura” unía a las parejas mientras les tomaba el juramento con valores totalmente opuestos a la moral cristiana: los cónyuges se comprometían a bailar, tomar, ponerle cuernos con cuanto señor/a, señorito/a o joven casado/a o viudo/a, con la que tuviera oportunidad, y a no hacer juicio de divorcio.

10 Entrevista realizada a Felipa Quispe en la celebración de *Alasitas* de Villa Soldati, Buenos Aires, 24 de enero de 2019.

Resulta claro que el contexto de la fiesta permite jugar con la inversión del poder de las personas y las instituciones, pero también es importante señalar que este tipo de sátiras no se ha reiterado en otras ocasiones. Por su parte, se producen otras ritualidades ligadas a las creencias indígenas andinas como lo son las libaciones colectivas, los sacrificios simbólicos de toros de yesos (que es una de las piezas más importantes en la fiesta-feria) y otras ofrendas dedicadas a la piedra (imagen 5).¹¹



Imagen 5. Izquierda: *Chall'a* de la piedra, 2015.
Derecha: Toros sacrificados en la *wak'a*, 2017. *Alasitas* de Parque Avellaneda. Fotos: Carina Circosta.

Tratándose de una ceremonia, el uso de vestimenta ritual es un aspecto importante. Resulta elocuente entonces, que mientras que en la Villa Soldati su organizadora, Felipa Quispe, despliega la vestimenta de lujo del sector mestizo reconocido como “cholo”, en el espacio de la *wak'a* de

11 Las piezas de yeso se destruían durante la *ch'alla* colectiva, es decir que el toro era ofrendado a la *wak'a* denotando el poder que encarna su figura. Recordemos que etimológicamente el término “sacrificio” proviene del latín *sacrificium*, que quiere decir: hacer (*facere*) sagrado (*sacro*), de modo que “sacrificar” implica entregar algo sagrado a la divinidad (Bovisio y Costas, 2012): el toro se consagra también en este acto.

parque Avellaneda sus promotores vistan ropas ligadas a la tradición andina indígena (imagen 6). La vestimenta chola que se conforma por pollera, manto, sombrero y botas, es una manera de exteriorizar el poder económico y afiliarse a la fiesta con la sociedad urbana paceña ya que en la actualidad la vestimenta de ostentación chola demuestra el modo en el que la identidad de los migrantes aymaras cholos y cholas se va estableciendo en consonancia con la modernidad civilizada (Mendoza Salazar y Sigl, 2014).¹²



Imagen 6. Izquierda: Felipa Quispe, responsable de la Feria de *Alasitas* de Villa Soldati, 2019. Foto: Carina Circosta. Derecha: Banda de *sikuris*, promotores de la fiesta de *Alasitas* de la *wak'a* de parque Avellaneda. Fuente: fotografía de prensa del CCAWM expuesta en la *Alasitas* de 2014.

12 En el complejo mosaico identitario que se ha generado en América durante el período colonial, el sector mestizo que articula componentes blancos e indígenas es conocido en la zona andina como "cholo". El cholaje señorial surgió en el siglo XVIII como una forma de adecuación de la clase mestiza al estrato social de las clases altas españolas a fin de superar la discriminación a la que estaba sometido. Mientras que las mujeres lo adoptan como forma distintiva respecto del grupo social subalterno (Spivak, 1998), constituido por los indios que históricamente fueron segregados en la sociedad colonial, los hombres tuvieron una presencia casi invisible en la época colonial, equiparada, a menudo, con la imagen del mestizo. Recién a principios siglo XX, la cholificación en los hombres alcanzaría al estrato indígena con la obligatoriedad de adoptar la vestimenta mestizo-criolla (traje, camisa y zapatos), decisión con la que se trató de uniformizar a la sociedad nacional como civilizada (Mendoza Salazar y Sigl, 2014).

En línea con esta diferenciación tiene relevancia el tipo de espectáculos que se ofrece en la jornada festiva. Mientras que entre los organizadores de Parque Avellaneda aparece claramente la intención de preservar el espacio para las agrupaciones de música autóctona y excluir la cumbia y otros ritmos de la industria cultural de difusión masiva, en Villa Soldati predominan los grupos criollos folclóricos y los conjuntos que aparecen vedados en la otra celebración.

Otro elemento distintivo son las banderas. En el Indoamericano están presentes las banderas argentinas y bolivianas mientras que en la *wak'a* es preponderante la exhibición de la *whipala*, símbolo del *Tawantinsuyu*¹³ (imagen 7), como una manera de “hermanar” a bolivianos, argentinos y personas de otras nacionalidades latinoamericanas por compartir una historia común preexistente a la conformación de las repúblicas.



Imagen 7. Izquierda: *whipalas* en *Alasitas* de Parque Avellaneda, 2009. Derecha: banderas argentinas y bolivianas en *Alasitas* de Villa Soldati, 2018. Fotos: Carina Circosta.

13 La *wiphala* es una bandera formada por 49 cuadrados regulares de siete colores cada uno de los cuales tiene su significado. Fue usada originalmente por pueblos andinos y en la actualidad es un símbolo que representa a los pueblos originarios preexistentes, especialmente en Bolivia, algunas regiones del Perú, Colombia, en el norte de Argentina y de Chile, el sur de Ecuador y el oeste de Paraguay.

Las celebraciones de *Alasitas* en CABA remiten a la tradición boliviana porque asumen a su par paceña como antecedente siendo llamativa la capacidad de transformación y adaptación de la ritualidad andina que se basa en preceptos ancestrales que perviven en contextos urbanos, conviviendo y ritualizando las practicas económicas, laborales y sociales del capitalismo tardío y trasnacional. Nos interesa particularmente el caso de la *wak'a* porque siendo *Alasitas* una celebración de carácter mestizo que nace en contexto colonial, se utiliza para realizar una búsqueda de redefinición étnica-boliviana, aprovechando el contexto migratorio y la posibilidad de retraditionalizar el ritual. Esta celebración es un eslabón más en el recorrido de las acciones del CCAWM que podemos contextualizar dentro del proceso de re-emergencia indígena (Bengoa, 2000), donde se genera una dinámica en la cual son los mismos actores indígenas los que toman la palabra y ubican en el centro de la demanda a la condición étnica, cuestionando incluso los constructos teóricos que los categorizan. Este enfoque descarta el concepto del “indio” cristalizado en un pasado tradicional inamovible para dar paso al estudio de los procesos de etnogénesis de los diversos grupos indígenas. Tal como podemos observar en las acciones y decisiones del CCAWM, no se trataría de un rescate esencialista del pasado sino de un proceso que articula lo heredado y las coyunturas históricas de cada grupo particular. Una “lectura urbana” que realizan los propios indígenas articulando los saberes ancestrales y los recuerdos de su propia experiencia, con la finalidad de configurar un discurso de identidad étnica que les permita establecer un vínculo dinámico entre la tradición y la modernidad (Bengoa, 2000: 128-129).

No se pretende aquí generar juicios de valor sobre las acciones y determinaciones de cada grupo, pero nos interesa compararlos para evidenciar los mecanismos que se

instrumentan en cada caso y los modos que cada cual elige para mostrarse, entendiendo que la presencia de signos, símbolos y objetos en el espacio público implica una externalización que acompaña la demanda de derechos de reconocimiento étnico/cultural, la lucha por el sentido y la representación. Este proceso nos permite visualizar la manera en que se configuran las identidades, donde lo prehispánico, lo europeo y oriental se yuxtaponen, se manchan entre sí, pero no forman un nuevo color uniforme, sino que se evidencian las particularidades, los préstamos y superposiciones de cada cultura, pero sin dejar por ello de ser una festividad que se enraiza en la ritualidad y la cosmovisión andina (Rivera Cusicanqui, 2016).¹⁴

En proceso...

Estamos lejos de la voluntad de postular cuál sería la manera “correcta” para realizar la celebración, más aún si entendemos que las tácticas de los grupos para definir sus prácticas culturales no son unívocas (De Certeau, 1996). Más bien nos interesa señalar la manera en que se auto-perciben los grupos que estudiamos. Desde el Indoamericano, la celebración respeta con mayor precisión la modalidad de la fiesta paceña, se atienden a las formas tradiciones, más criollas y mestizas. Se valora la capacidad de adaptarse, relacionarse y negociar con el Estado, se ciñe al marco regulatorio que impone el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en pos de generar oportunidades laborales, instancias de reglamentación de los migrantes y promoción de la cultura boliviana. Desde el espacio de la *wak'a* se postula la búsqueda de una representación “genuina” de la fiesta-feria, para lo cual

14 Para profundizar este tema *cf.* Circosta (2009, 2011, 2012, 2016 y 2018).

han realizado una “minuciosa investigación de los orígenes” para conectar y privilegiar los componentes étnicos y prácticas indígenas con las que buscó ligarse.¹⁵ Así se puede pensar a la *wak’a* como un espacio que podría estar funcionando como el origen del proceso de reconstrucción étnica en el que participa el grupo de migrantes (promotores de *Alasitas*) y sus descendientes, tensionando los límites de las identidades nacionales y buscando hacer valer derechos ancestrales desdibujando la categoría de migrante boliviano.

En ambas celebraciones se realizaron ajustes buscando propiciar situaciones benefactoras para la colectividad migrante y boliviano-argentina. Estos se definen en el contexto en el que se desarrollan, vale decir que las decisiones pueden incluir actitudes renovadoras o conservadoras-esencialistas, buscar la masividad o la exclusividad, resistir o promover los cambios (Escobar, 1993).

Las celebraciones de CABA pasaron por diversas instancias y coyunturas políticas que modificaron sus formas, generando un proceso histórico donde la relación con las autoridades y el uso del espacio público (y su prohibición) se vuelve fundamental. Hasta unos pocos años hubiéramos reconocido a *Alasitas* como una de las celebraciones andinas más multitudinarias y de mayor repercusión mediática de la Ciudad, y también hubiéramos considerado como una de sus potencialidades la capacidad de construcción “desde abajo” de las agrupaciones que las organizan; pero a la luz de los sucesos de los últimos años debemos plantear un panorama más complejo y menos próspero. Entendemos que la fiesta se inserta en una política gubernamental que tiende a desactivar los procesos populares autogestivos que repercuten en acciones estigmatizantes y punitivas al respecto de

15 Resaltamos entrecorriendo algunos términos e ideas que se desprenden de los comunicados del CCAWM.

los migrantes andinos. Estas son formas de marginalizar y estigmatizar la *Alasitas* y a sus promotores, porque se les quita protagonismo como agentes sociales, siendo acciones que repercuten en el público asistente. En este sentido se vislumbra una clara estrategia: ya no es la comunidad aymara-boliviana la que realiza la Fiesta de *Alasitas* en un predio accesible para paisanos y argentinos, connotado por la actividad cultural y por el espacio sagrado de la *wak'a*, sino que es el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires quien invita y celebra a la comunidad migrante en un predio ubicado en Villa Soldati, una zona marginal de la Ciudad que dificulta la llegada del público que no reside en las cercanías.

En este sentido, podemos plantear que la feria-fiesta de *Alasitas* se configura en CABA como un evento excepcional que no guarda un correlato con otras políticas culturales del gobierno de la ciudad, que enfrenta la penalización del trabajo informal y el desprestigio de las colectividades migrantes no europeas. No obstante, con toda la conflictividad que conlleva este proceso, e inmersos en coyunturas que han entorpecido la realización de la fiesta-feria, los organizadores de las dos celebraciones coinciden en el impacto positivo que la fiesta tiene para la colectividad en términos económicos, culturales y de agencia colectiva (Appadurai, 2010). A su vez, estos migrantes bolivianos han logrado que se incorpore al calendario de festejos de la Capital Federal un ritual andino que se conecta con tradiciones muy antiguas.

Bibliografía

Appadurai, A. (2010). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Trilce - Fondo de Cultura Económica.

Bengoa, J. (2000). *La emergencia indígena*. Fondo de Cultura Económica.

- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Bovisio, M. A. y Costas, M. P. (2014). El poder del cuerpo post-mortem: el caso de las cabezas trofeo nazca. *Actas VI Congreso Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades "Imágenes de la muerte"*. Universidad Nacional de Salta.
- Castillo Vacano, L. (2014). Alasitas. Mercado de símbolos y espacio de reciprocidad. *Fuentes*, vol. 8, núm. 30, febrero.
- Circosta, C. (2009). Miniaturas, wak'as e identidad en el festejo de Alasitas: análisis de un caso en la Ciudad de Buenos Aires. *Buenos Aires Boliviana. Migración, construcciones identitarias y memoria*, pp. 275-290. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Ministerio de Cultura.
- Circosta, C. (2011a). Ni arte ni autónomo. Reflexiones sobre las producciones de los pueblos originarios a partir de la Fiesta-Feria de Alasitas de la wak'a del Parque Avellaneda. *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*, pp. 161-172. CAIA.
- Circosta, C. (2011b). *La fiesta-feria de Alasitas en el la wak'a del Parque Avellaneda (C.A.B.A.). Acerca de la presencia de los pueblos originarios y su incidencia en el arte y la cultura argentinos*. Tesis de Maestría en estudios latinoamericanos. Universidad Nacional de San Martín. En línea: <<http://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/295>>.
- Circosta, C. (2012). "Alasitas 2012: Un Ritual Andino En La Ciudad De Buenos Aires". *Lindes. Estudios Sociales del Arte y la Cultura*, año 1, núm. 4, mayo. En línea: <www.revistalindes.org.ar>.
- Circosta, C. (2014). Alasitas: mito, tradición y modernidad. *Anfibia*. Universidad de San Martín, septiembre. En línea: <www.revistaanfibia.com.ar>.
- Circosta, C. (2016). El concepto de representación en la cosmovisión andina: función estética-ritual de las miniaturas. *Actas del IV Congreso Internacional Arte en Cruce: Constelaciones del Sentido*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesencruce/AEIV2016/schedConf/presentatios>>.
- Circosta, C. (2018). Del indigenismo a la emergencia indígena: cultura, identidad y producción simbólica. Lobeto, C. y Varela, G. (comps.), *Arte y cultura en los debates latinoamericanos*. La Imprenta Gráfica.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*. Iberoamericana.

- Escobar, T. (1993). *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay. Centro de documentación e investigación de arte popular e indígena del centro de artes visuales.* Museo del Barro.
- Fischman, F. (2004). La competencia del folklore para el estudio de procesos sociales. Actuación y (re) tradicionalización. Palleiro, M. I. (coord.), *Arte, comunicación y tradición.* Dunken.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de la cultura.* Paidós.
- Grüner, E. (2003). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible de lo trágico).* Paidós.
- Gruzinski, S. (2000) *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento.* Paidós.
- Mardones, P. (2016) *Buenos Aires Jacha Marka Migrantes aymaras y quechuas en Buenos Aires en los umbrales de un nuevo pachakutik.* Tesis doctoral en antropología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Mendoza Salazar, D. y Sigl, E. (2014). *L@s chol@s de Chuquiago.* Pensamiento Paceño.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder.* CLACSO.
- Rivera Cusicanqui, S. (2016). *Un mundo ch'ixi es posible.* Tinta Limón.
- Spivak, G. (1998). *Memoria Académica.* FaHCE.
- Van Kessel, J. (1998). Tecnología aymara, un enfoque cultural. *Cuadernos de Investigación en Cultura y Tecnología Andina*, núm. 3, pp. 4-47. CIDS.A.

Capítulo 5

En las ruinas del sueño americano

La estética negra como estética decolonial*

Silvina Jazmín Carnero

“The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House”:¹ una introducción a la estética negra

Cuando las vanguardias europeas del siglo XX decidieron que ya era hora de sacar el arte de los museos e integrarlos a la praxis vital, seguramente no esperaban que su corta vida estuviera signada por el “fracaso”. Si bien sus triunfos fueron palpables a la hora de pensar el arte después de las academias, lo cierto es que la intención de un arte más cerca de la praxis cotidiana se vio frustrada, según Peter Bürger, por la imposibilidad de discutir o derribar los preceptos del arte autónomo en el seno de una sociedad burguesa (2009: 76).

Cuando Bürger publica este texto en 1974, el Partido Pantera Negra y otras organizaciones revolucionarias ya eran parte de la historia de los movimientos de liberación

* La mayor parte de la bibliografía de este ensayo se encuentra en inglés por lo que, salvo en los casos donde la bibliografía se encuentra disponible en español, las traducciones son propias.

1 “Las herramientas del maestro nunca dismantlarán la casa del maestro”, título de una disertación hecha por Audre Lorde, poeta y activista afroamericana publicado en *Sister Outsider: Essays and Speeches* (1984).

negra del otro lado del Atlántico. Su actividad militante, centrada en la segunda mitad de la década del sesenta, fue relevante para entender las múltiples luchas que signaron esos “años revolucionarios”; manifestaciones antibélicas, movimientos LGBTQ+, feministas, latinos y obreros tomaron las calles de Estados Unidos (y del mundo, con sus expresiones locales) dejando una profunda cicatriz en la conciencia de quienes luego continuaron sus luchas. Aunque las Panteras Negras no lograron su objetivo final, lo cierto es que cosecharon una serie de triunfos innegables allí donde Peter Bürger afirmó que era imposible; tal y como afirma Amy Abugo Ongiri, el triunfo de la Panteras radica más en el plano de lo cultural que en lo militar (2010: 30). En este sentido, tanto las Panteras Negras como los ideólogos y/o artistas del *Black Arts Movements* o Movimiento de Arte Negro (BAM) coincidieron en la necesidad de postular una estética negra que no solo implicara formular un arte específicamente negro sino también que cuestionara y derribara todos aquellos preceptos propios del arte occidental. En consecuencia, el arte negro no se prefiguró como una estrategia revolucionaria absoluta sino más bien como una herramienta fundamental a la hora de pensar un proceso revolucionario posible dentro de un marco que superaba con creces el terreno de lo meramente cultural.

A diferencia de las vanguardias europeas del siglo XX, cuya ambición radicaba en romper con uno de los pilares de la sociedad burguesa sin articularse con ningún proyecto político (a excepción de las vanguardias rusas, cuya historia corre por rieles distintos), la estética negra se formuló dentro y en relación con un contexto de algidez política que demandó integrarse, con sus bemoles y discusiones internas, dentro de las luchas y debates que se estaban llevando a cabo en las distintas organizaciones de derechos civiles.

El presente capítulo indaga en la historia del movimiento de arte negro y su relación con las organizaciones revolucionarias de su época, la búsqueda de la Estética negra, sus manifestaciones y postulados, y su relación indiscutible con las teorías críticas de la colonización que fueron piedra angular tanto de las organizaciones partidarias como del Movimiento de Arte Negro. Por otra parte, se consideran otras lecturas decoloniales posteriores elaboradas desde lo que se ha llamado el “tercer mundo” que echan luz sobre cuestiones propias de la experiencia negra y las relaciones posibles con la experiencia latinoamericana.

“El problema blanco”: un preludio al arte negro

El nacimiento del BAM entrama una ironía: su emergencia es producto de la muerte de dos figuras fundamentales de la política y el arte negro: Malcolm X y John Coltrane. Mientras uno desmantelaba la tradición musical occidental y sentaba las bases del jazz moderno, el otro reconocía el valor de este gesto crítico que ponía en tela de juicio gran parte de la producción estética afroamericana hasta el momento. Cuando Malcolm X afirma durante su discurso “*The Ballot or the Bullet*” (1964) que había que elevar el movimiento de derechos civiles a un movimiento de derechos humanos, no solo evidenciaba que las problemáticas negras trascendían lo meramente jurisdiccional, sino que el mismo lugar que ocupaban los afroamericanos en el entramado social y simbólico no era factible de ser subvertido a través de leyes. Estas, afirmaba, no podían garantizar que el negro viviera con la dignidad y tranquilidad merecida. La lucha integracionista por la que abogaban de figuras como Martin Luther King Jr. resultaba insuficiente ya que la desigualdad racial era la base del proyecto colonial sobre

la que se había construido Estados Unidos. Gracias a las traducciones de *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon que comenzaban a circular en Norteamérica por ese entonces, fue posible desarrollar un marco teórico para el abordaje del caso afroamericano que resultó también fundamental en toda la articulación del imaginario revolucionario. Siguiendo a Aníbal Quijano y su lectura de la relación colonialidad y modernidad:

Empero, la estructura colonial de poder produjo las discriminaciones sociales que posteriormente fueron codificadas como “raciales”, étnicas, “antropológicas” [...]. Esas construcciones intersubjetivas producto de la dominación colonial por parte de los europeos, fueron inclusive asumidas como categorías (de pretensión “científica” y “objetiva”) de significación ahistórica, es decir, como fenómenos naturales y no de historia del poder. (1992: 12)

Para Malcolm X la dimensión cultural era una arista fundamental para pensar en este nuevo mundo antirracista y anticolonial que venía a delinearse con la intervención de artistas, intelectuales y militantes de distintas organizaciones. Tal era su preocupación por un arte propiamente negro que su asesinato no solo movilizó de forma automática a Amiri Baraka desde East Village hasta Harlem donde fundó el *Black Arts Repertory Theatre/School* y acuñó por primera vez el término “arte negro”,² sino que también catalizó la formación del Partido Pantera Negra en la otra costa del país.

2 *Black Arts*.

Cuando Larry Neal publica en la antología *Black Fire!*³ su ensayo “*And shine swam on*”, le reconoce a Malcom X haber estado destinado a confrontar a la “doble conciencia” de la Norteamérica negra (1968: 645). Este concepto, desarrollado por DuBois en su célebre libro *Las almas del pueblo negro*, resulta fundamental para pensar toda la producción epistémica y estética en la mitad del siglo XX. Afirma el autor:

el negro es como una suerte de séptimo hijo, nacido con un velo y dotado de una segunda visión en este mundo americano: un mundo que no le atribuye una verdadera conciencia personal, sino que le permite verse a sí mismo a través de lo que revela el otro mundo. Es una sensación particular, esta doble conciencia, esta sensación de mirarse siempre a uno mismo a través de los ojos de otro [...]. Uno siempre siente esta dualidad: un americano, un negro. (2020: 13)

La destrucción de la doble conciencia, de este pensarse en torno a lo que el blanco afirma que el negro es, sería una de las principales directrices del BAM y de gran parte del arte negro que comienza a producirse a finales de años sesenta. El “fracaso” de la literatura anterior, afirma Neal, se dio debido al interés de satisfacer al público blanco (1968: 650). La creación de un arte hecho por y para la comunidad negra y que hable en los términos de la realidad afroamericana fue el acuerdo generalizado de quienes formaron el Movimiento de Arte Negro y otras organizaciones y partidos que se plegaron a esta búsqueda. Se puede situar este devenir de la doble conciencia en lo que Enrique Dussel identifica como un paso de la decolonización de la estética a la Estética de la liberación:

3 *Black Fire!* es una antología de textos de época que constituye, en gran parte, los lineamientos principales desarrollados colectivamente sobre la estética negra (Ongiri, 2010: 137).

Si decolonizar encubre una negatividad, liberar indica un momento positivo, crear una nueva estética (2018: 28).

El Sur negado después de cinco siglos, toma conciencia de sí mismo, entra en un estado de rebelión y se anuncia al comienzo como pura negatividad. Niega la estética moderna y comienza un movimiento descolonizador, que se cumple en todos los niveles, desde la epistemología estética, a las prácticas, a la protesta, etcétera. Sin embargo, y el más necesario es el tercer momento, que no es puramente negativo sino positivo, creador, emerge una nueva experiencia de la *áisthesis* que se expresa en una revolución al nivel de las obras de arte en todos los campos. (2018: 34)

Si se aborda la historia del BAM incluyendo su legado actual, se puede afirmar que este movimiento dialéctico señalado por Dussel es análogo a las experiencias estéticas desarrolladas en la “Norteamérica negra”, es decir, no solo incluyen la instancia “negativa” (la negación de la colonialidad cultural) sino también la afirmativa: la ideación de una Estética negra en torno a un programa decolonial.

“Su moral y la nuestra”: ética y estética en el pensamiento negro

Pensar la estética negra en su tiempo implica abordarla a partir de una serie de procesos que exceden, pero a su vez atraviesan, al campo artístico. Si bien existieron las vanguardias del siglo XX, el BAM puede considerarse uno de los pocos movimientos que buscaron activamente articular las ideas y proyectos de liberación con las experiencias artísticas propuestas; su emergencia es resultado de la

convergencia de artistas, pensadores, militantes, filósofos e intelectuales que plantearon una Estética en sintonía con una serie de preceptos morales desarrollados por la comunidad negra y sus representantes. Cuando Larry Neal afirma en 1968 en su artículo titulado “*Black Arts Movement*” que el Movimiento de Arte Negro es en definitiva un “movimiento ético desde la perspectiva del oprimido” (1968b: 29), explicita que las bases mismas del arte negro no solo se dirimen en el terreno de lo estrictamente formal sino también en una lectura crítica y confrontativa con la ética y estética occidental imperante. El BAM es, fundamentalmente, hermana del movimiento de *Black Power* (BP) y es por ello que estaban destinadas a fusionarse: tal y como afirma Neal, los valores políticos inherentes al movimiento de Poder Negro encuentran una expresión concreta en la estética negra (1968b: 30). Pero afirmar la existencia de dos éticas-estéticas como la blanca u occidental por un lado y la negra por el otro, implica también aceptar que existen al menos dos universos bien diferenciados. En el caso de Estados Unidos, tanto las Panteras Negras como otros grupos radicalizados defenderían la tesis que asevera la existencia de dos naciones: Una “Norteamérica blanca” que es la “madre patria” de esta segunda nación o colonia, la “Norteamérica negra” (Marine, 1971: 52-53). Esta lectura vuelve, por supuesto, cualquier producción estética del BAM en una proclama que no niega su carácter decolonial.

Las similitudes que pueden hallarse entre las ideas propuestas por Fanon (2018) para el caso argelino y las caracterizaciones propias que realizaron los distintos movimientos en Estados Unidos, hicieron que la lucha se configurase en torno a un ideal revolucionario que contemplaba en sí la dimensión anticolonial. A diferencia de Argelia, Estados Unidos era presa de una realidad particular: el territorio del colonizador y del colonizado se solapaban, es decir, no existía una

distancia geográfica entre colonia y “madre patria” como en el caso africano. Esto, por supuesto, demandó considerar el caso norteamericano con las singularidades que les son propias y que resultaban relevantes a la hora de pensar los movimientos estéticos-políticos contemporáneos y sus proclamas decoloniales.

El “arte negro” y las producciones posteriores a la formación del BAM no son lo que podría llamarse una “*creatio ex nihilo*”. Cuando estos pensadores llegaron al campo de juego, ya había un largo camino recorrido por parte de sus predecesores. Esta herencia, la cual no desconocieron e incluso rescataron, fue el punto de partida para establecer un criterio de lo que debía y lo que no debía ser el arte negro. La tradición musical gestada durante los años de la esclavitud, la posterior “abolición” y el éxodo y descentración de la población del sur al norte del país resultó relevante para señalar una relación ineludible: la de arte y memoria. Mientras que la literatura escrita por afroamericanos era denostada por ser considerada en gran parte como una forma de asimilacionismo a la estética blanca, la música negra, afirma Larry Neal (1969), era la trinchera contra el olvido.

El gospel, por su lado, condensaba la memoria de África y sus creencias rituales sometidas a un pretendido borramiento por los esclavistas y el proyecto colonial sobre el pueblo negro. El blues, por el otro, aunque de carácter más secular (sus temáticas se centraban en las relaciones entre hombres y mujeres, los trabajadores y sus patrones o la naturaleza y el hombre), dice Neal, eran extensiones de la realidad moral y espiritual del negro afroamericano: expresaban las confrontaciones diarias de la comunidad negra con respecto a ellos mismos y el mundo circundante: “El cantante de blues no es un artista alienado que gime canciones de autocompasión y derrota a una turba infiel. Es la voz de la comunidad, *su historiador y uno de los forjadores*

*de su moral*⁴ [...]. Es el portador de los mitos, aspiraciones y valores de trabajo de la comunidad” (1969: 55).⁵

El hecho de que Larry Neal hiciera énfasis en la música por sobre otras formas de arte negro se vincula con el lugar que ocupa ésta en la organización social del África subsahariana. Tal y como afirma Baraka, la música era el principal método de educación africana (1969: 47) y su lugar en la cultura negra norteamericana, si bien trastocada por la experiencia de la esclavitud y la emergencia del afroamericano como identidad diferenciada, viró como soporte de la memoria pasada y presente. Si se sigue a Aníbal Quijano (1992) y su análisis sobre las experiencias de colonización en el Tercer Mundo, es factible trazar un puente con el caso norteamericano: la colonialidad cultural, traducida como una sistemática represión de creencias, ideas, imágenes, símbolos o conocimientos, seguida de la imposición de los modelos blancos (como ya habían denunciado los ideólogos del BAM), es subvertida cuando se recuperan los africanismos latentes en los ritmos afroamericanos, se abandonan las exigencias de la Estética blanca y se producen obras que revitalizan el legado original y que a su vez son específicas de la experiencia de un hombre negro que ha superado la doble conciencia tal y como la teorizó DuBois (2020).

Para cualquier artista negro de mitad de siglo XX este escenario podía resultar tan desconcertante como fructífero: si no hay nada para rescatar o reutilizar de la Estética de occidente, entonces la emergencia de un arte y una estética específicamente negra está lejos de ser cercada por el sistema moderno de las artes que Peter Bürger describió y las

4 El énfasis es mío.

5 “The blues singer is not an alienated artist moaning songs of self-pity and defeat to an infidel mob. He is the voice of the community, its historian, and one of the shapers of its morality (...) He is the bearer of the group’s working myths, aspirations and values” (1969: 55).

vanguardias europeas pretendieron abolir. De hecho, en sintonía con sus pares europeos (o al menos con sus intenciones) el BAM se oponía radicalmente a una idea de artista alienado de su comunidad. La idea del genio artístico, tan cara a la Estética occidental, se hace trizas en manos de un movimiento que plantea a un artista que, muy lejos de su torre de marfil, baja al gueto donde el arte deja de cumplir una función de “contemplación estética” para ser un arma revolucionaria en mano de los músicos, los poetas o los dramaturgos. En este punto resulta interesante mencionar una distinción que hace Larry Neal (1968b): el BAM debía escapar de cualquier vestigio de literatura de “protesta” ya que tenía que estar dirigida únicamente a la comunidad negra. El concepto de “protesta”, afirma el autor citando a Etheridge Knight,⁶ apela a la moral blanca al suponer que un arte negro está orientado a un público blanco y solicita, a su vez, cierto agenciamiento de su malestar para que efectivamente se produzca algún cambio. El arte y la estética negra no se desarrollan con el fin de anotar al colono y que este actúe en consecuencia, sino que debe desterrar al “blanco” de la ecuación excepto con el fin de presentarlo como el garante de la opresión que sufre la comunidad negra.⁷ Aceptar la Estética blanca, afirma Knight, es aceptar y validar una sociedad en la que jamás se permitirá a los negros vivir (Neal, 1968b: 30).

En esta instancia resulta relevante mencionar el ensayo de James Stewart,⁸ “El desarrollo del artista negro

6 Poeta afroamericano (1931-1991).

7 Si bien existen organizaciones segregacionistas (Nation of Islam), tanto las Panteras Negras como el BAM no se caracterizan por tener una posición anti-blanca sino más bien pro-negra (Marine, 1971: 52). En este sentido, la idea del “blanco” se asocia al opresor/colono que encarna y defiende el *status quo* y no a los “paletos” o blancos pobres con los que, posteriormente, tejerían alianzas.

8 Artista visual afroamericano.

revolucionario”, que dentro de la antología *Black Fire!* se presenta como un texto normativo que explicita los atributos que le deben ser propios a un artista negro revolucionario. Esto se hacía urgente, afirma el autor, debido a que, en la cosmovisión colonizada de la comunidad afrodescendiente, los modelos blancos son imperantes y, a su vez, no corresponden ni son útiles para pensar la experiencia vital negra. Uno de estos modelos es, precisamente, el del artista y la obra de arte.

De acuerdo con Stewart, dentro de una cosmovisión puramente negra, la idea de perdurabilidad no existe ni es relevante para desarrollar una Estética negra. Mientras que Occidente se ha preocupado por mantener sus producciones estéticas a salvo de las inclemencias del tiempo ya sea en museos, bibliotecas o cualquier otra institución pertinente, la cultura negra ha valorizado el carácter frágil y efímero de las obras de arte. Lo único perpetuo en la cultura negra, afirma Stewart, es la capacidad creativa del hombre y no sus producciones materiales; el fetichismo por la obra de arte no forma parte de la axiología negra. El arte negro, por el contrario, debe estar signado por su capacidad de cambio siendo el *free jazz* y su aspiración de total improvisación e imposibilidad de fijación la expresión máxima de esta regla. Por supuesto que hoy en día es reconocible que, al igual que las obras dadaístas en un museo, los discos de algunos músicos de free jazz como Ornette Coleman son fácilmente asequibles en cualquier tienda de discos y obras de arte del llamado “*land art*” parecen acercarse a la idea de lo efímero propio de la cultura negra. En este último caso, lo efímero se presenta como una condición de la obra por su propia materialidad o como una discusión hacia dentro del campo artístico occidental. En el caso del arte negro, incluso cuando existían ya varias generaciones de hombres y mujeres nacidos en Estados Unidos crecidos bajo los parámetros

de la Estética blanca, recuperar este carácter entrama, como define Claudio Lobeto, una intención decolonial: “Decolonizar es recuperar el pensar y el sentir de lógicas culturales que han sido anuladas en aras del proyecto que significó la modernidad y en el cual, la racialización constituye una de las problemáticas a tratar” (2020: 115).

En contramano de la tendencia artística neoyorkina, expresada principalmente por Harold Rosenberg y Clement Greenberg y su defensa de un arte que debía pensarse aislado, concentrado y definido en torno a su medio, enfatizando los valores puramente plásticos, el arte negro se configura en torno a la necesidad indiscutida de combinar teoría y práctica en el seno de la comunidad. La unión de vida y arte, tal como la planteaba el BAM (y Bürger con respecto a las vanguardias europeas) no era posible ni deseable para estos autores sino que, por el contrario, este debía volcarse hacia “adentro” del sistema del arte moderno. Resulta relevante retomar las palabras de Gayle Addison quien, en la introducción de su compilación de ensayos y escritos sobre estética negra, presenta en una simple pregunta la necesidad de un arte que, muy lejos de aspiraciones de Greenberg y Rosenberg, busca transformar la realidad material de la comunidad para la que se crea.

La cuestión para el crítico negro de hoy no es cuán bella es una melodía, una obra de teatro, un poema o una novela, sino cuánto más bella ha hecho el poema, la melodía, la obra de teatro o la novela la vida de un hombre negro. ¿Hasta dónde ha llegado la obra en la transformación de un negro americano en un afroamericano o en un hombre negro?⁹ (Gayle, 1971: XXIII)

9 “The question for the black critic today is not how beautiful is a melody, a play, a poem, or a novel, but how much more beautiful has the poem, melody, play, or novel made the life of

“You own the music and we make it”:¹⁰ de la teoría a la praxis, free jazz y black power

Hablar de arte negro en los años sesenta implica abordar un complejo universo de expresiones, debates, manifestaciones y disputas hacia dentro y fuera de las organizaciones que impiden, a su vez, pensar en un movimiento artístico homogéneo. La literatura, el teatro, las llamadas artes visuales, las danzas, la música, todas fueron presas de la reflexión estética en el marco de la búsqueda de un arte específicamente negro, pero, tal y como afirma Stewart (1968), el *free jazz* es quizás el más representativo para comprender la forma en la cual el arte se piensa a sí mismo para conformarse como estética decolonial.

Es pertinente empezar este apartado mencionando que la misma categoría de “free jazz” fue problemática entre aquellos que podrían considerarse músicos free. En rigor de verdad, el problema estaba, sobre todas las cosas, con el término “jazz”. Mientras que la crítica llamó “avant-garde jazz” al free jazz, los propios músicos lo bautizaron como “*new thing*” (cosa nueva) o “*New Black Music*” (nueva música negra). El progresivo involucramiento de los músicos con las diferentes organizaciones de derechos civiles y emancipación negra tuvo como consecuencia una mayor formación de estos en historia, política y colonización cultural: “La música soul surgió de este nuevo espíritu de liberación social, política y económica. Los intérpretes negros de música soul debían servir como mensajeros que comunicarían la filosofía del Movimiento Black Power a las masas” (Maultsby, 1983: 54).¹¹

a single black man? How far has the work gone in transforming an American Negro into an African-American or black man?” (Gayle, 1971: XXIII).

10 “Ustedes son dueños de la música y nosotros la hacemos” - Archie Shepp (Kofsky, 1970:12).

11 “Soul music emerged from this new spirit of social, political and economic liberation. Black

Uno de los motivos por los cuales los negros comenzaron a renunciar a sus nombres dados y renegar de las categorías “Negro” y “colored” (de color), creadas por el blanco para referirse a sus víctimas, fue una proclama política de renuncia a cualquier forma de identidad moldeada o heredada del colonizador y adoptada por el colonizado (Baskerville, 1994: 485). La palabra jazz, cuyo origen es aún debatido, resultaba útil en los años veinte para categorizar la música que estaba gestándose en Nueva Orleans.

En los sesenta, sin embargo, comenzó a generar rispideces ya que su origen, si bien desconocido, no había sido ideado por los afroamericanos. Mientras que músicos como Archie Shepp o Max Roach afirmaban que seguir llamando a la música negra “jazz” (o blues, o R&B, etcétera) implicaba someterse a la lógica categorial de la industria y ordenamiento occidental (con consecuencias materiales específicas), lo cierto es que otros músicos como Rashied Ali abogaban por seguir utilizándolo ya que no importaba tanto como se nombrase al género porque la nominalidad era independiente de su existencia (Wilmer, 2018: 487). Este debate, por supuesto, evidencia una toma de conciencia y reflexión sobre un tipo de colonización particular: la forma de nombrarse y de nombrar las producciones afroamericanas debía ser potestad de los individuos involucrados y no de un tercero que lo hace por estos.

performers of soul music were to serve as messengers who would communicate the philosophy of the Black Power Movement to the masses.” (Maultsby, 1983: 54). Es importante señalar en este apartado que lo que coloquialmente se conoce como “música soul” no es a lo que aquí se refiere. En este caso, tal y como define Charles y Comolli: “El soul se convirtió en una contraseña en la comunidad negra. Es una cualidad que los blancos no pueden tener ni imitar; los negros son hermanos del soul, y se identifican fácil e inmediatamente con la música soul. Lo que está en juego aquí es un proceso de celebración, una comunión similar a la expresada en ‘lo negro es hermoso’: promueve el autorreconocimiento, la autodefinition al abrigo de los valores blancos y el estrechamiento de las conexiones raciales para preparar una lucha común” (2015: 145).

Desde un punto de vista estrictamente formal, el free jazz o “*new thing*” cabalgó contra su pasado inmediato y lo que muchos músicos llamaban “*jazz cool*”, es decir, el jazz hecho/apropiado por blancos. Ya decía Archie Shepp, uno de los referentes del género, que el jazz es una música nacida de la opresión y de la servidumbre del pueblo negro.¹² En este sentido, el free jazz no solo pretendía declararse como un género *ontológicamente* negro, sino que la discusión con la estética blanca sería explícita y hasta determinante en la forma que el free jazz se configura. Charles y Comolli (2015) enumeran y analizan algunos de los cambios formales propios de este género que implican una ruptura consciente con el sonido de la década anterior, mucho más amigable al oído blanco o al llamado *mainstream*.¹³ En primer lugar, la “ausencia” o desjerarquización del “tema” como unidad estructural y de continuidad de la pieza musical hacen de estas obras mucho más ásperas para una escucha organizada en torno a la regularidad determinada por el tema. Los músicos *free* ya no componen ni improvisan sobre un tema que se repite y/o varía, sino que relegan esta unidad a una estructura mayor signada por cierto “atematismo”, o queda reducida de tal forma que simplemente cumple con un rol de puntuar el tiempo o marcar el ritmo. “El tema ya no es *forzosamente* el que anuncia y concluye la improvisación, ni tampoco es su soporte, la materia prima, la garantía melódica y/o armónica” (Charles y Comolli, 2015: 152).¹⁴

El “atematismo”, en cualquiera de sus expresiones, será una de las estrategias enarboladas por los músicos free para hacer de su música un objeto de más difícil comercialización.

12 En *Down Beat Music' 66*, Chicago, 1965, p. 20.

13 Para un desarrollo de esta última cuestión *cfr.* Jones (2018), particularmente el capítulo “El jazz y la crítica blanca” (pp. 13-22).

14 “Theme is no longer necessarily what announces and concludes improvisation. No longer is it the support, the primary material, the melodic and/or harmonic guarantee” (2015: 153).

Hasta ese entonces, tal y como proponen los autores, la “belleza” del jazz radicaba especialmente en el poder de sus temas, fácilmente reconocibles por cualquier oído con un mínimo bagaje cultural en torno al género. El oído blanco u occidental está, sobre todas las cosas, condicionado por cierta regularidad y variación dentro del mismo tema, incluso cuando se trata de improvisaciones. El criterio estético de una escucha que desconoce de teoría musical o intenciones específicas depende, en gran parte, de una unidad temática que se sostenga en la duración de la pieza ejecutada y la experiencia estética que genere. Los músicos de free, conociendo el valor comercial que el tema representaba en ese entonces (considerando que al día de hoy los discos de free jazz también pueden adquirirse y se venden bien entre los aficionados, sobre todo aquellos grabados por los grandes nombres del género), lo desprecian, en un gesto de sublevación contra la colonización cultural, el goce individual, la industria musical principalmente gestionada por hombres blancos y el concepto de belleza o consumo estético que dependía de este (2015: 153).

Por otro lado, la formación orquestal de las bandas de jazz tradicionales con un solista bien diferenciado se abandona en pos de una improvisación colectiva, es decir, ya no existe la noción de “figura y fondo” donde un solista improvisa sobre una base interpretada por los demás miembros, sino que esta se trastoca y todos los individuos pasan a ser solistas o adquirir el mismo status en la ejecución. Considerando la propia historiografía del arte canónica centrada en los grandes nombres en detrimento de la creación colectiva y en pos del genio individual, el *free jazz* demuestra una vez más que el arte no requiere del cinturón de castidad de la Estética occidental para poder desplegarse. En relación con la desjerarquización del tema, la postura por la cual el concepto de solista “desaparece” también interviene en

la forma final que adquiere la pieza. Tal y como indican Charles y Comolli:

Además, incluso cuando se suceden en el tiempo, las improvisaciones del free jazz se complementan, se contradicen, construyen redes, estratos: un ensamblaje multicapa de líneas sonoras más que una única línea prolongada por músicos que se relevan unos a otros. (2015: 157)¹⁵

Por último, el uso de los instrumentos de forma no tradicional o como dictan las academias de música va a ser otro de los frentes en los que el free jazz decide presentar batalla: la mayoría de los músicos negros ya habían adaptado los instrumentos occidentales para que pudieran responder a las contingencias de la música negra en un escenario donde los propios instrumentos africanos habían desaparecido o habían sido erradicados como parte del proyecto colonial norteamericano. En el *free jazz*, esta tendencia se radicaliza apropiándose y apartándose de toda técnica para producir sonidos que, para el oído blanco, carecen de cualquier valor estético deseable ya que se asemejaban muchas veces a un grito o un ruido (2015: 155).

Tal y como indica Baskerville, si bien el término jazz resultó útil para la crítica, también es cierto que se empleaba para señalar un tipo de música popular carente de cualquier sentido artístico en términos puramente occidentales (1994: 487). Esto se manifestaba especialmente en los espacios designados para las bandas u orquestas de jazz: estos eran clubes nocturnos o bares en lugar de

15 "Moreover, even when they follow each other in time, free jazz improvisations supplement each other, contradict each other, build networks, strata: a multilayered assembly of sound lines, rather than a single line prolonged by musicians in relay" (2015:157).

auditorios de conciertos. De acuerdo al análisis de propuesto por Kofsky (1978), los músicos eran conscientes de la explotación y colonización a la que estaban sometidos al punto que los mismos músicos llamaban a los clubes donde debían tocar “plantaciones de la nueva esclavitud” (Baskerville, 1994: 488). El arribo del free jazz y sus exploraciones sonoras también sirvieron para presentar batalla en estos espacios que tendían a sobre explotar a los músicos pagándole limosnas mientras que los dueños ganaban fortunas (Kofsky, 1970: 148). La respuesta directa fue disponer de espacios propios (lo que se llamarían *lofts*) cobrando una entrada que iría directamente al bolsillo de los intérpretes (Jones, 2018: 94-95). Además, la formación de cooperativas como el *Jazz Composers Guild*, *Detroit Artist Workshop* y el *Chicago's association for the advancement of creative musicians* no solo sirvió de base organizacional para los músicos sino que también estas cooperativas planearon boicots a los clubes mencionados, promocionando conciertos a precios populares (Baskerville, 1994: 490).

En la nota “*Are Blacks giving away jazz?*” (“¿Están los negros renunciando al jazz?”) publicada en la revista *Ebony* de febrero de 1988, Marilyn Marshall recupera las palabras de Billy Taylor, etnomusicólogo, quien afirmaba que el motivo de la caída en las ventas y éxito del jazz en la comunidad negra era lo poco accesible del sonido *free*. Betty Carter,¹⁶ por su parte, se hace eco de las palabras de Taylor al afirmar que “se hizo creer a la gente que debían ser intelectuales para entender la música” y que el *free jazz* no tenía nada de los “ritmos negros” (Marshall, 1988: 98). Tal y como reflexiona Baskerville, hay algo de cierto y algo de falsedad en estas declaraciones: el free jazz es un género negro tal como lo es el bop, el blues y el funk y, a su vez, mucho más conectado

16 Vocalista de jazz.

con la herencia africana por el uso de polirritmos. En cuanto a que el género requería cierta “intelectualidad” resulta indiscutible siendo que la mayor parte del público que escuchaba e iba a conciertos de free jazz eran parte de la militancia política, los intelectuales de izquierda y los académicos, muchos de ellos blancos (1994: 495).

Por otro lado, también se podría esbozar que la discusión con la estética blanca u occidental que plantea el free jazz está ejecutada en un espacio un tanto abstracto; una comunidad sometida a un analfabetismo de su propia historia y fuertemente condicionada por los modos de escucha occidentales podía encontrar obstáculos o impedimentos a la hora de acceder a estas consignas sin mediación alguna. Era necesario, entonces, desandar y problematizar los modos de escucha impuestos a la comunidad afrodescendiente que implicaban un borramiento de la herencia africana, o, como hicieron otros músicos tales como James Brown o Nina Simone, seguir pensando a la música como el vehículo de las ideas de emancipación sin abandonar entonces las formas que la hicieran accesible.

Conclusiones: ¿no hay salida?¹⁷

El recorrido parece traer de nuevo a Bürger: las vanguardias, sean occidentales o no, de jazz o artes visuales, parecen destinadas al fracaso. Si bien podrían esbozarse argumentos para demostrar que este fracaso nunca es total o absoluto, tanto para las vanguardias europeas como para las experimentaciones negras, el caso afroamericano posee particularidades específicas que no pueden dejar de sopesarse: el establishment norteamericano, si bien

17 El subtítulo está parafraseado del título “Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?” de Mark Fisher.

“abierto” a conceder ciertas demandas de las organizaciones negras, puso en marcha todo el aparato represivo y de inteligencia para evitar la inexorable expansión del movimiento de emancipación negra. El asesinato de distintos dirigentes como así también sus apresamientos desmoralizaron las luchas en todos los rincones del país norteamericano. El ingreso orquestado por los servicios de inteligencia de drogas opiáceas en los barrios bajos, sumado a estrés postraumático de los veteranos negros de Vietnam, fueron parte de la estrategia de desarmado de cualquier organización política que pudiera poner en jaque el *american way of life*. La propia burocratización de las dirigencias de partidos como el BPP, como así también la imposibilidad de controlar las infiltraciones en las cúpulas hizo que la lucha comenzara a desintegrarse desde adentro.

El ritmo frenético de crecimiento de las organizaciones o partidos de liberación negra demostraban que había necesidades urgentes e insatisfechas en las castas más bajas de Estados Unidos, pero ese impulso disparador también obligó a pensar estrategias que no tuvieron más remedio que ponerse a prueba a medida que se iban delineando. Si bien era unánime la decisión del rol que debían cumplir las artes, también es cierto que la forma en que debían cumplirlo generaba discusiones hacia dentro de los partidos y organizaciones y, por supuesto, el Movimiento de Arte Negro. El triunfo del reformismo como ideología imperante dentro de la comunidad negra también alimentó un contexto de complejidades, contradicciones y disputas que los partidos y organizaciones revolucionarias no pudieron sortear.

El caso del *free jazz*, si bien producto de una clara reflexión de carácter anticolonial, no tuvo el mismo impacto que músicos como James Brown que, a favor de la emancipación negra, también endorsaban a figuras como

Richard Nixon. Las elaboraciones teóricas de parte de la *intelligentsia* negra podían ser útiles para pensar la forma en que la realidad material y simbólica de la comunidad negra se había configurado desde la diáspora africana, pero la problematización de ciertas dimensiones de la colonialidad blanca demandaban un trabajo que el tiempo no apremió; el *free jazz*, ese sonido libre de la industria, de la estética y del poder blanco que se apropiaba del sonido negro “pereció” en su propia ley: el público al que apuntaba recién comenzaba a adentrarse, en el mejor de los casos, en un universo de sentido que le era familiar en la práctica (nadie puede dudar de la conciencia de su opresión y explotación) pero aun de difícil asimilación en la teoría; incluso aquellos que gozaban de una educación o formación más rica encontraban dificultoso asimilar el sonido del free jazz porque, al final del día, blancos o afroamericanos han sido educados en los modos de escucha y estética occidental. Las otras artes también atravesaron dificultades, ya sea el teatro, la literatura, el cine o las artes visuales: el periódico *Black Panther* y sus ilustraciones realizadas por Emory Douglas son, hoy en día, una pieza de museo.

Aun así, frente a este devenir, el proyecto de una Estética negra decolonial cosechó frutos que son perfectamente comprobables: la conciencia negra, el delineamiento de la identidad afroamericana y la historia material y simbólica del pueblo negro fueron un triunfo conjunto de todas las organizaciones, los dirigentes y los artistas que militaron por el bienestar de la comunidad negra en la tierra que habían construido bajo el peso de la esclavitud, la opresión y el trabajo precario. Las clases en todas las escuelas y universidades de Estados Unidos de Historia negra, una rareza impartida por militantes en los años sesenta es hoy, gracias a los esfuerzos de la lucha, una victoria en la arena de la colonialidad simbólica. Consignas como “soy negro y estoy

orgullosos”¹⁸ resonaron por todo el país gracias a artistas como James Brown que la hicieron un himno de lucha y una proclama identitaria, e incluso la denuncia de la realidad de los estados del sur se manifestaba en canciones como “*Strange Fruit*”¹⁹ de Billie Holiday cuya interpretación si bien le costó su carrera, también se volvió insignia del movimiento por los derechos civiles y de demanda por condiciones de vida dignas en aquellos estados donde el racismo se expresaba de forma más virulenta. La realidad de las mujeres negras, cuya triple opresión por raza, clase y género la ubicaba en una situación menos que ideal, encontró su eco en poetisas como Sonia Sánchez y músicas como Nina Simone cuyas obras influyeron de forma considerable en las mujeres afroamericanas y la reflexión sobre su propia realidad.

Finalmente, las experiencias estéticas negras son, sin lugar a duda, un ejemplo notable de la articulación de las ideas revolucionarias con una práctica estética que, con sus demonios, logró poner en evidencia que el monolito de la Estética Occidental (y todas las implicaciones de la dominación blanca) es, aun protegido, posible de ser cuestionado, percutido, dañado e incluso destruido, al menos en lo que su dimensión colonial refiere. La experiencia de la organización colectiva dejó, en retrospectiva, varias lecciones valiosas en torno a las posibilidades, las limitaciones y los alcances de ciertas estrategias a la hora de pensar un programa revolucionario y el rol ineludible de las artes en este. Las manifestaciones artísticas contemporáneas de mano de artistas como Jordan Peele, Mariama Diallo, Nikyatu Jusu, Kendrick Lamar, Fantastic Negrito, Childish Gambino,

18 “Say it loud! I’m black and I’m proud” es una canción de notable fama interpretada por el músico James Brown y compuesta por Alfred James Ellis en 1968.

19 “Strange Fruit” es una canción compuesta y escrita por Abel Meeropol en 1939 que llegó a la fama por la interpretación de Billie Holiday. Dicho tema es un himno de protesta contra los linchamientos y ahorcamientos de los afroamericanos en el sur de Estados Unidos.

Bad Brains, Kara Walker, Kerry James Marshall, Mickalane Thomas, Bisa Butler, Tupac Shakur, Rebecca Walker, Nnedi Okorafor, Lorraine O'Grady, J. Cole, Meshell Ndegeocello, N.K. Jemisin, entre otros, dan cuenta del legado incuestionable de un movimiento que siempre será punto de partida del pensamiento estético decolonial y antirracista.

Bibliografía

- Baraka, A. (1969). *Blues People. Música negra en la América blanca*. Lumen.
- Baraka, A. y Neal, L. (2013). *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*. Black Classic Press.
- Baskerville, J. D. (1994). Free Jazz: A Reflection of Black Power Ideology. *Journal of Black Studies*, vol. 24, núm. 4, pp. 484-497.
- Bracey Jr, J. H., Sanchez, S. y Smethurst, J. (2014). *SOS - Calling All Black People*. University of Massachusetts Press.
- Bürger, P. (2009). *Teoría de la vanguardia*. Las Cuarenta.
- Charles, P. y Comolli, J.-L. (2015). *Free Jazz / Black Power*. University Press of Mississippi.
- DuBois, W. (2020). De nuestras luchas espirituales. DuBois, W., *Las almas del pueblo negro*, pp. 11-20. Capitán Swing.
- Dussel, E. (2018). Siete hipótesis para una estética de la liberación. *Praxis. Revista de Filosofía*, vol. 77, enero-junio, pp. 1-37.
- Fanon, F. (2015). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.
- Fanon, F. (2018). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.
- Gayle, A. J. (1971). *The Black Aesthetic*. Doubleday & Company, INC.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Siruela.
- Jones, L. (2018). *Black Music*. Caja Negra.

- Kofsky, F. (1978). *Black Nationalism and the revolution in music*. Pathfinder Press.
- Loebeto, C. (2020). Corporalidades, archivos y memorias en estéticas negras del Brasil. Mercada, S. y Maccioni, L., *Subjetivaciones y resistencias desde la cultura: articulaciones entre política, arte y comunicación en experiencias contemporáneas*. Lago.
- Marine, G. (1971). *Las Panteras Negras*. Siglo XXI.
- Marshall, M. (1988). Are Blacks giving away jazz? *Ebony*, febrero, pp. 90-98.
- Maultsby, P. (1983). Soul Music: Its Sociological and Political Significance in American Popular Culture. *The Journal of Popular Culture*, núm. 17, pp. 57-60.
- Neal, L. (1968). And Shine Swam On. Baraka, A. y Neal, L., *Black Fire!*, pp. 638-656. Black Classic Press.
- Neal, L. (1968). The Black Arts Movement. *The Drama Review*, vol. 12, núm. 4, verano, pp. 28-39.
- Neal, L. (1969). Any Day Now: Black Art and Black Revolution. *Ebony*, pp. 52-58, 62.
- Ogbar, J. O. (2019). *Black power: Radical Politics and African American identity*. Johns Hopkins University Press.
- Ongiri, A. A. (2010). *Spectacular Blackness: The cultural politics of the Black Power Movement and the Search for a Black Aesthetic*. University of Virginia.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-racionalidad. Bonilla, H. (ed.), *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, pp. 437-447. Tercer Mundo Editores.
- Spellman, A. B. (1969). Revolution in Sound: Black Genius creates a New Music in Western World. *Ebony*, pp. 84-89.
- Stewart, J. T. (1968). The Development of the Black Revolutionary Artist. Baraka, A. y Neal, L., *Black Fire!*, pp. 3-10. Black Classic Press.
- Wilmer, V. (2018). *As serious as your life: Black music and the free jazz revolution 1957-1977*. Serpent's Tale.

Capítulo 6

De lo popular a lo académico y viceversa

Orquesta sinfónica, rock, cumbia y Los Palmeras
junto a la Filarmónica de Santa Fe

Carla Caberlotto

La asumida división entre lo que se considera cultura erudita y cultura popular responde a una construcción del saber que se encuentra ligada a un poder que lo autoriza. Las relaciones de poder impregnan y condicionan no sólo desde el ámbito político y social sino que también calan en el campo cultural que las sustenta y reproduce. Es así que la densidad cultural jerárquicamente estratificada de una sociedad, en términos de Alabarces (2021), podrá verse diluida como efecto de la misma clasificación, la cual otorga un espacio visible y legitimado a ciertas manifestaciones que se corresponden con el trazado de la evolución de la cultura occidental desde un enclave eurocentrista y arroja todo el resto al lugar común de *lo popular*, relleno en gran medida por lo étnico, lo vulgar, lo básico, lo masivo, lo empobrecido y lo carente de desarrollo estético. Indeterminando, a su vez, la densidad que puede haber dentro de cada una de las manifestaciones populares y las múltiples diferenciaciones que pueden existir entre las mismas. Sin embargo, las clasificaciones estancas se ven constantemente cuestionadas por hechos culturales que se constituyen en el entrelazado de

lenguajes procedentes de diversas trayectorias. Expresiones que se erigen desde parámetros locales del gusto, el disfrute y la pertenencia. Las voces y los cuerpos que así se manifiestan ponen en entredicho los paradigmas estéticos heredados de la intelectualidad occidental, representando a la multitud popular que experimenta el goce espontáneo, sin raciocinio mediante.

En los últimos años vemos de forma cada vez más frecuente la participación de orquestas sinfónicas junto a bandas de variados géneros de la música popular. Si bien éste es un fenómeno que no es nuevo en absoluto, y desde hace más de medio siglo las experimentaciones que cruzan temas provenientes del rock y del pop con la sonoridad orquestal proponen estéticas innovadoras y hasta contestatarias respecto a cierta clasificación formal de los géneros y las prácticas musicales, también es cierto que otro panorama aparece cuando la música que entra en escena es aquella que bailan los sectores más populares.

Por un lado, la orquesta como marcado símbolo de aquel derrotero musical que proviene de las cortes europeas y conduce hasta hoy en día los conservatorios del mundo occidental es invitada a ser parte activa de una experiencia que pertenece a una esfera cultural diferente a la de su origen y pertenencia. Por el otro, las bandas que se proponen el desafío de amalgamar su obra con una ejecución orquestal plantean algo que puede apreciarse como una expansión de su horizonte musical, aunque en la gran mayoría de las veces ha tenido como ideóloga a alguna productora o compañía discográfica asegurando el desarrollo del proyecto con un resultado casi siempre exitoso en público y en ventas.

Si bien la participación de la industria se entiende como un eslabón importante para llevar a cabo un plan de tal envergadura (debido, fundamentalmente, a la cantidad de personas que forman parte del proyecto, la cantidad de

trabajo invertido en el mismo y la necesidad de trazar estrategias de difusión y convocatoria que lo vuelvan redituable), eso no quita que las decisiones artísticas y los criterios a seguir queden en manos de personas de gran trayectoria y habilidad en el campo musical.

No es tan nuevo eso de andar mezclando

Haciendo un poco de historia respecto a las colaboraciones entre música de formato académico y los géneros populares (en muchos casos masivos)¹ cabe mencionar cómo a partir de la década del sesenta surgió el denominado rock sinfónico, el cual buscó trascender los límites de la canción experimentando con elementos propios de la música “clásica” y de la psicodelia. Uno de los primeros ejemplos de esta índole podemos encontrarlo en el *Concerto for Group and Orchestra* de la banda de rock progresivo y hard rock Deep Purple, ejecutado y grabado junto a la Royal Philharmonic Orchestra británica en 1969, el cual sentó las bases de un lenguaje vanguardista con composiciones que fusionaban

1 Es importante la distinción entre cultura popular y cultura masiva, circunscribiendo esta última a la órbita del mercado, los medios de comunicación masivos y los productos diseñados exclusivamente a través de estrategias de marketing con objetivos lucrativos, en consonancia con parámetros propios de la cultura globalizada. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que muchos de esos productos son creados a partir de elementos tomados de la cultura popular. Y, en sentido contrario, muchas manifestaciones de la cultura popular hacen uso de los circuitos propios de la industria cultural para su desarrollo. La distinción se dará fundamentalmente en la génesis del proyecto (expresivo, de búsqueda creativa o un plan de mercado) y en su objetivo primordial (artístico o comercial). En el caso de la música, la industria cultural (discográfica, radiofónica, de gestión de grandes festivales, etcétera) es transversal a todos los géneros y resulta inevitable si la intención no es reducir la música popular a festividades rurales, grabaciones caseras o pequeños recitales autogestionados. Por ende, lo que interesa destacar es que muchas manifestaciones musicales no pierden su cualidad de popular aun habiendo alcanzado la masividad. En este trabajo se procurará indicar cuando existe intervención de la industria en alguna de sus formas, pero el foco estará puesto en procesos conformados desde la música popular.

elementos de diferentes mundos musicales. El desarrollo del rock progresivo se consolidó en composiciones que incluían muchos elementos propios de la formación académica, con alto vuelo conceptual en gran parte de los casos y un elevado nivel de experimentación que extendió las canciones más allá de los acotados tres minutos requeridos por las industrias discográfica y radiofónica. Pero la fusión radicó en la creatividad de los músicos y pocas veces en un formato que incluyera una orquesta. Sin embargo, con el paso del tiempo, otros géneros también recurrieron a esa posibilidad como espectáculo. Entre este tipo de casos es posible mencionar, el concierto de Metallica (heavy metal) tocando junto la Orquesta Sinfónica de San Francisco en 1999 que derivó en el disco doble *S&M*, o las actuaciones de Cypress Hill (hip hop) junto a las orquestas sinfónicas de Colorado y de San Diego celebrando en 2023 los treinta años de la salida del álbum *Black Sunday* (que habían tenido su presagio en un capítulo de *Los Simpsons* de 1996, apelando a algo tan inesperado como llamativo que desde el humor dejó planteado que podía ser un buen producto), donde la orquesta acompaña los temas ya conocidos de estas bandas haciendo gala de su imponente presencia en la sonoridad que aporta. La orquesta es “invitada” a formar parte del show de la banda, como cuando todos los integrantes de la Sinfónica de Melbourne aparecieron en el escenario maquillados como los músicos de Kiss en 2003 (de donde sale el disco *Kiss Symphony: Alive IV*), resultando en una efectiva propuesta, con el acento puesto en el impacto experimental.

También se han hecho experimentos que apuntaron a socializar y masificar la música propia de la sala de conciertos. Uno de los íconos emblemáticos en esta área fue el de *Los tres tenores*, donde Luciano Pavarotti, Plácido Domingo y José Carreras interpretaron desde arias operísticas hasta éxitos del pop ante inmensas audiencias, incluyendo entre

sus presentaciones más de un mundial de fútbol y recaudando sumas millonarias. Sin duda, hubo variados cuestionamientos frente a lo que podía interpretarse como una banalización de la música erudita motivada por el ánimo de lucro, pero también es menester considerar cómo esta propuesta acercó el canto lírico a un vasto público que se encontraba muy alejado de esos gustos musicales.²

Hasta aquí, todos hechos sucedidos en el “norte global”, que suele ser el que mueve los motores de búsqueda reforzando las jerarquías que otorga el poder de difusión y comunicación (indiscernible del poder económico).

Pero pensando en América Latina, una de las primeras fusiones de este estilo puede haber sido el formato sinfónico de los mexicanos El Tri, que en 1998 le dieron forma a algo que hasta ese momento no se había hecho en la región. Un espectáculo logrado que puede ilustrarse, por ejemplo, en el tema “Triste canción”: una introducción orquestal que culmina con el violín solista se enlaza, a partir de la entrada de la batería, con el resto de la banda y —sin desarmar el clima alcanzado— propulsa la canción coreada por millares de personas. No siempre se logra que la amalgama ocurra de esta manera.

Entre otros casos, resultaron destacables los *11 episodios sinfónicos* de Gustavo Cerati con arreglos y dirección orquestal de Alejandro Terán (grabado en el año 2001 y con presentaciones en vivo en varios países de Latinoamérica durante 2002) o la presentación de Luis Alberto Spinetta en el Teatro Colón en 2006 acompañado por la Orquesta Académica, dirigida por Carlos Calleja. En estas ocasiones la propuesta fue la de llevar a un plano sinfónico las composiciones originales de estos cantautores, con cuidados

2 El disco *Carreras-Domingo-Pavarotti: los tres tenores en concierto* posee el récord mundial Guinness para el álbum de música clásica más vendido de la historia.

arreglos orquestales, pero sin modificarlas sustancialmente. La novedad radicó entonces en la sonoridad monumental que se diferenciaba de la instrumentación con la que siempre habían sonado esas obras. Pero el resultado pareciera ser el de engrandecer las composiciones de dichos artistas al habilitar su ingreso a la sala de concierto y ser ejecutadas en formato sinfónico, lo cual no deja de afirmar, de esta manera, el halo de superioridad instituido desde el ámbito académico.

En el mismo sentido, aunque con diversa génesis por haber sido la orquesta quien convocó a su contraparte, es posible traer las palabras de la cantante de Aterciopelados, Andrea Echeverri, sobre la actuación de la banda junto a la Orquesta Filarmónica de Bogotá en 2018 (cuyo director, Leonardo Marulanda, se declara seguidor de la banda desde sus comienzos “y había cantado todas sus canciones desde que salieron”): una de las primeras cosas que menciona es la intimidación provocada por el “enfrentarse” a noventa músicos de academia que leen partituras y poco después expresa su fascinación ante la orquesta ejecutando sus canciones, originalmente “de pocas notas y sencillas”, que según Héctor Buitrago —el otro líder de la banda—, en ese formato “cobran otra dimensión, se vuelven inmortales”.³

Menos común resulta encontrar fusiones de intérpretes folclóricos con formato sinfónico. Sí ocurre de orquestas que interpretan un repertorio folclórico, el cual ya goza de una legitimación que se asume representativa de la cultura popular.⁴ Desde los comienzos de la gestación del canon

3 Aterciopelados Filarmónico 2018, en línea: <https://youtu.be/D0NJmnu2ZVs?si=NISIQG9d_1Fps83p>.

4 Lo folclórico como expresión popular atraviesa dicha legitimación de su saber en la conformación de cierto canon a través de las voces autorizadas. El hecho de resultar necesario a la constitución de una cultura nacional, lo exime de la indiferenciación mencionada respecto a *lo popular*

del folclore nacional argentino, destacados autores como Alberto Ginastera, Julián Aguirre, Gilardo Gilardi o Carlos Guastavino, entre otros, buscaron validar elementos musicales de raíz tradicional y nativa a través de su incorporación a composiciones de índole académica, en muchas ocasiones también munidas de un trabajo de recopilación y salvaguarda. Ese recorrido tiene una importante representación en la Orquesta Nacional de Música Argentina “Juan de Dios Filiberto”, activa desde 1948 hasta la actualidad, cuyo propósito es el de “fomentar, difundir y jerarquizar la música argentina en todas sus manifestaciones”, tal como se expone desde el Ministerio de Cultura de la Nación. Explícitamente, la orquesta jerarquiza. Y si lo hace, es en función de los criterios que estructuran cierta noción de cultura. Algunos otros casos, como el de la Orquesta Sinfónica de Salta junto al Ballet Folklórico de la Provincia presentando un homenaje a Gustavo “Cuchi” Leguizamón, o la Sinfónica de Entre Ríos junto al guitarrista Juan Falú y el charanguista Rolando Goldman ejecutando un repertorio sinfónico de fusión folclórica, dan cuenta también de los puentes entre ambos mundos. Puentes transitados casi unidireccionalmente y asentados entre dos campos musicales que ya gozan de un espacio definido dentro del espectro cultural, lo cual habilita dicho tránsito sin generar trastabilleos en cuanto a la ponderación de su juicio estético.

Otra es la sorpresa cuando una orquesta sinfónica abraza obras provenientes de géneros bailables populares, demostrando en su ejecución tanto la complejidad como la belleza de dichas composiciones. Esto ha ocurrido, por ejemplo, con la Thailand Philharmonic Orchestra dirigida por Claude Villaret en su noche de Cumbia Sinfónica

para —al contrario— representar a la cultura popular, pero desde una construcción que deja por fuera de la misma todo lo que no es considerado bajo este término.

en 2014, donde recrearon famosos temas como “Colombia, tierra querida” (composición de Lucho Bermúdez) o “Yo me llamo cumbia”, escrita por Mario Gareña pero reconocida internacionalmente en la interpretación de Totó la Momposina. Los temas de Bermúdez han sido compuestos dentro de aquella inflexión que en los años cuarenta llevó el ritmo tradicional colombiano a los bailes de salón con formaciones del tipo Big Band propias del jazz, donde la melodía principal llevada por la flauta de millo o las gaitas pasó a ser interpretada por el clarinete y todo el desarrollo orquestal complejizó el estilo original con diferentes líneas melódicas, contrapuntos y la hasta el momento ausente base armónica. Esto, a su vez, sentó las bases para lo que unas décadas más tarde configuró “el sentido tropical bailable en la música colombiana —a la postre bautizado como chucu-chucu— según la estandarización de formas compositivas y formatos instrumentales que permitieron su amplia comercialización” (Parra Valencia, 2019: 136). Otra cosa sucede con el tema de Gareña, donde la formación tradicional de tambora, llamador, tambor alegre, maracas (o guacharaca) y algún instrumento melódico (generalmente de viento o pocas veces de cuerdas), transitó una profunda ampliación junto al reemplazo de la voz por las filas de vientos, con destaque también de los clarinetes. Es interesante apreciar la incorporación de las maracas y las timbaletas, instrumentos extraños para la orquesta pero evidentemente necesarios para lograr la sonoridad rítmica de este género.

Es posible encontrar muchos más ejemplos de este estilo, donde el formato académico se sale de su repertorio clásico-romántico para acercarse a la música popular, como la *Noche de cumbia* de la Camerata Stradivari en la provincia de Salta (Argentina) dirigida por Inga Iordanishvili o la versión coral de “¿Quién se ha tomado todo el vino?”

(clásico cuarteto de la Mona Jiménez) que el Coro Municipal de Córdoba interpretó en la Facultad Regional de la Universidad Tecnológica Nacional, agregándole una introducción y arreglos propios de este tipo de formación vocal. Proyectos integrales como la Orquesta Ocasional de Rock Sinfónico que interpreta obras emblemáticas del rock nacional e internacional y composiciones originales bajo la dirección de Anderson Perea da Silva (declarada de interés social y cultural por la Legislatura de la provincia de Río Negro) o Sinfónico.ar, que integra tango, folclore, canción, rock y cuarteto. Su director Gustavo Fontana afirma que el objetivo es

tender puentes entre dos mundos que se nos presentan como opuestos, pero cuya aparente oposición tiene más que ver con clichés y estereotipos aceptados de manera irreflexiva y con las necesidades que tiene el mercado de definir y rotular, que con una circunstancia con asidero en la práctica.⁵

Probablemente lo irreflexivo radique en la forma de perpetuar los designios culturales heredados de conceptualizaciones elitistas, en las que sin duda subyacen constructos que han tenido su elaboración en vistas a conservar el statu quo. En la práctica, no existen dudas de que el “instrumento orquesta” resulta plausible de hacer sonar un repertorio inmensamente más amplio que el del ámbito académico.

Volviendo a la otra esquina, donde bandas de rock o de música tropical eligen reversionarse con una propuesta sinfónica, otro ejemplo como el de Divididos —“la aplaudadora del rock”— tocando junto a la Sinfónica de la

5 Entrevista publicada por Télam Digital en la sección de espectáculos el 16-11-2021. Ya no se encuentra disponible.

Universidad de Cuyo en la Fiesta de la Vendimia 2023 demuestra otra forma que puede ofrecer esta combinación. La banda juega sus sonidos plenos con la distintiva voz de Ricardo Mollo al frente y destacados solos de batería. La orquesta participa a modo de complemento, aportando no exactamente potencia —que es algo de por sí abundante en el *power trio*— sino una tímbrica diferente, notables pasajes de cuerdas y variados arreglos trabajados para la ocasión, además de un ambiente en el que el público permaneció en su mayoría sentado en las sillas. Artísticamente logrado, el espectáculo resulta en una interesante conjunción, con las características intactas de cada una de las partes.

Con algunos puntos en común y algunos otros que comienzan a aparecer como nuevos, puede abordarse el espectáculo de cumbia sinfónica de Los Ángeles Azules. La banda originaria de Itzapalapa se propuso fusionar la cumbia sonidera y mexicana con elementos sinfónicos y así, en 2014, buscó reinventarse en las presentaciones realizadas junto a la Orquesta Sinfónica (más coro) dirigida por Odilón Chávez, además de contar con la colaboración de diversos cantantes latinoamericanos provenientes de variados géneros populares. Esta mixtura —sustentada por el sello discográfico Ocesa Seitrak y con Sony Music como distribuidora— cristalizó en la grabación del disco *De plaza en plaza*, el cual les valió un marcado salto en cantidad de público reflejado en un disco de diamante más doble platino debido a sus ventas. Chávez, responsable de los arreglos, dirección y producción musical, afirma en una entrevista⁶ haber recibido múltiples comentarios de parte de seguidores de la banda que a partir de esta incursión han comenzado a encontrarle el gusto a los conciertos de música clásica. Respecto a los arreglos, desde su óptica la cumbia no debía

6 "Fanáticos de la cumbia y música clásica unidos por Los Ángeles Azules", *Notimex TV*, 14-7-2017.

perder la naturalidad que la identifica, por lo que aclara que la intención no fue realizar una fusión de la cumbia con la orquesta sino lograr una cumbia con música orquestal, evitando lo que podría devenir en una “sinfonía cumbiosa” (sic). Es así que la orquesta vuelve a ocupar un lugar de acompañamiento, en la mayoría de las presentaciones colocándose por detrás del grupo o inclusive de espaldas al público, despojándose de la solemnidad académica y engrosando la sonoridad de los temas, como ocurre a su vez con las líneas melódicas de segundas o terceras voces que implementa el coro. Se suman algunos sutiles contrapuntos, pero sin cambiar la dirección de los temas. Sólo en “El listón de tu pelo” aparece una introducción orquestal que sorprende al ligarse luego con los acordes iniciales de esta reconocida canción. Esta propuesta provocó que miles de personas colmaran de baile espacios como el Auditorio Nacional de México, el Gran Museo del Mundo Maya de Mérida, el Zócalo o el imponente recinto del Coloso de la Reforma al ritmo de la cumbia.

Ahora, lo que en la propuesta de Los Ángeles Azules fue un contundente gesto de acercamiento, en Los Palmeras logró una cohesión musical que dio por resultado un producto que fue más que la suma de las partes.

Los Palmeras “45 años”, junto a la filarmónica de Santa Fe y coro

El domingo 8 de octubre de 2017, unas 90.000 personas se congregaron en la costanera de la ciudad de Santa Fe para asistir a un recital que por lo mismo que convocaba luego destacaría. La banda de cumbia santafesina Los Palmeras celebraba sus 45 años de trayectoria en un recital que luego llevarían a diversas ciudades del país como Rosario,

Carlos Paz, Mendoza y Buenos Aires. Siempre gratis y al aire libre. La particularidad era un show trabajado junto a la Filarmónica de la provincia y un coro, dirigidos por Rubén Carughi, quien ejerce como primer trombón de la Sinfónica de Santa Fe y también de la de Entre Ríos. Y quien, además, es el creador y director del evento anual Trombonanza —reconocido a nivel internacional— que reúne músicos de todo el país y del exterior, de todos los niveles y abordando diversos géneros musicales, desde lo académico hasta lo más popular. Por ende, quien se hacía cargo de elaborar esta puesta musical era alguien que ya contaba con décadas de experiencia en desafiar los límites impuestos entre la cultura erudita y la cultura popular.

Por otro lado, es interesante destacar que la propuesta de hacer sonar a Los Palmeras junto a una orquesta provino de una idea de Marcos Camino, acordeonista y motor de la banda, inspirado en el show de Los Ángeles Azules, quien la propuso al gobierno local. El Ministerio de Cultura de la provincia determinó que debía ser Carughi quien se encargara de la escritura de una obertura y todos los arreglos orquestales debido a su trayectoria. Y fue recién con el proyecto ya planteado y avanzado en detalles bajo la dirección artística de este músico que intervino la discográfica (Leader Music) para la grabación del disco y el DVD del espectáculo. En las diferentes provincias, además, han intervenido los gobiernos locales en la organización y producción de las presentaciones, todas multitudinarias y en el espacio público, lo cual arroja un parámetro del nivel de recepción de las mismas y el interés de capitalizar una expresión de la cultura popular de esta índole desde el ámbito estatal.

Lo cierto es que este proyecto calaba por lo novedoso musicalmente en un género que, dentro de la amplitud heterogénea que puede adscribirse a la música popular, radica indiscutiblemente en el corazón de los barrios, en las

calles del pueblo, en los sectores más humildes. Popular no sólo en lo referente a su popularidad, sino sobre todo por la apropiación y recreación que hacen del mismo las clases populares. Género que hasta hace poco tiempo fue excluido sistemáticamente de los escenarios institucionales, las currículas escolares y el canon de la cultura nacional, pero que al mismo tiempo se expande por todo el territorio desarrollando diversos estilos, revelando a su vez una pertenencia regional y provocando el baile espontáneo cada vez que suena en cualquier evento festivo. Su cualidadailable fue otro de los aspectos que hacía que sorprenda la participación de la orquesta, que salía de su recinto cerrado y acustizado, de público silente y atento, para volcarse a la festividad popular. Y por último, la característica de tratarse de una música que, en Santa Fe particularmente, es expresión de identidad local. La Fiesta Nacional de la Cumbia Santafesina es, de hecho, el único festival institucionalizado de este género a lo largo del país.

Popular, local yailable junto a la formación instrumental heredera de la tradición académica europea plantea un amplio ángulo de análisis, sobre todo por el efecto que tuvo en los millares de personas que presenciaron los shows y siguen reproduciendo los temas en las diversas plataformas.

Carughi, que creció a unas cuadras del Club Atlético Villa Dora —meca del baile dominical desde hace más de cincuenta años en el barrio Alvear (ex sargento Cabral)— desde su adolescencia baila la cumbia de Los Palmeras y otros conjuntos locales. Además de su formación y actividad profesional académica toca en la Santa Fe Jazz Ensemble, dirige la salsera Sonora D'irse y ha grabado con muchos de los grupos de cumbia que hay en Santa Fe. Su ecléctica trayectoria lo ha llevado a jugar el papel de “transculturador popular”, término que abreva de aquél propuesto por Ángel Rama y que Remedi (2018) define como aquel

actor cultural que selecciona y combina diversos elementos como lenguajes, formas y símbolos provenientes de distintos mundos (como puede ser los de “alta” y “baja” cultura) y los traduce a los términos y formas de la esfera pública popular.

Esto puede apreciarse desde la apertura del concierto, el cual comienza con una obertura donde la orquesta sola discurre en motivos y frases que van permitiendo reconocer famosas cumbias de la banda como “Por primera vez”, “La cola”, “Cumbia sobre el mar”, “El bombón” y “El embrujo.” El marcado contratiempo fundamental en el ritmo de cumbia ejecutado aquí por los platillos, sutiles pasajes de las filas de vientos, animados pizzicatos y la fuerza del timbal se van entrelazando con las líneas melódicas repartidas que —generando un clima que en principio puede parecer alejado del ánimo cumbiero— nos devuelve al mismo tiempo al lugar conocido que el cuerpo aguarda para empezar a moverse. Lograda expectativa que aparecerá reiteradamente en varias introducciones de temas muy conocidos a lo largo del show.

La intención del compositor, según sus propios dichos,⁷ fue principalmente evitar algo que sonara “a Frankenstein”, es decir, deshacerse de convenciones forzadas que obligarían a coser retazos de estilos diferentes sólo para cumplir con la inserción de una orquesta y, en cambio, ponderar su intuición musical en busca de una amalgama que resultase verdaderamente innovadora.

La introducción de los temas conlleva en muchos casos mucha pregnancia, disponiendo la emotividad que genera esa canción que está comenzando. El desafío, entonces, fue anteponer algo opuesto, que desconcertara, generara tensión y resolviera finalmente en ese pasaje conocido.

7 Gran parte de la información aquí volcada sobre los pormenores de la conformación de este evento se desprenden de una entrevista personal realizada a Rubén Carughi el 2-10-2023.

El inicio de “La suavécita”, por ejemplo, da cuenta de este giro. El repiqueteo de los timbales provoca un suspenso atento que estalla en ovación general con la entrada del acordeón, dando lugar a la siguiente frase donde se enciende el baile. O el comienzo de “Asesina”, donde el motivo principal aparece dulcemente en los vientos más agudos a quienes responden en registro más grave el resto de las maderas y, con breves pausas melódicas que acapara el tintinear del triángulo, la sumatoria de instrumentos va engrosando la melodía hasta la entrada de la banda que deriva, nuevamente, en el estallidoailable. También el inicio de “El embrujo” con bronces, timbal y platillos de choque o el arpa y los oboes en “Quisiera volver”. Este último caso lleva a mencionar el trabajo con timbres que no remiten a la cumbia y que también funcionan como recurso para realzar lo que sucede inmediatamente después, anticipando con otro color el paisaje sonoro que se va pintando con todos los matices sin opacar ni desdibujar el espacio por demás reconocible. El acordeón de Camino nunca pierde su coprotagonismo junto a la voz de Cacho Deicas, que suena fiel a sí misma y a su estilo.

Por otro lado, el encastre musical logrado entre ambas formaciones y estilos se escucha, por ejemplo, en los contrapuntos de trombones en diálogo con el acordeón, o el colchón melódico-armónico de las cuerdas frotadas que tiñe de envolvente espesura las canciones de siempre. Como la potencia que aporta el coro en estribillos y finales, donde se destaca el cierre de “Olvídala” con una repetición mucho más extensa que su versión original y que termina con el arreglo coral *a capella* elevando la marea de voces que acompaña desde el público.

Resulta evidente, así, el propósito de utilizar todas las herramientas disponibles para lograr los artilugios necesarios que hagan devenir esa amalgama en un producto

artístico superador. Visualmente también hay bastante por leer en la puesta en escena. Los Palmeras se ubican elevados en el centro posterior del escenario con la orquesta rodeándolos por delante. De esta manera es posible apreciar a todos y cada uno de los integrantes del espectáculo que, además, ejecutan movimientos pautados coreográficamente en más de una ocasión. El director, por su parte, tampoco responde a la imagen solemne de quien suele comandar una orquesta. Vestido con sombrero, puede vérselo suelto, sonriendo y cantando, gestual y rítmico, acorde al género.

En el trabajo minucioso de los ensayos, apunta Carughi que el modo de interpretación también llevó una atendida elaboración. Entre otras cosas, la adaptación de las articulaciones propias del género popular en la ejecución instrumental de la orquesta, como puede ser el final de la nota más atacado, ácido (presente en el jazz, la salsa o la cumbia). El ataque de las cuerdas en otro estilo de stacatto, diferente al del clásico, muy rítmico y necesario para poder tocar de forma ensamblada con el acordeón. Comprender la diversidad de los estilos del vibrato que permitieran un logrado unísono con la voz. O el tempo que se mantiene invariable una vez que el tren musical arranca, algo que no es lo más común en la música sobre todo del romanticismo. Reinterpretar la partitura fue un desafío para los músicos académicos ya que no es posible representar por un lenguaje que es propio de la escritura académica ciertas formas propias de lo popular.

La amalgama musical, según Carughi, tenía que darse desde la participación misma de cada integrante. No sólo respecto a sus habilidades, sino también a la plasticidad y predisposición para formar parte del espectáculo. Por su parte, Albertina Marín —contralto del coro— explica la intensidad vivida arriba del escenario: “uno no puede mantenerse ajeno a lo que inspira esa música. Estábamos medio

desaforados”,⁸ confiesa. Las personas involucradas en la ejecución musical —más allá de su formación académica— también están atravesadas por la cultura popular de la que forman parte.

Hasta la fecha se realizaron nueve shows que disfrutaron alrededor de 600.000 personas. El trombonista destaca que muchas personas que nunca se habían acercado a la cumbia empezaron a escucharla luego de este evento (basado en cientos de mensajes que ha recibido personalmente, el incremento de las visualizaciones de los videos y la gran cantidad de comentarios en redes sociales). Y también se desgranó el prejuicio contrario, al escuchar lo festivo y potente que puede ser una orquesta.

Desde el punto de vista del fenómeno artístico, no hay división en la música. Lo cierto es que el crossover logrado es plusvalía. Ambas partes se enriquecen al generar un nuevo estado musical.

Experiencia estética

La música siempre se encuentra inmersa en complejas redes de significación y afecto (Hesmondalgh, 2015). Es esa condición contextual la que nos lleva a indagar en cuáles son los criterios estéticos que rigen la consumación de un hecho cultural, teniendo en cuenta que los mismos deben resultar válidos tanto para quienes producen como para quienes reciben la música en cuestión y no desprenderse simplemente de los ya instituidos a través del estudio de la música académica occidental, los cuales derivan en valoraciones afines a las normas de dicha música (Mendívil, 2011).

8 “Las voces sinfónicas de la cumbia más popular”, nota publicada por la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos (Argentina) el 13-3-2018.

El juicio estético musical es siempre un proceso social y, en consecuencia, sus métodos no dependerán de la “música en sí misma”. En ese sentido, las categorías absolutas como la de ARTE —con todas las nociones heredadas que incluyen la ilusión de un cénit cultural al que debe aspirarse— en vez de contribuir a la comprensión de la pluralidad y complejidad de la dimensión musical acaba siendo un “lastre simbólico más del colonialismo intelectual del cual no nos podemos sacudir” (López Cano, 2011: 233).

Entonces, ¿qué es lo que se quiebra y qué lo que se construye en estos relatos estéticos que desafían la clasificación de acuerdo a diversos grados de cultura? Prácticas a las que no se les encontraban ningún punto de encuentro por ser distintas en cuanto al capital cultural —heredado y adquirido— participan de forma conjunta, con mayor o menor preponderancia de algunas de las partes o logrando un verdadero entrelazado estético, en la creación de un hecho cultural. ¿Cuáles son los parámetros y el sistema de valores que tutelan la apreciación de una manifestación cultural de estas características?

En muchos de los casos mencionados, la orquesta juega el papel de lo exótico, ese rasgo adjudicado comúnmente a la inversa, hacia aquellos elementos culturales que corresponden a otro sistema simbólico. Término que usualmente presenta algo pintoresco, que aporta colores relacionados con lo salvaje, lo primigenio y lo ritual adjudicados desde el desconocimiento o el prejuicio de la mirada occidental, en esta ocasión acuña la extrañeza y cierta expectativa.

Focalizando en el show de Los Palmeras junto a la Filarmónica de Santa Fe, cabe destacar que la sumatoria de elementos artísticos viene a girar el ángulo de apreciación de la cultura popular, desafiando al canon, no disputando sino mancomunando valores y representaciones. El cambio radical está en el lugar de la enunciación, donde la cumbia

es el código ya incorporado, donde radica la sensibilidad popular, y el lenguaje sinfónico la parte que aporta elementos propios de otro sistema simbólico. Y para conceptualizar el juicio estético que puede aplicarse, los paradigmas modernos que legitiman la obra de acuerdo a parámetros hegemónicos occidentales de belleza o excelencia resultan insuficientes. Pues lo que legitima a la cumbia es la escucha popular y la recreación que hacen de la misma sus cultores y público como referente identitario. Se rompe el espacio simbólico al que pertenece la orquesta y también el casillero que circunscribe la cumbia a una experiencia estética de menor valor.

La construcción social de la vida cotidiana está munida de cisuras que estructuran “compartimentos estancos que, como en la caverna platónica, nos ocultan la desnudez de las cosas” (Mazzotti-Alcaraz, 2006: 34) y es en esas hendiduras donde el acto creador —sea del artista o de quien recepciona y significa— transforma esa opacidad en un espacio que abandona su cualidad silente para devenir en experiencia estética.

No son la creación artística y la experiencia estética ni evasión, ni huida por embellecimiento, son descubrimiento y recreación del orden de las cosas. Y tal descubrimiento se origina por el reconocimiento de dimensiones más amplias de la existencia, desde las cuales las categorías y los adjetivos proporcionados por nuestra cultura —que en forma cotidiana la califican— desaparecen haciendo surgir otra mirada. (31)

Recurriendo a la noción de *habitus* desarrollada por Bourdieu es posible localizar dichas fisuras en ese sistema de estructuras estructurantes que determinan la experiencia. La relación entre la capacidad de producir y la

capacidad de apreciar es donde se constituye el mundo social representado, es decir, el espacio de los estilos de vida. Históricamente, la participación de las clases populares en la cultura es abordada desde las representaciones que hacen de ellas las clases dominantes.

La aversión por los estilos de vida diferentes es, sin lugar a dudas, una de las barreras más fuertes entre las clases. Y lo más intolerable para los que se creen poseedores del gusto legítimo es, por encima de todo, la sacrílega reunión de aquellos gustos que el buen gusto ordena separar. (Bourdieu, 1979: 54)

El hecho cultural no se reduce al trabajo técnico-artístico detallado ni al recital en sí. Siguiendo a Simon Frith (1998) es posible afirmar que la calidad de un concierto tendrá una medición fidedigna en la respuesta física de la audiencia. La corporalidad aportada por el público asume así un elevado criterio de valoración. El alto nivel de participación espontánea en el baile, que presupone un apreciable grado de disfrute, constituye un otro pilar que sustenta la consumación de esta experiencia estética. La posibilidad expresiva como respuesta al estímulo artístico que en el caso de la músicaailable asume también la forma de la actuación compartida, de la interacción social —porque no se baila en soledad— organiza formas de valoración alejadas de la introspección y la contemplación. Tal como lo expresa la *Colectiva de Investigación Tiesos pero cumbiancheros* “lo musical, y en especial las músicas populares, no pueden ser comprendidas sin atender a las particularidades de su expresión danzada, corporal, gestual, como tampoco sin considerar su contexto sonoro-festivo y su relevancia social” (2019: 241).

La cualidadailable de muchos géneros musicales populares hace que aquel juicio estético que considera que

la elevación del espíritu provocada por la consumación del hecho artístico se encuentra ligada exclusivamente a un estado contemplativo (propio del museo o de la sala de conciertos) confine dichos géneros al terreno del mero entretenimiento. Y, bajo esa condición, su valor es irremediablemente menor. Esto implica que el movimiento cuasi involuntario del cuerpo como respuesta ante una melodía determinada, en muchos casos anclada a alguna experiencia que excede con creces la individualidad del escuchante (un tema conocido bailado en familia y/o amistades en reiterados momentos festivos), no sea considerado valioso culturalmente ni en lo que refiere a su estética, ni en lo que puede aportar a nivel emocional. Pero lo cierto es que no es tan sencillo lograr una efectiva convocatoria al baile espontáneo. Algunos ejemplos lo demuestran, como puede ser el reggaetón que Pedro Aznar incluyó en su disco *El mundo no se hizo en dos días*. El reconocido cantautor, multiinstrumentista y notable compositor despachó en “No voy a cantarle a tu culo” lo que puede interpretarse como un probable interés en incursionar en terrenos vedados a la música más intelectualizada, o bien, como una posible burla frente a este género que se expande —de la mano de la industria, pero con anclaje popular— desde Puerto Rico hacia toda América Latina. La sola ambigüedad detiene el cuerpo para activar la mente. Lo cierto es que, musicalmente, lejos ha quedado de formar parte del acervoailable.

Según Hesmondhalgh (2015), el baile, fuente de vitalidad personal y social, constituye una experiencia estética somática irreflexiva, que no por eso excluye la significación. Al contrario, es una fusión entre la acción y la conciencia. Los estados afectivos generados por la música trascienden la reflexión conceptual de forma tal de constituir una otra dimensión de la experiencia, la cual inclusive puede implicar “la renuncia a la justificación racional de las emociones

que derivan del mero prejuicio socialmente condicionado” (Andrew Bowie, citado en Hesmondhalgh, 2015: 65). La experiencia estética abordada desde este aspecto puede devenir en base de una emancipación significativa. Ya lo ha expresado a su tiempo Isadora Duncan en una frase que se ha vuelto célebre: “si pudiera *decir* lo que siento, no valdría la pena *bailarlo*”.

Y es así que la música, según Bourdieu, quien la ha considerado el arte “puro” por excelencia, “no dice nada y *no tiene nada que decir*” (1979: 16). La música suena y lo hace a partir de variados mecanismos, complejos o no, de búsqueda, creación, elaboración y ensamble. La apropiación, el uso, el disfrute y todo lo que la vuelve práctica social es lo que le otorga su valor cultural. Por eso es que sin *decir* es al mismo tiempo práctica discursiva y, como tal, forma parte de la producción simbólica y su valor será relativo según desde qué criterios socialmente construidos le sea adjudicado. Toda dimensión discursiva se ocluye bajo la pretensión de objetividad que instala la proposición de una verdad. En ese sentido, la carga emocional implicada en la experiencia de la música popular (que a su vez lleva implícita significados sociales) destierra la neutralidad positivista y el objeto a apreciar se configura como la música en cuanto cultura (Sans, 2011). Pero el valor de una obra no radica en las cualidades intrínsecas (elementos formales) de la misma —lo que según la concepción canónica occidental permitiría garantizar la experiencia estética— sino en las relaciones que ésta mantiene con todo un sistema de valoraciones socialmente construido (Díaz, 2011), capaz de asumir nuevas formas y discusiones estéticas que preponderen su dimensión discursiva.

En el desafío a la clasificación estanca de géneros y prácticas que responde en gran medida a una idea elitista de cultura que perfeña a su vez una esencialización de

la cultura popular —como puede ser el caso de la cumbia sinfónica—, la búsqueda está en el aprovechamiento de las herramientas disponibles, todas, para potenciar la emocionalidad de la obra. Despojarlas de su estirpe, de su lugar acuñado o asignado en la historia de la cultura para seguir creando con parámetros estéticos propios, que hablen “desde” y no “sobre” su anclaje geocultural. El aporte en este sincretismo no se dirige a alcanzar un punto evolutivo musical más alto (lógica del pensamiento occidental) sino a generar nuevos espacios de disfrute y emancipación cultural (una otra lógica, diferente a la unilineal). El pluralismo estético resultante intersecta centro y periferia de forma tal de anularlos a ambos, ya que el resultado excede la suma de las partes.

Si lo colonial es condición estructurante del presente latinoamericano, lo decolonial aparece en estas puestas en jaque de las estructuras de pensamiento que organizan la experiencia, a partir de las cuales se habilitan nuevas formas de construcción de la cultura popular, la cual —heterogénea, dinámica y local— muestra así su capacidad de agencia tanto en la creación como en su recepción y uso.

Reflexiones finales

La experimentación de fusionar diversos tipos de música con orquestas sinfónicas o filarmónicas ya no es novedad y sin embargo sigue causando atención.

Una suerte de fagocitación musical, donde la tradición académica occidental es inserta en dinámicas populares que distan de su realidad de origen y, luego de ser digerida por éstas sin despojo de ninguna de las cualidades que la enaltecen, se da a luz a un producto amalgamado y armónico en sus formas que es síntesis de recorridos muy diversos pero que encuentra su lugar en el espacio público

y en los cuerpos danzantes de quienes vivencian esta experiencia estética en el marco de la cultura popular, la cual tampoco pierde ninguno de los atributos que la convierten en tal.

Los criterios que fundan la racionalización de las prácticas culturales estableciendo un tipo de cultura elevada, erudita, y otro más amplio, indefinido, atravesado por el mercado y carente de profundidad son correlatos del proceso “civilizador” que aún hoy se perpetúa en la colonialidad del saber estableciendo legitimidades asumidas, pero contrapuestas. En un caso dependiente del proceso de aprendizaje, en otro, de la sedimentación de la experiencia colectiva. Pero en el fondo, como es posible observar en la práctica, no tan aisladas la una de la otra.

En relación a la música, la distancia aparente entre los diversos géneros esconde un intenso flujo de elementos musicales y simbólicos que permiten explotar las fronteras y engendrar nuevos mapas.

De todas las artes expresivas, la música es la más apta para crear formas nuevas a partir de tradiciones diversas [...] Todos los grupos sociales pueden subvertir los cánones oficiales y crear algo nuevo [...], infinitas son las posibilidades de apropiación y de transformación de las melodías por el juego instrumental y el ritmo. (Bernand, 2014: 24)

En este plano, resulta necesaria la reflexión que atiende a la emotividad corporal, ya que es en el cuerpo “donde engrena lo sonoro con lo festivo, donde se encarna [o se resiste] toda política de disciplinamiento y donde se expresa, finalmente, aquello que comprendemos como identidad” (Tiesos pero Cumbiancheros, 2019: 241).

Desangeladas han quedado las versiones que propugnan un arte universal frente a las creaciones tan locales como propias que interpelan y exigen otros paradigmas de apreciación para la experiencia estética. La significación cultural otorgada a los objetos artísticos se desprende siempre de una dinámica local. Tal como plantea Geertz (1983), el objeto estético no puede ser comprendido como una mera concatenación de formas, sino que para que se vuelva tal debe existir una conexión semiótica entre el medio expresivo y la concepción de vida, la idea de mundo, los modos de habitar y transitar. El hecho cultural no resulta de una práctica aislada ni individual sino de la unión de forma y contenido cuya apreciación es producto de la experiencia colectiva. “La búsqueda de las raíces de la forma debe indagar en la construcción y deconstrucción de sistemas simbólicos con los que los grupos de individuos intentan dotar de algún sentido al sinfín de cosas que les suceden” (Geertz, 1983: 145).

Lo que interesa en este desandamiaje de estructuras reflexivas que rigen el juicio estético es apuntar a la preponderancia de elementos culturales representativos de los lazos sociales que emergen de la experiencia. Y, desde este horizonte, apuntalar la idea de —en palabras de Alabarces— una

cultura democrática y plural, una cultura común, sin jerarquías ni discriminaciones, plena de las riquezas que le pueden reponer la multiplicidad de estéticas puestas en juego, de experiencias vividas y representadas. Que integre el gusto popular entre esas estéticas: no como degradación ni inclusión piadosa, [...] sino como igualdad democrática. (2021: 158)

Bibliografía

- Alabarces, P. (2021). *Pospopulares: las culturas populares después de la hibridación*. Unsamedita - Universidad de Guadalajara.
- Bernard, C. (2014). Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX). *Historia Crítica*, núm. 54, pp. 21-48. Universidad de Los Andes.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Colectiva de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros (2019). Cumbia a la chilena: una mirada desde el cuerpo. Parra Valencia, J. D. (comp.), *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*, pp. 239-272. Instituto Tecnológico Metropolitano - Discos Fuentes Edimúsica S.A.
- Díaz, C. (2011). Música popular, investigación y valor. Sans, J. F. y López Cano, R. (coords.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, pp. 195-216. Fundación Celarg.
- Frith, S. (1998). *Performing Rites: On the value of popular music*. Harvard University Press.
- Geertz, C. (1983). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Paidós.
- Hesmondalgh, D. (2015). *Por qué es importante la música*. Paidós.
- López Cano, R. (2011). Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina. Sans, J. F. y López Cano, R. (coords.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, pp. 217-260. Fundación Celarg.
- Mazzotti Pabello, G. y Alcaraz Romero, V. M. (2006). Arte y experiencia estética como forma de conocer. *Casa del Tiempo*, núm. 87, pp. 31-38, abril. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mendívil, J. (2011). ¿Juicios de valor? Orgullo y prejuicio en los estudios sobre música. Una reflexión desde la etnomusicología. Sans, J. F. y López Cano, R. (coords.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, pp. 261-292. Fundación Celarg.
- Parra Valencia, J. D. (2019). Cumbia urbana en Colombia. Entre el rock tropical bailable y el chucu-chucu. Valencia, J. D. (comp.), *El libro de la cumbia. Resonancias*,

transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas, pp. 104-142. Instituto Tecnológico Metropolitano - Discos Fuentes Edimúsica S.A.

Remedi, G. (2018). El cielo y el infierno está aquí: Las culturas populares y el desafío de la gestión. *Cuadernos del CLAEH*, segunda serie, año 37, núm. 107, pp. 111-129. Centro Latinoamericano de Economía Humana.

Sans, J. F. (2011). Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento. Sans, J. F. y López Cano, R. (coords.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, pp. 165-194. Fundación Celarg.

Capítulo 7

Muralismo: arte urbano

Un museo al aire libre en el partido de General San Martín

María Florencia Seráfica

Introducción

El presente trabajo fue realizado como culminación de la Diplomatura en Patrimonio cultural comunitario dictada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En el mismo, se analizan los lineamientos principales y la recepción del programa de arte urbano “San Martín pinta bien” que se realiza en el partido de General San Martín, provincia de Buenos Aires, Argentina. Serán abordadas desde diversos enfoques las incidencias que tienen este proyecto en la comunidad: la revitalización del espacio, su concepción como “Museo al aire libre” y las políticas culturales que lo sustentan.

Para reflexionar sobre la identidad, la pertenencia y el patrimonio cultural que implica este proyecto, se parte de lo desarrollado por Hernández y Quevedo. Se toma para el estudio de caso lo que los autores entienden por construcción de la ciudadanía: la importancia del papel de la cultura como instrumento de desarrollo local, la inclusión de políticas, y las estrategias artísticas y culturales como palanca para impulsar los procesos de cambio (2010).

A partir de estos conceptos entraran en juego las consideraciones sobre la gestión cultural, el patrimonio y los derechos culturales de los habitantes. En cuanto a la gestión, se tiene en cuenta para el análisis el texto de Sánchez Gómez, quien se refiere a la gestión cultural como un proceso de producción y administración de espacios, y que: “ante todo, debe cimentar su trabajo en la generación de políticas culturales para que la cultura se fortalezca, como base para la organización comunitaria” (2014: 234). En relación a estas nociones se analiza el caso de estudio focalizando en el derecho cultural y su incidencia en la concepción del patrimonio cultural, tomando el estudio realizado por Miguel Ángel Mesinas Nicolás, quien postula que “el patrimonio cultural aparece como un modelo o referencia, como un sólido elemento que enriquece tangiblemente la vida cultural de todos los niveles sociales y cuenta con un bien congruentemente delimitado, viable generador de historia y educativo” (2016: 9).

Además del análisis de estos conceptos, el trabajo se centra en la faceta propiamente artística que da vida al proyecto. Los murales son entendidos para este estudio bajo la denominación de arte urbano y comunitario. Se desprende de esta calificación el análisis museológico, entendiendo los murales en su conjunto como un museo al aire libre y analizando las implicancias que conlleva esta denominación, así como la propuesta de políticas culturales que entendemos buscan incorporar a un *no público*, en palabras de Cora Delgado (2012), en la apreciación del arte, el disfrute y la vivencia del espacio público incorporándolo a la vida cotidiana del patrimonio material.

Historia del programa

El programa denominado “San Martín pinta bien. Programa municipal de embellecimiento urbano” comenzó en el año 2012, y fue implementado por la Subsecretaría de Cultura del partido. El objetivo principal del programa es recuperar el espacio público y embellecer los paredones deteriorados del distrito. Los murales realizados son en su mayoría de autoría de artistas sanmartinenses. Al día de hoy ya participaron alrededor de cien artistas, y el partido cuenta hasta el momento con ciento sesenta murales. Los diseños elegidos remiten a valores sociales, personajes de la cultura popular y a símbolos propios de cada barrio, así como también se pueden encontrar en ocasiones diseños abstractos. En la página de la municipalidad se resalta que: “Los artistas locales dan color a las fachadas de edificios industriales, residenciales y paredones de plazas y parques. Además, el programa promueve la participación colectiva de vecinos, colegios, instituciones y fábricas de la ciudad”.¹

Los murales se localizan tanto en la entrada y salida del municipio como en los lugares más transitados de los diversos barrios que conforman el partido. Se han realizado murales en los corredores de la calle Pedriel, ruta 8, avenida 25 de Mayo, el Liceo Militar, los túneles de San Andrés, puentes de Villa Ballester, y por supuesto, siendo un barrio de tradición fabril, en numerosas fábricas, donde se realizan murales inspirados en su producción. También se puede ver que se intervinieron durante estos años numerosas plazas y algunos colegios de la zona.

1 <<http://www.sanmartin.gov.ar/san-martin-pinta-bien>>.



Imagen 1. Plaza Congresales de Tucumán. Artista: Natalia Oleksikiw (2019).



Imagen 2. Plaza San Martín. Artista: Ismael Marinato (2018).

Hoy en día el programa se constituye como un museo de arte público al aire libre, por lo que se prevé que progresivamente cada mural cuente con una cédula con la información completa de la obra, palabras escritas por los artistas y un código QR para escanear desde el celular y así poder acceder al mapa online de todos los murales.

Como foco de análisis de este proyecto se toman en primer lugar los objetivos del programa. Esto objetivos giran

en torno a la mejora del espacio público, la percepción de la ciudad, y cómo a través del arte se logra constituir un sentido de identidad entre los habitantes del partido de San Martín. Fortaleciendo así su relación con el espacio público y el patrimonio local, con el fin de democratizar y popularizar el arte entre los vecinos del partido.

Un museo al aire libre

El programa es definido desde el municipio como “un museo al aire libre”. Antes de analizar lo que esto implica, se definirá cómo se inserta este concepto en la tradición museística y en su relación con el público. En un principio, *La Encyclopedia Britannica* en su edición de 1974 definía “museo”, en palabras del director del ICOM Rugues de Varine-Bohan, como:

Una institución que reúne, estudia y conserva objetos representativos de la naturaleza y del hombre con el fin de mostrarlos después al público para su información, educación y deleite.” En esta definición, el término museo incluye no sólo aquellas instituciones conocidas como tal sino también las galerías de arte (no comerciales), las galerías de imágenes, los seculares tesoros eclesiásticos, ciertos monumentos históricos, las exposiciones permanentes al aire libre, los jardines botánicos y zoológicos. (Fernández, 1999: 36)

En esta primera definición, si bien los fines de la institución museo se definen desde la concepción de un museo tradicional (un edificio + una colección + un público), se puede observar que también comienza a abrirse hacia otros tipos de objetos y lugares como pueden ser monumentos

históricos, jardines botánicos y zoológicos. Fernández resalta en su texto que según la Unesco el museo debe ser una institución al servicio de la sociedad que: “adquiere, comunica y, sobre todo, expone con la finalidad del estudio y del ahorro, de la educación y de la cultura, testimonios representativos de la evolución de la naturaleza y del hombre” (1999: 37). Si bien estos lineamientos continúan hoy en día, la concepción del museo tradicional ha sido, o por lo menos intenta ser, superada. El nuevo museo, en cambio, estaría compuesto por: un territorio (estructura descentralizada) + un patrimonio (material e inmaterial, natural y cultural) + una comunidad (desarrollo), planteado como un sistema abierto e interactivo, en diálogo entre sujetos (Fernández, 1999: 102). Esta nueva concepción de museo es de suma relevancia para el caso analizado, ya que es un claro ejemplo de un museo que pasa de estar radicado en una institución (por ejemplo, un edificio) a un museo radicado en un territorio descentralizado.

Es a partir de esta nueva concepción de museo, que es posible hablar de forma particular de los Museos al aire libre o ciudades museos. Este tipo de museos fueron creados para mostrar objetos en un determinado recinto urbano, ya sea un jardín, un parque o en un lugar histórico. En su investigación, Fernández expone que estos museos deben ser considerados como auténticas realidades museísticas, que han superado las barreras físicas impuestas por los objetos en los museos convencionales. Resalta además que, según la Unesco, “en esta categoría están comprendidos los museos, las viviendas y los monumentos históricos de los museos al aire libre que evocan o ilustran ciertos acontecimientos de la historia nacional” (1999: 127).

Se puede ver que más allá del nuevo carácter institucional que adquieren este tipo de museos, lo que se modifica de forma sustancial en ellos es la interacción del público.

A diferencia de los museos tradicionales o aquellos que tienen un edificio único, los museos al aire libre se relacionan con el público de forma radicalmente diferente. En un primer lugar, se rompen en ellos las barreras que se generan entre el público “culto” habituado a concurrir a los museos, y el denominado *no-público*. Como señala Cora Delgado en relación a este último concepto:

El prestigio de la cultura de la clase dominante, representado en los museos de arte, refuerza la inclusión de unos y determina la exclusión de otros. El no público, constituido por grupos sociales fragilizados social, económica y culturalmente, ha permanecido, casi siempre, excluido de los museos. (2012: 161)

Estos museos posibilitan de este modo un contacto con la comunidad de forma más genuina y con mayor expresión de sí misma y de su entorno inmediato. De esta forma, se puede decir que los museos al aire libre, y en nuestro caso particular el de San Martín, ayuda a captar al *no público* mediante los murales a los que la población tiene acceso sin restricciones y en diferentes lugares de su barrio. Este público, que posiblemente no tenga como hábito concurrir a los museos de la ciudad, se encuentra de esta manera inmerso en su entorno con obras de arte creadas por sus conciudadanos, habilitando el surgimiento de una experiencia estética cotidiana.

Como antecedentes de este tipo de programas se pueden señalar *The East Side Gallery*,² situada en la cara este el muro de Berlín en Alemania. Este espacio cuenta con ciento tres murales pintados por diferentes artistas del todo el mundo, rindiendo homenaje a la libertad y a la caída del muro

2 En línea: <<http://www.eastsidegallery-berlin.com/>>.

luego de la guerra fría. Además, en Europa existe la llamada *Association of European Open Air Museums* que se ocupa de la conservación y de la gestión de diferentes museos al aire libre en diversas ciudades de la comunidad Europea. Focalizándose en el ámbito local, se pueden señalar el museo al aire libre de la Boca, así como el de Rosario,³ el cual presenta mayor similitud con nuestro caso de estudio. Este último consta de reproducciones a escala gigante de la obra de artistas rosarinos consagrados en medianeras de edificios, las cuales permanecen pintadas por un período de tiempo pre-acordado con los consorcios de los mismos.

Es posible señalar además otra de las características de este tipo de Museos al aire libre es su carácter de Museo de público. El autor François Mairesse postula:

El carácter público indica el potencial colectivo de este bien. Dos criterios definen el bien público: el de la “no-rivalidad”, definido por Samuerson, que implica que no puede haber rivalidad entre los consumidores, sobre todo cuando el bien no puede destruirse tras consumírsele (todo el mundo, a plazos, podrá consumirlo); el de la “no-exclusión”, que indica que los consumidores no pueden verse impedidos de consumir el bien, en particular por la fijación de un precio de entrada. (2010: 112)

Esta característica es de suma importancia, ya que asegura que el bien cultural y patrimonial puede llegar en igualdad de condiciones y de alcance a todos los habitantes de la ciudad. Se puede apreciar que esto mismo es lo que ocurre en el programa que nos atañe por su carácter de público y por encontrarse dispersos los diversos murales que

3 En línea: <<https://www.rosario.gob.ar/web/ciudad/cultura/museos/museo-urbano-arte-a-la-vista>>.

lo constituyen. Sin embargo, podría señalarse que el solo hecho de que la ciudad tenga el proyecto de colocar murales en la ciudad no implica que no deba trabajarse en la comunidad la educación en el arte y en la apreciación estética, así como los valores en la conservación del patrimonio, que podrían prevenir pintadas o grafitis que perturben la unidad y el mensaje de los murales.

Políticas culturales y espacio público

La recuperación del espacio público y el mejoramiento de la vista e infraestructura de las paredes deterioradas del distrito constituyen el objetivo principal del programa de muralismo. Al conformarse como un barrio de tradición fabril, el partido cuenta con numerosos paredones de fábricas que sirven como soporte para futuros murales. Las obras realizadas hasta el momento son en su mayoría de autoría de artistas sanmartinenses, lo que ayuda a reforzar la identificación y el sentimiento de pertenencia por parte de los habitantes. Como señala Lucía Santarone (2018), Subsecretaria de cultura del municipio: “Estamos tratando de hacer más amable el espacio urbano, seguir embelleciendo la ciudad de San Martín, reforzar este espíritu de identidad que va teniendo distintas temáticas en el tiempo”.



Imagen 3. Fábrica, Av. Rodríguez Peña, Villa Lynch. Artista: David Correa.



Imagen 4. Fuente: <Facebook.com /Programa MunicipalSanMartínPintaBien>.

Es importante destacar que la incidencia de este programa en la conformación de la identidad local, como se verá más adelante, tiene sus orígenes en una política cultural específica que busca promover las artes y la cultura. García Canclini postula que las políticas culturales son

el conjunto de intervenciones llevadas a cabo por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. (1987: 26)

Estas políticas se relacionan a su vez con el concepto de *derecho cultural* planteado por Miguel Ángel Mesinas Nicolás (2016), quien resalta que el derecho a participar en la vida cultural puede calificarse de libertad, y que no puede ser

posible si el gobierno no toma medidas positivas al respecto, asegurando y facilitando la participación en la vida cultural y en el acceso a los bienes culturales, así como comprometerse a preservarlos. Tomando el caso particular de análisis, como se señala en un video de difusión del proyecto: “el objetivo es mejorar el entorno, la percepción de la ciudad, y a través del arte sumar a este sentido de identidad que se está buscando que tengan los habitantes de San Martín” (2018).⁴ La importancia del programa reside en esta forma, y de manera implícita, según se puede observar en sus discursos, en democratizar y popularizar el arte para todos los vecinos de San Martín. Una de las artistas que participa en el proyecto, Florencia Ramondetta, expresa en el video mencionado que “tomar el espacio público es esencial para transmitir, para concientizar y para transformar” (2018). Se hace evidente la importancia que conlleva el apoyo a la cultura en la promoción del proyecto, y como esta misma constituye otro eje fuerte de debate, donde se plantean nuevas formas de entender la economía cultural y simbólica de las ciudades, situando a la cultura en el centro del desarrollo urbano.



Imagen 5. Av. 25 de Mayo y Catalina de Boyle, Villa Lynch, “Siesta en el Jardín”.
Artista: Gachi Gonçalves.

4 “Conocé el programa San Martín pinta bien”, en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=5plwHlvQlHA>>.



Imagen 6. Polo textil y fábrica de papel vinílico, Villa Lynch.
Grupo de artistas: Mediasombra mural (2019).

A partir de estos conceptos, es preciso tener en consideración la gestión cultural, como señala Sánchez Gómez (2014), comenzando a ser relevantes los espacios de encuentro y la creación de prácticas, donde se construyan o transformen realidades desde la imaginación, la recursividad y la renovación o re significación de experiencias sensoriales. Sánchez Gómez define de forma específica a la gestión cultural, como un proceso de producción y administración de espacios. Justamente, en el proyecto de San Martín pinta bien, es posible observar en acción este último supuesto, ya que se apunta directamente a la modificación del espacio público con el objetivo de beneficiar la vivencia de los ciudadanos, así como la visión que se tiene del partido a nivel local y provincial. Es importante destacar que la gestión “ante todo, debe cimentar su trabajo en la generación de políticas culturales para que la cultura se fortalezca, como base para la organización comunitaria” (2014: 234). Este quiere decir que, el proyecto debe ser apoyado por una gestión que se sostenga en políticas culturales concretas,

que busquen prolongar dicho proyecto, así como las diferentes actividades que lo acompañan, como son los eventos sociales y las ferias de arte que el municipio organiza con frecuencia, así como fue también en el año 2017 el festival Martín Fierro, donde se realizó el primer encuentro entre muralista internacionales. En este evento sesenta artistas pintaron un gran mural colectivo constituido por treinta obras de temática gauchesca, el cual otorga una nueva imagen a este tramo de la ruta 8. Además, en el año 2018, en el museo Casa Carnacini se realizó una muestra denominada “Territorios arte público”, donde los muralistas expusieron sus obras. Dichas obras no intentaban llevar el mural dentro del museo, si no que se escogieron obras de estudio que siguieran el mismo eje temático y constituyeran un corpus acorde a los motivos que ellos manejaban cuando trabajan en las calles. De esta manera, el mejoramiento de los espacios públicos y las actividades que lo complementan, se sostienen gracias a políticas culturales fuertes, posibilitando en su conjunto una transformación desde el arte en la forma de vivir y apreciar los espacios públicos por parte de los vecinos y transeúntes.

El rol del público y su percepción de la ciudad

Para abordar el concepto de público se comenzará en un primer momento desde el concepto de identidad. La identidad de los habitantes del partido de General San Martín puede pensarse desde el lugar de la pertenencia y su relación con el patrimonio cultural material e inmaterial. Hernández y Quevedo postulan que en la construcción de la ciudadanía el papel de la cultura actúa como instrumento de desarrollo local. Como señalan estos autores en relación a la identidad y la ciudad donde se habita:

Mirada desde la cultura la ciudad no es solamente una construcción material, una configuración del espacio físico, un espacio de gobierno y administración, o un sistema de relaciones sociales. Es también un sistema de representaciones e imaginarios en permanente reelaboración y un escenario del consumo simbólico que incide notablemente en la manera como se vive y en la configuración misma del espacio por sus artistas y sus medios de comunicación. (2010: 5)

De esta forma, puede entenderse que identidad, cultura y ciudadanía se constituyen unas entre otras, interrelacionándose. Es importante destacar el sentido de pertenencia que esta relación puede generar, mediante la apropiación y el uso del patrimonio cultural que es propio de cada ciudad.

En el caso del programa San Martín pinta bien, se puede destacar la importancia del componente estético y artístico. Estas características contribuyen a la posibilidad de ver desde una nueva perspectiva aquello que nos rodea. Como señalan los autores anteriormente mencionados, estos guiones museográficos “contribuyen a poner la narrativa en valor y a evidenciar su contexto” (Hernández y Quevedo, 2010), abriendo la posibilidad a diversas actividades didácticas que apoyándose en este programa contribuyan a la formación y apreciación estética de la población.

Las obras plasmadas en los murales utilizan colores vibrantes y llamativos, y se puede apreciar que en su mayoría los artistas utilizaron motivos figurativos para componer sus obras. En varias ocasiones lo que se ve representado en las obras se encuentra en relación con el edificio que la contiene. Un ejemplo de esto es la realización de un mural en la fábrica textil, como que se muestra en la imagen 7, donde se ven reflejadas las trabajadoras. Los artistas utilizan en esta obra un estilo artístico que recuerda al muralismo

mexicano y al estilo del pintor Ricardo Carpani. Figuras fuertes y de trazos marcados, buscan resaltar no solo la figura de las trabajadoras, si no las raíces autóctonas mediante la bandera de los pueblos originarios y la bandera argentina de fondo. Otro ejemplo que sigue la misma línea, son los murales en clubes deportivos o sociedades de fomento, como se ven en las imágenes 8 y 9. Estos murales usualmente muestran en sus paredes las actividades que se realizan en dichos espacios. También podemos encontrar que algunas de las obras apelan al uso de motivos abstractos o vegetales, generalmente en puentes o plazas como se ve en las imágenes 1 y 2. Encontramos además que otros diseños se acercan más a la ilustración. Un ejemplo de este último estilo es la obra de la artista Gachi Gonçalves, como se puede apreciar en la imagen 5. Además de esta obra, la artista realizó otras pinturas en el marco del programa. En ellas podemos encontrar figuras infantiles acompañadas de pequeños animales y siempre rodeadas de un aura de fantasía, utilizando colores en las gamas de los verdes, azules, anaranjadas. La mayoría de las obras que abarca el programa, con sus diferentes estilos, son visibles a la distancia y generan un punto focal de atracción, ya sea por su colorido o por el motivo que representan, posibilitando a su vez una apreciación mediata de estas obras y del mensaje que buscan transmitir.

De esta forma, la identificación de la población con un determinado patrimonio cultural, la apreciación del mismo como parte de su identidad local, favorece a la construcción del sentido de pertenencia de la población, y modifica también la visión que se tiene de la ciudad, otorgándole un mayor número de características positivas. Como señala Guerrero Valdebenito al respecto:



Imagen 7. Artistas Lucas Quinto y Sergio Condori, @lucas_murales, esquina de Av. San Martín y Franca.

La postulación de un bien o espacio como patrimonio despierta un fuerte localismo e interés de los habitantes por este y sus expresiones culturales, y genera, en la mayoría de los casos, un resurgimiento del sentido de pertenencia con el territorio, nuevos relatos identitarios y la re significación de identidades relegada. (2014: 98)

Mediante la construcción de nuevos pactos y valores sociales se contribuye a construir un nuevo modelo de ciudad, y así como consecuencia se respalda la modificación de la vivencia que se tiene de estos espacios. Como ejemplo de la recepción de este programa por parte de los vecinos, se pudo recurrir a las redes sociales. Una de las vecinas

expresa mediante los comentarios que “San Martín pinta bien ha logrado que organicemos caminatas por el espacio público para ver los murales”, o como se pueden ver en la imagen, son numerosos los comentarios de aprobación que llegan a sus páginas:

Programa Municipal San Martín Pinta Bien
25 de junio · 🌐

UNA APUESTA POR LO COLECTIVO 🧑🧑🧑🧑🧑🧑

La Sociedad de fomento Juan Martín de Pueyrredón es un espacio público donde los vecinos y vecinas realizan deportes y actividades. David Correa Muralista trabajó en conjunto con la comunidad, logrando a través de una experiencia colectiva, plasmar en los muros el espíritu del barrio y las actividades que ahí se realizan. ¡Juntos es mucho mejor!... Ver más



71 6 comentarios 17 veces compartido

Me gusta Comentar Compartir

Más relevantes ▾

Escribe un comentario...

Nati Vega Cuánto orgullo por nuestrxs artistas !!!Qué continúen embelleciendo nuestras calles, nuestros barrios!!! Por más #Cultura y #Arte !!!!
Me gusta · Responder · 14 sem 2

Jenny Peña Es tan hermoso este Programa 🍷🍷🍷
Me gusta · Responder · 14 sem 2



Imágenes 8 y 9. Fuente: Facebook.com /Programa MunicipalSanMartínPintaBien.

En las redes sociales del proyecto también se pueden apreciar imágenes de las numerosas obras que se realizaron en el partido, y particularmente algunas de ellas muestran el antes y el después de los lugares intervenidos. Mediante estos ejemplos, se puede apreciar como la intervención artística modifica sustancialmente la ciudad y la opinión que se posee de la misma. En lo que refiere a la experiencia, no se atraviesa de la misma manera el espacio descuidado que un espacio intervenido artísticamente, lo que lleva a resaltar que es más probable que ahora se elegía transitar este camino de forma mucho más frecuente que en un pasado, ya que contribuye a construir un nuevo interés en los ciudadanos, así como nuevas ganancias. Uno de los artistas, Walter Fernández, señala al respecto “La relación con los vecinos,

los comentarios eran ahora tiene más vida. Y les gustaba pasar por acá, quedarse mirando y hablar con nosotros. Ya el mural es parte de ellos, más que de los artistas” (2018). A su vez, retomando a Guerrero Valdebenito, es importante que destacar que: “Como patrimonio vivo, los espacios patrimoniales son espacios públicos vividos, compartidos y heterogéneos, espacios de realización de la ciudadanía, de reconocimiento de derechos y deberes ciudadanos” (2014: 101). Deber y derecho ciudadano de poder habitar y recorrer la ciudad, de vivir sus espacios y de hacerlos propios, reencontrando en ellos un sentimiento de pertenencia.



Imágenes 10 y 11. Calle Francisco González y Mitre, San Martín, “El Nido”. Artista: Adriana Giachetti (2018).



Imágenes 12 y 13. Calle Pueyrredón y Cerrito, San Martín. Artista: Juan Sabatez (2019).



Imagen 14. Chicos participando del mural para el colegio
Ceferino Carnacini y artistas pintando sus obras.

Conclusiones

El programa San Martín pinta bien puede ser tomado como un claro ejemplo de la aplicación de políticas culturales específicas orientadas al mejoramiento urbano y a la calidad de vida y circulación de los habitantes del partido. Como se vio, este tipo de políticas culturales conllevan en sí mismas varios puntos que deben ser tenidos en cuenta para su buen funcionamiento. Desde el análisis de la gestión cultural llevada a cabo por el partido, se intentó demostrar que un determinado programa o una determinada política cultural no pueden prosperar sin el apoyo de actividades satélites que los acompañen, así como tampoco podrían

crecer sin la aceptación de sus ciudadanos. Es así como, se aprecia que los proyectos de mejoramiento urbano otorgan resultados positivos cuando un mecanismo mayor es el que orquesta su funcionamiento. En el caso de análisis se puede observar como este programa tuvo gran aceptación por parte de los habitantes del partido, y como gracias a esto y al apoyo institucional y de los artistas se prolonga en el tiempo.

Es importante a su vez destacar la relevancia que tuvo y tiene dicho programa en el refuerzo de la identidad y la pertenencia de los vecinos del partido. Es notable que hoy en día la vivencia de los espacios cambio de forma positiva, y que espacios antes no transitados se convirtieron en un pasaje por el cual se elige circular. De esta forma el refuerzo positivo que otorga un programa que tiene como objetivo la realización de obras de arte públicas es múltiple. Desde el acercamiento del arte a un gran número de la población a la posibilidad de producir una experiencia estética en sus espectadores, de movilizarlos, hasta crear espacios más bellos y que en contraste con las paredes roídas o descascaradas devuelvan a los habitantes las ganas de circular por las calles y plazas de su partido, apropiándose y viviendo nuevamente su patrimonio cultural.

Agradecimientos

Extiendo mis agradecimientos a los profesores Mónica Rivarola y Gabriel Lewin, quienes guiaron el desarrollo del presente trabajo durante los últimos meses de la diplomatura. Agradezco también al equipo del programa San Martín pinta bien por proporcionarme el material fotográfico, así como los datos sobre cada uno de los artistas mencionados.

Bibliografía

- Asociación Europea de Museos al Aire Libre. En línea: <<http://theaeom.eu/>> (consulta: septiembre de 2019).
- Delgado, C. (2012). El museo de arte y el no-público. El problema de los estereotipos. *The Art Museum and the Non-Public. The Problem of Stereotypes. Revista Colombiana de Sociología*, vol. 35, núm. 2, julio-diciembre.
- Fernández, L. A. (1999). *Museología y museografía*. Ediciones del Serbal.
- García Canclini (ed.) (1987). *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo.
- Guerrero Valdebenito, R. M. (2014). Los habitantes en la gestión del patrimonio urbano latinoamericano. *Apuntes*, vol. 27, núm. 2, pp. 92-103.
- Hernández Cárdenas, T. y Quevedo L. A. (2010). *La ciudad desde la cultura, la cultura desde la ciudad*. En línea (consulta: septiembre de 2019).
- Mairesse, F. (2010). *Le musée hybride, Paris: La documentation française*. Trad. Martín Schifino. Ariel.
- Mesina Nicolás, M. Á. (2016). El derecho del patrimonio cultural. Análisis desde la perspectiva de los derechos humanos y su aplicación por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). *Intervención*. En línea: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2016000200071> (consulta: septiembre de 2019).
- Sánchez Gómez, J. A. (2014). *La gestión cultural como eje de integración comunitaria*. Revista Trabajo Social. Universidad Nacional de Colombia.
- Santarone, L. et al. (2018). *Conoce el programa San Martín pinta bien*. En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=5plwHlvQlhA>> (consulta: septiembre de 2019).

Capítulo 8

Ocultura y decolonización en *Les soleils de l'île de Pâques* (1972)

Fernando Gabriel Pagnoni Berns

Durante la década de 1970, y a un nivel transnacional, tiene lugar la cristalización del movimiento New Age, cuyas raíces se encontraban en los movimientos contraculturales de la década de 1960. La contracultura, un término que englobaba diversas corrientes de pensamiento izquierdistas que buscaban subvertir el statu quo, desarrolló ideas filosóficas y pseudociencias que buscaban interrogar acerca de lo humano por fuera del pensamiento establecido por los cánones europeos y estadounidenses. Entre estas nuevas ideas, destacaron la arqueoastronomía (una ciencia multidisciplinaria que estudia las distintas relaciones entre las culturas y los fenómenos celestes) y la astroarqueología, una pseudociencia que trabaja sobre la presunta presencia extraterrestre en la antigüedad. Es esta última la que va a adquirir un carácter popular, especialmente con la publicación de *Chariots of the Gods? Unsolved Mysteries of the Past* de Erich von Däniken en 1968, un best-seller que argumentaba que varias tecnologías y estructuras de antiguas civilizaciones fueron creadas o ideadas por seres extraterrestres confundidos en su momento por dioses. Durante la década

de 1970, la astroarqueología se debatió entre formalizarse como ciencia o caracterizarse a sí misma como “alternativa” al canon científico (Campion, 2015: 12).

En este contexto, se estrena *Les soleils de l'île de Pâques* (1972), del director francés Pierre Kast. La película, una continuación de los intereses esotéricos del director, fue coproducida por Francia, Chile y Brasil, y narra las extraña circunstancias que llevan a personas nacidas en diferentes partes del mundo a converger en la Isla de Pascua para desentrañar un misterio cósmico y milenarista.

Si bien la película es clasificada como “ciencia ficción”, lo cierto es que *Les soleils de l'île de Pâques* debe definirse utilizando la lógica teórica de la “ocultura”, la hibridación de lo esotérico y la cultura. El film de Kast es básicamente “propaganda” esotérica que se imbrica con un contexto de astronomía y arqueología definidas en términos no-humanos por las pseudociencias. La película es, en esencia, una transposición del texto de Däniken, ambos intentando dar cuenta de las relaciones secretas entre seres humanos y los extraterrestres y las pistas que estos últimos dejaron en la Tierra.

A pesar de continuar y transponer al lenguaje audiovisual estas pseudociencias, el film de Kast puede leerse como descolonizador: las claves para entender el mundo actual no se hallan en París (de donde procede uno de los protagonistas) sino en América Latina, en la Isla de Pascua y en las religiones “alternativas” brasileras como el umbanda. La riqueza del film procede, precisamente, de ese entrecruzamiento entre ocultura y decolonización, lo que nos permitiría examinar no solo el consumo popular de las pseudociencias durante la década de 1970, sino como las mismas pueden producir pensamientos descolonizadores.

Breves definiciones: ocultura y poscolonialidad

Junto con otros “giros” dentro de la academia (como el “espectral”, el lingüístico o los estudios sobre animales), el poscolonialismo se encumbró como una herramienta teórica-práctica para analizar textos (literatura, cine, etcétera) que proyectan alteridades fantásticas y cargadas de prejuicio sobre una cultura denominada “otra”. El poscolonialismo investiga dos movimientos relacionados entre sí: primero, un proceso de universalización que presenta como “normalidad” lo que es, en realidad, particular. El modo de pensar, los modos de vivir, la existencia entera de un grupo socio-cultural se universaliza y se convierte en parámetro desde el cual cualquier otra cultura debe compararse para alcanzar dicha deseada “normalidad”. Esta universalización, por supuesto, se alinea con países dominantes dentro de los planos globales, especialmente los colonizadores e imperialistas, como Estados Unidos o Gran Bretaña.

El segundo movimiento ideológico, claramente relacionado con el anterior, es presentar a los conquistados, a los colonizados, como grupos sociales incapaces de alcanzar dicho estado “ideal” por sí mismos, y, por ende, necesitados de ser conquistados para poder así alcanzar dicho progreso. Nada importa el movimiento interno dentro de los sectores conquistados: sus recursos naturales son desaprovechados por sus estilos de vida obscurantistas y atrasados, lo que implica que su conquista es por “razones humanitarias” (Grüner, 2002: 128).

El giro poscolonial tiene como fin desarmar esos discursos que hicieron posible que regiones, etnias y religiones fueran subsumidas en una lógica homogeneizante que destruía toda diversidad. Textos culturales y artísticos fueron cómplices de dichos procesos coloniales, ofreciendo, de manera reiterativa, una ecuación que equiparaba la diferencia

con lo peligroso, con lo no-humano, con lo salvaje. De allí que los estudios poscoloniales ofrezcan revisar las “fantasías” sobre la Otredad ofrecidas por textos artísticos y/o simbólicos. Esa “orientalización” que denunciaba Edward Said en uno de los textos fundantes de los estudios poscoloniales, *Orientalismo* (2008 [1978]), tiene lugar a través de un modo particular de relacionarse con la “Otredad”, esta última tanto geográfica como cultural. Dicho modo, una simplificación prejuiciosa de la vida cultural, los sistemas de ideas y el progreso de los considerados “otros”, ha servido, además, para constituir un espejo “para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia” (2008: 20). Si bien dicha imagen de lo “Otro” se sostiene sobre premisas materiales y reales, lo cierto es que estas concepciones de los “Otros” son básicamente “imaginadas” y cargadas de prejuicio, los cuales, a su vez, sostiene prácticas como el imperialismo y el colonialismo.

El giro poscolonial ha sido entendido de dos maneras complementarias: busca analizar los cambios históricos en relación con los países colonizadores y sus colonias, por un lado, y busca otorgar “voz” a los que no la tuvieron por su condición de colonizados, por el otro. Estas intenciones dieron origen a los estudios sobre poscolonialidad y, más recientemente, a los estudios anticoloniales. Los primeros, tal como indica el prefijo “post”, analiza las relaciones entre las prácticas colonizadoras y los textos culturales y simbólicos que apoyaron y apoyan dichas prácticas para denunciar una complicidad que se retroalimenta. Los estudios anticolonialistas complementan a los poscoloniales, pero realizan sus estudios desde un conocimiento “Otro” indioamericano, afrodescendiente y de descolonizados, luchando por acompañarlos “desde” y “con” ellos. Grínor Rojo, Alicia Salomone y Claudia Zapata, radicalizan las diferencias entre una y otra, estableciendo que

de ahí que la política de la reivindicación de la “diferencia” haya disfrutado y disfrute todavía de una popularidad poco menos que orgasmática en algunos círculos intelectuales que se autocalifican de progresistas y sin que la enciclopédica pobreza de información de sus muchos devotos tenga en cuenta para nada que los más flexibles y alertas entre los críticos anticoloniales y antineocoloniales de la primera hora se expresaban ya en ese lenguaje pero con una mayor (y mejor) conciencia de sus posibilidades y limitaciones. (2001: 97-98)

Los estudios poscolonialistas y/o anticolonialistas, más allá de sus diferencias, buscan “alternativas a la conformación profundamente excluyente y desigual del mundo moderno” exigiendo “un esfuerzo de deconstrucción del carácter universal y natural de la sociedad capitalista-liberal” (Lander 2000, p. 10). Ambos estudios pueden aplicarse a un texto fílmico europeo como *Les soleils de l'île de Pâques*. El film es una coproducción francesa, siendo Francia, además, la nación de origen del director. Incluso así, el film también permite (quizá demasiado brevemente) un hablar “desde” y “con” ellos. Y es desde los temas de ocultismo que la película de Kast propone que dicho enunciado desde la “Otreidad” sea posible.

Además de ser un texto que puede leerse desde la poscolonialidad, *Les soleils de l'île de Pâques* se engarza en otro giro, mucho más joven aún dentro del mundo académico: el de la ocultura. La ocultura se conforma desde un juego de palabras que reúne lo oculto con cultura, conformando una disciplina que analiza distintas configuraciones del universo de lo oculto dentro de textos de la cultura. Ahora bien, este análisis no se sustenta simplemente en mencionar y/o analizar figuras relacionadas con las artes ocultas como brujas

o alquimistas dentro de, por ejemplo, una novela o film. La ocultura va más allá de este análisis ingenuo: busca señalar y destacar las distintas interrelaciones autoconscientes entre los textos artísticos y el ocultismo. En su *Occulture: The Unseen Forces That Drive Culture Forward* (2018), Carl Abrahamsson investiga y recupera la espiritualidad perdida de las obras de arte, antaño creadas para conectar lo divino con lo mundano y humano. Dicha espiritualidad pierde fuerza con la llegada de la modernidad y la conversión del texto artístico en mercancía. Las fuerzas esotéricas que animaban las imágenes, los textos y sus palabras, perdieron fuerza hasta ser anulados completamente por la lógica moderna del mercado.

Abrahamsson rescata, sin embargo, la presencia de la filosofía ocultista y el esoterismo en textos artísticos modernos. Las vanguardias históricas (pertenecientes, a grandes rasgos, a la primera mitad del siglo XX) que buscaban no solo acercar el arte a la praxis vital sino, además, reconfigurar la realidad para señalar su artificio (Bürger, 1987), se acercaron al esoterismo como fuerza destructora del anquilosamiento burgués y su dependencia hacia el realismo y el secularismo. El movimiento dadaísta, uniendo juntos psicología y esoterismo, el surrealismo, enfatizando lo no-racional y lo subconsciente con una base de esoterismo y Antonin Artaud y su amor por la alquimia son solo algunos de los protagonistas de estos movimientos contraculturales (Bürger, 1987: 21). La noción de “contracultura” es especialmente útil en este análisis, ya que serán los movimientos contraculturales los que volverán a unir lo espiritual y el arte en épocas tan tardías como las décadas de 1960 y 1970.

Durante las décadas de los sesenta y setenta en Estados Unidos de Norteamérica y en gran parte de Europa se produjeron una serie de movimientos contraculturales que se configuraron como una suerte de respuesta a la hegemonía del pensamiento capitalista y burgués predominante.

Uno de los elementos que unirá a todas estas diversas manifestaciones será el de llamar la atención sobre aspectos o temas sociales que se habían mantenido por fuera de la agenda pública hasta ese momento, como, por ejemplo, la libertad en el uso de la sexualidad o la visibilización de religiones alternativas como el budismo o el culto al satanismo, este último más ligado a la idea de poder personal que a cualquier maniqueísmo sobre maldad y bondad. Estas décadas son el caldo de cultivo perfecto para la aparición de la ocultura, ya que la misma propone una robusta y radical crítica de la religión (Kripal, 2020: 29) y la naturalización y/o universalización del cristianismo. En otras palabras, y siguiendo al título del libro de Christopher Partridge (2005), la contracultura proponía un “re-encantamiento” del mundo occidental.

Nuevas pseudociencias que unían antropología, arqueología y sociología proliferaron. Por ejemplo, las investigaciones sobre las “ley lines” sostenían que líneas de fuerza cósmica podían trazarse siguiendo complejas relaciones de distancia entre diferentes puntos naturales o hechos por el hombre como, por ejemplo, Stonehenge en Wiltshire, Inglaterra. Estas líneas canalizaban supuestas energías místicas que existían en el planeta desde los comienzos de la civilización y que habían quedado ocultas o neutralizadas con la llegada de la era moderna y la revolución industrial. Los seguidores de las “ley lines” intentaron crear un canon científico para sus descubrimientos y teorías, abriendo a formas de “arqueología alternativa” (Phillips, 2013: 73). Entre estas teorías que aunaban ciencias reales con lo esotérico, nace la astroarqueología —también llamada “seudo-arqueología” o “arqueología de culto” (Cusak, 2010: 769)—, la cual propugnaba la teoría de los “antiguos astronautas”. Dicha teoría argumentaba que las presencias divinas narradas por la Biblia (y otros libros sagrados de otras religiones) eran, en realidad, presencias extraterrestres que llegaron a la Tierra durante

los albores de la civilización (y quizá antes). Como pruebas “científicas”, los astro-arqueólogos presentaban a los extraños dibujos realizados sobre parajes difíciles de acceder, como las líneas de Nazca, en Perú (cuya perfecta geometría solo puede observarse desde el aire), o edificaciones que parecen ser demasiados complejas para los avances científicos de la era, como las pirámides de Egipto. La astroarqueología, además, propugnaba la existencia de la Atlántida, un continente que fue habitado por seres avanzados y que ahora yacía bajo los océanos.

Estas ideas fueron capitalizadas, entre otros, por Louis Pauwels y Jacques Bergier en su libro *The Morning of the Magicians* (1963), y Erich von Däniken en su *Chariots of the Gods?* (1968, traducido al castellano como “Recuerdos del futuro”). Pauwels y Bergier fueron los primeros en mencionar la presencia esotérica en grandes eventos históricos, invitando al lector a encontrar rastros de conspiraciones gubernamentales y presencias extraterrestres en la historia de la humanidad. Este libro ayudó a la popularización de la contracultura joven, tanto en Francia (donde se publicó por primera vez) como en el mundo: la combinación de esoterismo e imágenes de los gobiernos como estructuras represoras fue irresistible para los movimientos contrahegemónicos. El mejor exponente de la astroarqueología será, sin embargo, von Däniken, cuyo libro se convertiría en un bestseller global y encapsularía los temas principales de esta pseudociencia.

Según las teorías de Däniken, la literatura, el arte, y las creencias sobre los dioses marcan la presencia de seres extraterrestres en nuestro planeta. Dibujos antiguos describiendo a seres usando en las cabezas extraños ornamentos (cascos espaciales, según el autor) y carrozas de fuego descendiendo del cielo (naves espaciales) prueban la existencia de vida alienígena.

Desde un lugar seguro y oculto los habitantes del planeta observan a nuestros viajeros del espacio, que usan extraños sombreros con varas en sus cabezas (cascos con antenas); están asombrados cuando la noche se hace brillante como el día (luces de búsqueda); están aterrizados cuando los extraños se levantan sin esfuerzo en el aire (cinturones con cohetes); entierran sus caras en el suelo nuevamente cuando extraños y desconocidos "animales" cruzan el aire, zumbando, y roncando (helicópteros, vehículos todo terreno), y finalmente corren a su seguro refugio en las cavernas cuando un aterrador estruendo resuena desde las montañas (una explosión de prueba). ¡Sin duda, nuestro astronauta debe parecer como un dios todopoderoso para esta gente primitiva! (Däniken, 2000: 14)

La concepción de “salvajes” adorando a dioses vestidos de oro (lo dorado apareciendo recurrentemente a lo largo del texto) evoca la imaginería de la conquista colonial y el imperialismo: soldados de dorada y/o plateada armadura (siempre brillante al sol) descienden de barcos y, debido a su superioridad (genética, racional, etcétera) son observados como dioses por los “primitivos”, estos últimos incapaces de entender lo que está sucediendo a su alrededor debido a su reducido intelecto. Incluso más problemático es el hecho que parte de la cultura hispana y latinoamericana del mundo no tendría sus raíces en sus propios orígenes como etnias, sino en una versión extrema de lo europeo: los dioses que vienen del más allá para otorgar a los humanos regalos que le permitan avanzar en la evolución de la historia. Por ejemplo, Däniken argumenta que los avances producidos por los mayas, como enormes pirámides de perfección arquitectónica y su propia versión del calendario, son, en realidad, regalos de dioses con desarrollada capacidad intelectual.

En algún momento de un período muy temprano, los ancestros de los Mayas tuvieron una visita de los "dioses" (que supongo viajeros espaciales). [...]. Pero en el mundo de los mayas había sagradas tradiciones estrictamente guardadas sobre astronomía, matemáticas y el calendario. Los sacerdotes guardaron el conocimiento tradicional porque los "dioses" les habían dado su palabra de que regresarían. Crearon una grandiosa y nueva religión, la religión de Kukulcan, la serpiente emplumada. De acuerdo a la tradición de los sacerdotes, los dioses volverían de los cielos cuando las construcciones estuvieran terminadas de acuerdo con las leyes del ciclo del calendario. Entonces, la gente se apuró a completar los templos y pirámides de acuerdo con este ritmo sagrado, porque el año en que se completaran sería un año de regocijo. (Däniken, 2000: 232)

John Cole nota que este racismo que enfatiza lo foráneo por sobre lo nativo en Däniken, es global, pero se concentra especialmente en nativos de América y otras etnias no europeas, las cuales, presuntamente, no podrían haber avanzado sin la ayuda de seres superiores (1980: 10). Estas civilizaciones "primitivas" que contaron con la ayuda de seres avanzados también incluye a las civilizaciones de la Isla de Pascua. Para Däniken, los moai, las esculturas antropomórficas que adornan la isla, revela la presencia de seres extraterrestres. Sin árboles y rodeada de mar, la explicación que Däniken encuentra para la construcción de estas monumentales piezas es la presencia de seres que llegaron "desde arriba". Esta teoría se sustenta en el culto de los hombres pájaros:

Pero, aunque trabajaron concienzudamente no pudieron evitar que los nativos llamen su isla la Isla de los Hombres Pájaro, como todavía lo hacen hoy en día. Una leyenda transmitida oralmente dice que hombres voladores aterrizaron y prendieron fogatas en antiguos tiempos. La leyenda es confirmada por esculturas de criaturas voladoras, con grandes y fijos ojos. (Däniken, 2000: 202)

Däniken no fue el único autor en plantear que los grandes avances de la civilización en Latinoamérica se produjeron gracias a la presencia de grandes mentes del más allá. Robert Charroux escribiría sus tratados sobre “astronautas antiguos” en una serie de libros que se popularizarían en los años de la contracultura: *One Hundred Thousand Years of Man's Unknown History* (1963), *The Gods Unknown* (1964), *Legacy of the Gods* (1965), *Forgotten Worlds* (1973) y *Masters of the World* (1974), con antecedentes literarios en los trabajos de Morris K. Jessup como *The Case for the UFO* (1955) o *UFO and the Bible* (1956). Alan Landsburg publicaría libros que retomaban las conexiones entre civilizaciones antiguas y los extraterrestres en textos como *In Search of Ancient Mysteries* (1974) o *The Outer Space Connection* (1975) mientras Zecharia Sitchin escribía sobre los mismos temas en sus libros *The 12th Planet* (1976) o *The Wars of Gods and Men* (1985). Como he mencionado anteriormente, toda esta bibliografía sobre teorías descabelladas sobre civilizaciones antiguas recibiendo visitas alienígenas no fue producto de una ingenuidad momentánea de la sociedad, sino que sirvió para alimentar los impulsos anti-*establishment* de la contracultura en las décadas de 1960 y 1970. La relación de los humanos con seres divinos que provenían del cosmos enfatizaba algunos de los preceptos de la New Age: menos individualismo y una empatía más fuerte no solo de los humanos entre sí, sino también

de ellos para con todo lo que lo rodeaban, incluyendo animales, vida vegetal y minerales. La New Age propugnaba una unión sincrónica del planeta Tierra con el cosmos en su totalidad como único camino para alcanzar un nirvana de perfección, y las teorías que buscaban demostrar que lo humano estuvo históricamente conectado a lo divino/cósmico eran funcionales a estas corrientes filosóficas y religiosas.

La película de Pierre Kast, en este escenario, se inscribe en ese universo esotérico que plantea Däniken y los impulsores de las teorías de los “astronautas antiguos.” Como producto de la ocultura, *Les soleils de l’île de Pâques* no intenta meramente contar una historia ficticia, sino servir a un fin didáctico: sostener la teoría de los “astronautas antiguos” y la presencia de esoterismos herméticos en la historia de la humanidad. Mi intención en este trabajo no es solamente apuntar a las enseñanzas ocultistas que el film presenta, sino trabajar en las diversas maneras en que los estudios poscoloniales pueden ser una herramienta útil para analizar este film en particular. Aun continuando el racismo implícito en la teoría de los “antiguos astronautas”, la película de Kast abre la posibilidad de comprender los movimientos New Age desde una perspectiva latinoamericana y poscolonial. Esto último no implica, como veremos, que *Les soleils de l’île de Pâques* no presente contradicciones ideológicas. Sí lo hace. Incluso así, esta película de contenido esotérico demuestra que las disciplinas de ocultura y poscolonialismo (e, incluso, anticolonialismo) pueden imbricarse para producir lecturas que contradicen el racismo inherente a algunas de las teorías pseudocientíficas de los años de contracultura.

Escuchando al cosmos, escuchando al Otro

Poco se conoce de Pierre Kast, quien fue uno de los fundadores de la prestigiosa revista de cine francesa *Cahiers du Cinema*. Su carrera como director fue breve pero variada, fluctuando entre comedias (*Amour de poche*, 1957; *Le bel âge*, 1960), dramas románticos (*Vacances portugaises*, 1963), cortos documentales (*Les femmes du Louvre*, 1951; *Les Désastres de la guerre*, 1951; *L'architecte maudit: Claude-Nicolas Ledoux*, 1953) y films esotéricos. Las comedias dramáticas a las cuales el cine francés estaba tan acostumbrado en los años cincuenta no le permitían al director canalizar sus ideas políticas, estéticas e ideológicas. Desinteresado en ese tipo de cine, Kast abrazó el realismo francés de fines de los cincuenta y sesenta, dirigiendo films de muy bajo presupuesto y con un círculo de actores alejados del llamado “star system” francés. Muchos de los actores que lo acompañarían en esta segunda etapa eran amigos suyos que incluso aparecían en las películas utilizando sus nombres reales (Sellier, 2008: 73), como, por ejemplo, *Un animal doué de déraison* (1976). Sus primeros films documentales fluctuaban entre su interés por las experiencias de la Segunda Guerra Mundial y el rol de Francia en esa contienda, por un lado, y un interés por el mundo del arte y las imágenes (*Les femmes du Louvre*, 1951; *Le Corbusier, l'architecte du bonheur*, 1957). Progresivamente, Kast fue abandonando las problemáticas francesas ante un interés cada vez mayor por Latinoamérica (*Des ruines et des hommes*, 1959; *Les carnets Brésiliens*, 1966). Su última película antes de *Les soleils de l'île de Pâques* fue *Bandeira Branca de Oxalá* (1968), un largometraje documental que investigaba las tradiciones africanas en la religión brasileña, especialmente el candombe. Posiblemente (hay muy poco registrado sobre las actividades de Pierre Kast) este último film haya despertado los

intereses esotéricos del director francés, y su deseo por investigar lo oculto en Latinoamérica.

Es en esta última etapa que se inscribe *Les soleils de l'île de Pâques*, film atravesado no solo por la New Age, su esoterismo y los textos populares de Däniken, sino además por la voz sudamericana. El film comienza en Francia, pero su primera imagen no corresponde a ningún lugar específicamente francés (de hecho, Francia como país no se ve en el film), sino que remite de manera directa al esoterismo. Una serie de diagramas matemáticos y ocultistas se suceden en cadena, mientras el profesor Maurice (Maurice Garrel), se presenta —a través de la voz *over*— como hombre de ciencia interesado en el mundo de lo oculto. Cuando la sucesión de diagramas esotéricos (todos ellos presentados en primer plano para que la audiencia pueda observar hasta el último detalle de los mismos) acaba, la acción comienza, con Maurice explicando a su asistente (y, por extensión, a la audiencia) las virtudes, mecanismos y complejidades de la geomancia. Es importante observar que Maurice realiza su explicación de manera didáctica, sin dejar detalle de lado. Así, Kast convierte a los primeros minutos de su film en una clase magistral e intensiva acerca de la geomancia, instruyendo al público sobre su funcionamiento. Debe notarse, además, que la geomancia no tendrá más peso narrativo durante la película que la otorgada en esos minutos iniciales. El tema no es retomado. Es claro que Kast intenta “colar” dentro de su film de ciencia ficción/propaganda esotérica la mayor cantidad de teorías relacionadas con las pseudociencias como le es posible.

Maurice (nos) cuenta que la geomancia nació en el mediterráneo y está asociada a “astrólogos y alquimistas”. Acto seguido, le (nos) informa a su asistente que le explicará cómo funciona, con la cámara realizando primeros planos a los diagramas dibujados por Maurice. Describe a la geomancia

como un arte que se practica a través de dieciséis líneas agrupadas de a cuatro. Dicha explicación corresponde a las prácticas geománticas reales, las cuales comienzan, en su intento de adivinar el futuro, con esos mismos esquemas (Greer, 2006: 43). Es claro que Kast no está interesado en presentar una versión ficticia y *ad hoc* de la geomancia, sino en describir, con detalles, sus particularidades, quizá invitando a la audiencia en proseguir estas prácticas esotéricas.

Tal como los verdaderos practicantes del esoterismo, Maurice no reniega del importante rol de la ciencia. Los practicantes del esoterismo buscaban, al igual que los científicos, desentrañar las fuerzas invisibles de la naturaleza y su poder sobre la vida humana. Aún más, ambas disciplinas buscaban el conocimiento absoluto de las diversas maneras por las cuales el mundo y el universo funcionan (Goodricke-Clarke, 2005: 99). Cada descubrimiento científico sobre los mundos invisibles, como la radiación, el magnetismo y los rayos X a comienzos del siglo pasado, parecían legitimar las enseñanzas sobre mundos “otros” alrededor de la realidad captada por los sentidos. Si bien el mundo científico no compartía el mismo entusiasmo por las enseñanzas esotéricas, los practicantes de lo oculto vieron en los adelantos científicos un sustento para sus propias investigaciones.

Describiéndose a sí mismo como “descendiente de magos, alquimistas y astrólogos”, Maurice trabaja como científico desarrollando nuevas posibles fuentes de energía. Su interés por la energía solar como fuente sustentable de electricidad no contaminante lo emparenta con la contracultura ecológica de los años sesenta y setenta, codificando a Maurice como una criatura de su época. Francia no conoció un movimiento contracultural tan fuertemente visible como Estados Unidos o Gran Bretaña, por lo cual el astrólogo/científico responde a coordenadas de contracultura global. En otro momento del film, Maurice comenta brevemente

sus intenciones de dar fin al capitalismo al crear fuentes de energías sustentables, inscribiéndose más profundamente en el pensamiento izquierdista radical que dominaba la contracultura de la época (Zimmerman, 1994: 60). Maurice representa la voz del director (es su voz narradora la única que se escucha en versión *over* durante el film), por lo cual debe equipararse las intenciones ideológicas y políticas del astrólogo y científico francés con las del director del film.

El primer hecho sobrenatural que remite a las teorías de los “antiguos astronautas” tiene lugar luego de que Maurice cuente sus intenciones anticapitalistas. Una extraña sucesión de imágenes invade su mente y, cuando acaban, dejan en Maurice un extraño círculo plateado en la palma de su mano. Las imágenes, que también asaltarán a otros personajes, conforman un caleidoscopio donde se mezclan figuras geométricas y psicodélicas, hambruna y rituales en África, deportes (¿una forma de ritual occidental, moderna y capitalista, quizá?), diversas nacionalidades, incluyendo Haití, España y Estados Unidos, el accionar represivo de la policía en el mundo, animales, armas nucleares de diversos tamaños y formas, smog, grandes ciudades cosmopolitas y sus rascacielos, el sol y las estatuas de la Isla de Pascua. Maurice despierta de su trance sabiendo, por un extraño impulso inexplicable, que debe viajar a esa isla.

Como se mencionó, otras personas a lo largo del globo reciben imágenes parecidas invadiendo su mente por unos pocos segundos, para luego despertar con la certeza de que deben viajar a la Isla de Pascua. En Minas Gerais (Brasil), Norma (Norma Bengell), una estudiante de astrología, investiga las doce estatuas de profetas que adornan una iglesia. Las estatuas son la obra “de un extraño personaje” (según palabras de la voz narradora) llamado Aleijadinho. Lo que Norma investiga, según el film, es el significado “oculto” de la composición espacial de las doce estatuas

(“los Doce Profetas”). Esta búsqueda de significados secretos y herméticos de disposiciones espaciales evocan las “ley lines” y su relación con las energías cósmicas. Tanto las estatuas de los profetas como el autor son reales: la obra es conocida en Brasil como “los doce profetas de Aleijadinho”.

Norma investiga la disposición de las distintas esculturas y cómo las mismas poseen “un mensaje oculto” y un “orden oculto” según sus palabras. Al igual que ocurrió con las explicaciones sobre la geomancia, Kast detiene la cámara en detalles que presentan la obra escultórica de Aleijadinho como un secreto esotérico a ser develado a la audiencia. Cuando Norma investiga los dibujos realizados por el escultor, la cámara se detiene en primeros planos por varios segundos de cada uno de ellos. La intención, otra vez didáctica, es clara: que los espectadores puedan observar con detenimiento los esquemas de trabajo realizados por Aleijadinho y encontrar en ellos, junto con Norma, la clave esotérica de su composición y desplazamiento. Al igual que la geomancia, se invita a la audiencia a interesarse por lo esotérico. La cámara se detiene, asimismo, con amoroso detalle en los trazados realizados por Norma, una manera de invitar al espectador a que piensen juntos las distintas correlaciones posibles entre las estatuas y las disposiciones de las estrellas, una suerte de evocación de las “ley lines” tan populares al momento de estreno del film. Descansando de su trabajo, Norma también recibe una extraña sucesión de imágenes invadiendo su mente. La voz narradora (siempre de Maurice) indica que estas imágenes quizá llegaron a ella debido al consumo de drogas, otra referencia a la contracultura de los sesenta. Drogas como la marihuana y el LSD, supuestamente, abrían la mente no solo a nuevas experiencias físicas, sino también a una mayor comprensión del cosmos (MacFarland, 2007: 167). Además, Norma tiene en su cuarto un poster que reza “haz el amor y no la guerra”, una de las

más reconocidas proclamas de la contracultura de los sesenta. Norma despierta de su trance con un disco plateado en la palma de una de sus manos.

La misma acción se repetirá con los demás personajes presentados a lo largo del film. Alexandra (Alexandra Stewart), una joven de clase alta en Chile es una médium. Su interés por los geoglifos del desierto de Atacama (Chile) la lleva a alquilar una avioneta para poder observar los enormes dibujos inscriptos en el paisaje desértico desde el aire. Como en las ocasiones anteriores, la cámara se detiene a observar con detalle los dibujos, invitando, una vez más, al espectador a ser cómplice en esta aventura esotérica. Alexandra también será invadida por las imágenes inexplicables y desordenadas y despertará de un desmayo con un disco plateado en la palma de su mano. Françoise (Françoise Brion), una etnóloga francesa investigando los archipiélagos de la Polinesia, Helvio (Marcello Romo), un entomólogo trabajando en Chile e Irenio (Zózimo Bulbul), un importante sacerdote de la religión umbanda en Brasil, también reciben la sucesión de imágenes y el disco plateado. Umbanda es considerada una mixtura entre influencias africanas, santería católica y espiritismo europeo. A pesar de esta mezcla religiosa, el umbanda es considerado como auténticamente brasileño, englobando varios espíritus nacidos propiamente en Brasil (Vale de Almeida, 2004: 117), por lo cual es interesante que Kast haya utilizado para su film una religión tan profundamente “nacional”. Irenio, como el resto de los personajes tienen la seguridad de que la clave sobre la invasión de imágenes se halla en la Isla de Pascua, lugar al cual convergen todos los personajes al mismo tiempo. Una vez en la isla, todos los “escogidos” se reconocen como hermanos por los sucesos que los han conducidos allí, un hecho que los convierte a todos ellos en amigos.

El clímax del film revela los misterios que han acontecido. La disposición de las estatuas creadas por Aleijadinho revela que las mismas representan una posición muy particular de las estrellas. Dicha configuración se produce solo una vez cada cinco centurias, la próxima a tan solo unos días de acontecer. Dicha configuración solo puede observarse con total plenitud en un lugar específico: la Isla de Pascua. Esta configuración estelar es revelada por una sofisticada (para los años setenta) computadora, uniéndose una vez más ciencia y lo oculto, ambos hermanados en su búsqueda de conocimiento.

La configuración estelar presentada en el film responde a las ideas de Däniken y sus pares. Antiguos astronautas visitan la Tierra cada cinco centurias para observar, en un minúsculo grupo de humanos, si la civilización humana ha avanzado lo suficiente como para poder realizar el contacto entre mundos. Las imágenes invasoras y el círculo de plata son “invitaciones” para que los personajes se reúnan a ser examinados en la Isla de Pascua. Desafortunadamente, los seres extraterrestres observan, indagando las mentes de Maurice, Norma, Helvio, Alexandra, Françoise e Irenio, que la humanidad no ha madurado lo suficiente y se retiran para volver dentro de cinco centurias.

Es fácil observar que *Les soleils de l'île de Pâques* prosigue las teorías de los “antiguos astronautas”, señalando que grandes hitos de la historia, como las estatuas de la Isla de Pascua o geoglifos del desierto de Atacama son obsequios realizados por seres alienígenas, los “dioses” de las escatologías religiosas. Inadvertidamente, Kast prosigue el racismo inherente a las grandes narrativas propuestas por Däniken o Robert Charroux. Estas teorías no han sido simplemente una herramienta narrativa dentro del film sino, como hemos observado, parte de una “propaganda” (por ausencia

de una palabra mejor) ocultista que Kast desea enseñar a su audiencia y en la que el director parece creer.

Sin embargo, el film ofrece oportunidades para desarrollar una mirada poscolonialista que desvíe la atención eurocéntrica hacia zonas periféricas y, por ende, colonizadas por el pensamiento hegemónico de los países centrales y colonizadores. Es importante destacar que en la versión de Kast de los “astronautas antiguos”, el saber se deposita mayormente en Sudamérica. Leyendo con atención los textos de Däniken o Charroux, se puede observar que estos autores también encuentran en Latinoamérica una fuente de saberes cósmicos. Sin embargo, dicho saber es revelado al mundo por escritores suizos (Däniken), franceses (Charroux) o británicos (Graham Hancock). Nunca por escritores y/o investigadores que pertenezcan a esa misma periferia. Este es el caso con *Les soleils de l'île de Pâques*. Es notorio que Kast haya elegido que varios de sus “escogidos” pertenezcan a Sudamérica. Maurice abre el film y es la voz narradora, y Françoise también es (suponemos) francesa. Norma, Helvio e Ireño son sudamericanos. Alexandra, si bien es interpretada por una actriz canadiense, se supone chilena y, de hecho, habla castellano durante el film. Con este desvío hacia Sudamérica, Kast establece que las investigaciones sobre los misterios del cosmos pueden provenir también de científicos latinos. Se puede argumentar que tanto Ireño como Alexandra no son científicos sino “curiosos” con habilidades paranormales, pero *Les soleils de l'île de Pâques* ya ha establecido que los criterios de cientificidad casan con el ocultismo al ser equiparados recurrentemente a lo largo de la película. Alexandra es una médium e Ireño un sacerdote, sus roles dentro de la historia tan científicos como el de Helvio o Norma. Para Kast, fiel conocedor de la filosofía contracultural, no hay diferencia entre un ocultista y un científico. Norma es una investigadora universitaria y una investigadora de lo oculto.

Por otro lado, la escena final de la película tiene lugar con Maurice observando sus gigantescos, brillantes paneles solares, un invento científico creado por un geomante que busca acabar con la desigualdad del mundo, la contaminación y la hambruna a través de energías renovables.

En términos poscolonialistas, la sabiduría de Ireño, proveniente del umbanda, es equiparable no solo a la geomancia del europeo Maurice, sino también a la labor como científico de este último. Las religiones africanas-brasileñas, conocidas bajo el término “macumba”, otorgan el mismo grado de conocimiento que, por ejemplo, la entomología de Helvio, los estudios sobre luz solar de Maurice y los trabajos antropológicos de Françoise. Los poderes de médium de la chilena Alexandra y la religiosidad de Ireño son fuentes de conocimientos equiparables a los saberes europeos. El film no presenta diferencias entre los distintos personajes, todos ellos llamados a la Isla de Pascua por los seres alienígenos. Pierre Kast podría, fácilmente, haber cambiado la nacionalidad de los distintos escogidos por fuerzas cósmicas. Sin embargo, eligió que las fuentes del saber fueran distribuidas por Francia, Brasil y Chile, los tres países convirtiéndose en centrales para esta nueva era cósmica.

Esto último posibilitaría, tal como sugiere el anticolonialismo, “escuchar al otro”. Las ideas de Alexandra, Norma o Ireño no son filtradas por Maurice, sino que son los distintos personajes los que van explicando, a lo largo del film, sus diferentes teorías. Ireño habla como brasileño y desde su autoridad como sacerdote de una religión considerada esencia de Brasil. Helvio es un entomólogo que habla desde sus conocimientos sudamericanos. El film hace hincapié que Helvio trabaja en una universidad de Valparaíso, antes que en una universidad europea o estadounidense. Los sudamericanos, en síntesis, hablan desde sus conocimientos geográficamente localizados. El hecho de que la

fuerza cósmica haya decidido comunicarse con personas de Sudamérica establece la importancia de esta zona geográfica, siempre pasible de ser colonizada por los saberes europeos. Finalmente, la importancia de la Isla de Pascua es clave para la historia. Es allí donde los seres cósmicos descienden cada quinientos años para hacer contacto con la civilización humana. La disposición de las estrellas que indica dicho contacto, por otra parte, se halla en la composición escultórica propuesta por el artista brasilero-africano Aleijadinho en Brasil.

Las pseudociencias que proponen las teorías de los “antiguos astronautas” son fuertemente paternalistas, sugiriendo que la civilización solo puede avanzar por medio de la intervención cósmica. Como relatos europeizantes, tienen su contraste, es decir, una posible lectura que invite a la descolonización. Civilizaciones enteras han avanzado gracias a hermanos cósmicos: aun así, dichos “regalos” fueron otorgados a muchas civilizaciones latinoamericanas, demostrando así que los seres cósmicos, supuestamente más avanzados que los humanos, no hicieron distinciones entre centros y periferias. Aún queda una lectura poscolonial más: nunca en los relatos de Däniken se insinúa que los seres cósmicos son de tez blanca. Los seres divinos, tal como son representados en *Les soleils de l'île de Pâques*, rehúyen de lo antropocéntrico: son, efectivamente, esferas luminosas que evocan soles. El profundo rechazo a lo antropocéntrico iguala las razas y saberes, convirtiendo a la película de Pierre Kast en un texto que puede leerse no solo desde el consumo New Age sino, además, desde una óptica poscolonialista que rechaza el racismo inherente de las pseudociencias.

Conclusiones

Les soleils de l'île de Pâques no está exenta de problemáticas que pueden sostener un discurso colonialista. Por ejemplo, la película otorga igual metraje a todos los personajes, pero abre y cierra exclusivamente con Maurice, el científico francés. Además, es su voz el hilo narrativo que lleva adelante la narración, complicando así las posibilidades de “oír al otro”. La voz narradora de Maurice prevalece en el relato, aun cuando sea una chilena o un brasileño quien habla. Un detalle extra agrega una dimensión colonizadora que divide centro (mayor importancia) de periferia (menor valía). Los personajes hablan en sus idiomas nativos. Pero solo el portugués de Ireño o el español de los personajes chilenos es subtítulo. Los parlamentos de Maurice y Françoise no están subtítulo. De esta manera, el film considera que su audiencia “ideal” será de nacionalidad francesa, mientras que Latinoamérica necesita “traducción”.

Incluso con estas marcas que revelan un pensamiento que no puede evitar caer en lo europeizante, la película de Kast encuentra, desde la ocultura, posibilidades para pensar lo esotérico y las pseudociencias desde perspectivas poscolonialistas e, incluso, anticolonialistas. Si bien el film es parte del consumo esotérico de la contracultura de los años setenta, también presenta espacios que permiten escuchar al “Otro.” Esto último no debería de extrañarnos si tenemos en cuenta que el film es básicamente una trasposición audiovisual de teorías que juegan con los límites de lo humano y la antropocéntrico, rechazando la entronización de lo humano y sus sub-divisiones en favor de energías cósmicas no-humanas.

Estas posibilidades de lectura anticolonialista no se acaban en el consumo esotérico propuesto por *Les soleils de l'île de Pâques*. Al contrario, deben ser investigadas en otros

textos que que pertenezcan a la ocultura, ofreciendo así una muy novel y potencialmente rica intersección entre dos disciplinas que se presentan muy disímiles entre sí.

Bibliografía

- Abrahamsson, C. (2018). *Ocuture: The Unseen Forces That Drive Culture Forward*. Park Street Press.
- Bürger, P. (1987 [1974]). *Teoría de la vanguardia*. Península.
- Campion, N. (2015). Skycapes: Locating Archaeoastronomy within Academia. Silva, F. y Campion, N. (comps.), *Skyscapes: The Role and Importance of the Sky in Archaeology*, pp. 8-20. Oxbow Books.
- Cole, J. (1980). Cult Archaeology and Unscientific Method and Theory. Schiffer, M. (comp.), *Advances in Archaeological Method and Theory*, vol. 3, pp. 4-26. Academic Press.
- Cusak, C. (2010). New Religions and the Science of Archeology: Mormons, the Goddess, and Atlantis. Lewis, J. y Hammer, O. (comps.), *Handbook of Religion and the Authority of Science*, pp. 765-796. Brill.
- Greer, J. (2006). *The Geomancer's Handbook*. Renaissance Astrology.
- Goodricke-Clarke, N. (2005). *Western Esotericism: A Brief History of Secret Knowledge*. Routledge.
- Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias: de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Paidós.
- Kripal, J. (2010). *Authors of the Impossible: The Paranormal and the Sacred*. The University of Chicago Press.
- Lander, E. (2000). Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. Lander, E. (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, pp. 9-38. CLACSO.
- MacFarland, S. (2007). *The Hippie Narrative: A Literary Perspective on the Counterculture*. Jefferson. McFarland.

- Partridge, C. (2004). *The Re-Enchantment of the West*, vol. 1: *Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture*. Continuum.
- Phillips, C. (2013). The Truth against the World: Spectrality and the Mystic Past in late Twentieth-Century Cornwall. Gibson, M., Trower, S. y Tregidga, G. (comps.), *Mysticism, Myth and Celtic Identity*, pp. 70-84. Routledge.
- Rojo, G., Salomone, A. y Zapata, C. (2003). *Postcolonialidad y nación*. LOM.
- Said, E. (2008 [1978]). *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Debolsillo.
- Sellier, G. (2008). *Masculine Singular: French New Wave Cinema*. Duke University Press.
- Vale de Almeida, M. (2004). *An Earth-colored Sea: 'Race', Culture and the Politics of Identity in the Postcolonial Portuguese-Speaking World*. Berghahn Books.
- von Däniken, E. (2020 [1968]). *Recuerdos del futuro. 50 Aniversario: Enigmas del pasado sin resolver*. Edaf.
- Zimmerman, M. (1994). *Contesting Earth's Future: Radical Ecology and Postmodernity*. University of California Press.

Capítulo 9

Desafiando la hegemonía cinematográfica

Decolonialismo en *Zombies en el cañaveral*

Mariana Soledad Zárate y Canela Rodríguez Fontao

La cinematografía contemporánea ha sido testigo de un fascinante acto de desafío a la narrativa hegemónica a través de un peculiar filme argentino: *Zombies en el cañaveral. El documental* (2019)¹ dirigido por el realizador tucumano Pablo Schembri. En este falso documental, Schembri no solo nos sumerge en un relato ficticio sobre el origen del cine de zombies, sino que también ejecuta un valiente gesto decolonial al alejarse de la tradicional historia cinematográfica que sitúa este género en los confines de Estados Unidos. El cineasta traslada la aparentemente lejana y exclusiva cuna del cine de zombies a Tucumán, una provincia del interior de Argentina, desafiando así la preeminencia del discurso histórico cinematográfico.

El decolonialismo, como lente conceptual, emerge como la clave para entender la audacia detrás de este gesto rebelde de Schembri. En el contexto de la producción artística, el

1 En el artículo se utilizará la referencia *Zombies en el cañaveral. El documental* para hacer referencia al film analizado de Pablo Schembri. Cuando mencionemos la película de la cual se hace referencia en el documental utilizaremos "Zombies en el cañaveral".

decolonialismo se erige como un cuestionamiento crítico a la hegemonía cultural y a la imposición de narrativas hegemónicas. Al desafiar la ubicación convencional del cine de zombies no solo introduce un relato alternativo, con características que identifican específicamente a los argentinos como la represión en los años setenta y la periferia como un lugar impensado en términos de producción, sino que también se posiciona como un agente descolonizador, redefiniendo el mapa de la historia cinematográfica.

El intento de Schembri de situar la génesis de los zombies en un contexto provincial argentino no sólo subvierte las expectativas del espectador, sino que también desestabiliza la tradicional jerarquía de la producción cinematográfica. Este acto subversivo no solo es una resistencia a la imposición cultural, sino que también representa un llamado a la diversificación y democratización de las narrativas cinematográficas.

En este capítulo nos proponemos explorar cómo el gesto decolonial de Pablo Schembri en *Zombies en el cañaverál. El documental* no sólo redefine el imaginario del cine de zombies, sino que también plantea preguntas cruciales sobre la autoría, la representación y la resistencia cultural en el ámbito cinematográfico. En última instancia, nos invita a reflexionar sobre el poder transformador de las narrativas cinematográficas cuando son liberadas de las cadenas de la hegemonía cultural y se atreven a explorar nuevos territorios, tanto geográficos como conceptuales.

A través del prisma decolonial

El decolonialismo surge como un enfoque crítico que emerge del Tercer Mundo como respuesta a las persistencias del colonialismo en la contemporaneidad y a las formas

que persisten de la colonialidad. Implica, necesariamente, la desnaturalización y superación de las herencias coloniales presentes en diversas dimensiones de la vida social, económica, política y cultural. Para esto, es central desligarse de la matriz colonial de poder no solo a nivel político, sino también epistémico, cuestionando y rechazando las narrativas hegemónicas que han marginado las voces y perspectivas no europeas. Este paradigma busca construir alternativas a las estructuras modernas y coloniales, promoviendo la pluralidad de experiencias y conocimientos, y planteando desafíos tanto en la transformación de subjetividades como en la reinterpretación de la historia, el arte y la estética. El decolonialismo funciona como un enfoque crítico que busca identificar, desnaturalizar y superar las herencias coloniales que persisten en la actualidad, condicionando formas de pensar, sentir y actuar.

La descolonización histórica, en el contexto latinoamericano, se considera un proceso complejo y continuo, donde la independencia política lograda por muchas naciones en el siglo XIX no fue suficiente para liberarse completamente de las ataduras sociales, económicas y culturales heredadas del pasado colonial. La colonialidad intrínseca persiste, manifestándose en la dependencia y la reproducción de prácticas sociales hegemónicas y proponiendo una desnaturalización de estos diseños globales impuestos.

Por su parte, Pedro Pablo Gómez y Walter D. Mignolo en *Estéticas decoloniales* destacan que el concepto de descolonización no se originó en Europa, sino en el Tercer Mundo, y su evolución hacia la decolonialidad ha sido una respuesta a los proyectos universales que han excluido y dominado a las poblaciones no europeas. Los proyectos descolonizadores se dan como “una opción que, al declararse como tal, convierte a proyectos supuestamente universales como el cristianismo, el islamismo, el liberalismo y el marxismo en

una opción más entre otras” (Gómez y Mignolo, 2012: 7). El arte y la estética fueron instrumentos de colonización de subjetividades. La descolonización de la estética, y de las producciones culturales, se presenta como un aspecto fundamental en los procesos de decolonialidad porque buscan liberar la subjetividad descolonizando los conceptos cómplices de arte y estética.

En este sentido, la decolonialidad plantea la necesidad de descolonizar la forma en que se presenta y se entiende al Otro en la producción cinematográfica, desafiando la historia del cine contada por la élite y promoviendo reflexiones desde perspectivas subalternas, que han sido históricamente silenciadas. Para los autores, una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto. Así, las estéticas decoloniales “comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial” (Gómez, Mignolo, 2012: 9). Es este pensamiento decolonial el que abre y habilita la pregunta en torno a la otredad, sobre aquello que, desplazado y marginado, busca nombrar y habitar su verdad, dándola a conocer al mundo.

El planteo de Mignolo y Gómez resulta de gran valor a la hora de abordar *Zombies en el cañaveral. El documental* (2019) de Pablo Schembri, en tanto posible historia alternativa del nacimiento del cine de terror moderno. Es en este gesto que elabora el film, desde una perspectiva decolonial, donde buscamos detenernos, como así también en las implicancias históricas, políticas y culturales del ejercicio cinematográfico que Schembri propone en búsqueda de una intervención directa sobre la discursividad imperante que anula un espacio otro de conocimiento y pensamiento de su historia y evolución.

En la introducción al libro *The migration and politics of Monster in Latin America*, Gabriel Eljaiek-Rodríguez se dedica

a indagar en la producción del terror en Latinoamérica y en el modo en que esta se erige como marginal respecto a las grandes historias del cine de terror construidas desde Norteamérica y Europa. Para eso, indaga en el concepto de *otredad* remitiendo directamente a los tiempos de la conquista de América señalando que

a vocabulary of Otherness is precisely what Columbus is reviving in his writings: everything that he sees or hears necessarily passes through the filter of (this) medieval mindset and becomes what he thinks it is, as opposed to the reality he has in front of him. (Eljaiek-Rodríguez, 2018: 2)

La colonialidad se afianza en la definición de un Otro sobre el que cae la carga negativa de la modernidad y la conquista, aquello incivilizado y bárbaro opuesto al poder colonial. Por otra parte, lo decolonial propone una reivindicación del Otro, de lo que se definió como monstruoso, por no encajar en los parámetros europeos de la razón, otorgándole un valor a su voz y al lugar que ocupa en el mundo.

Para el cine de terror la cuestión de la otredad ocupa un lugar central en su desarrollo crítico y teórico. El norteamericano Robin Wood escribe *Una introducción al cine de terror norteamericano* (1979) estableciendo lo que será, hasta el día de hoy, la base desde la cual se parte en la investigación del género. En su abordaje, pone en evidencia todo aquello que para Norteamérica resulta monstruoso y que, por ende, se convierte en otredad. Ese otro es aquello que la ideología burguesa se niega a aceptar, pero con el que, inevitablemente, debe lidiar. Ya sea rechazándolo y aniquilándolo, o asimilándolo hasta convertirlo en una réplica de sí mismo. El concepto de otredad puede ser abarcado de muchas maneras, en el terreno del psicoanálisis no solo tiene que ver con

algo externo a la cultura o de cada uno sino también como lo que es reprimido (pero nunca destruido) en nosotros mismos y es proyectado hacia afuera para ser odiado y deshonrado. Un ejemplo cinematográfico claro de esta cuestión es el cine *western*, donde la relación entre indios y puritanos se construye como análoga al par barbarie/civilización.

En el caso específico del cine de terror, los diferentes subgéneros que lo componen ponen en evidencia lo reprimido en la figura del monstruo. Zombies, vampiros y vampiresas, mujeres gigantes, animales asesinos, niños malditos y familias perversas funcionan como alegoría de todo aquello que la Norteamérica moderna, racional y civilizada teme. Podríamos decir que el cine de terror se propone como *objetivo* visibilizar, poner de manifiesto, todo aquello que una sociedad reprime/oprime en un contexto y momento histórico determinado. El planteo de Wood es determinante en múltiples sentidos, pero, sobre todo, porque ofrece un camino hacia la categorización política del cine de terror. Obviamente, no es una categorización rígida. En toda la historia del género vamos a encontrarnos con ejemplos que funcionan reforzando los preceptos vinculados con el status quo y otros que lo ponen en evidencia para cuestionarlo.

En el cine de terror latinoamericano, la otredad se constituye como un eje significativo tanto en las narrativas literarias como en las cinematográficas. Sin embargo, dado que desde el principio el continente había sido construido como un espacio de Otredad (de monstruosidad) la imagen del Otro adquiere nuevas facetas tanto narrativas como políticas. Hoy, el Otro sigue siendo el espacio de la diferencia, el que excluye la perspectiva dominante y universalista, gracias a su pluralidad. En este sentido “being Latin American can be read as synonymous with being an Other—at least in relation with colonial or metropolitan powers that imposed their specific cultures in detriment

of plural societies” (Eljaiek-Rodríguez, 2018: 4), dejando en el espectador el siguiente interrogante: ¿Qué historia nos contaría(mos) si el cine de terror moderno hubiera nacido en los márgenes? Es en la respuesta a esta pregunta por parte de la audiencia, donde el film se planta como una alternativa a las historias hegemónicas del cine de terror.

Zombies en el cañaveral. La historia de lo que nunca pasó, pero podría suceder

En 1965 una película filmada en la provincia de Tucumán, Argentina, se adelantó a su tiempo y cambió para siempre el cine de terror. Esta es su historia.

Con estas palabras comienza *Zombies en el cañaveral. El documental*, el film que el director Pablo Schembri estrena en el año 2019. Desde el primer fotograma, la película visibiliza las claves de su lectura. Bajo el interrogante implícito: ¿qué hubiera pasado si...? el espectador se sumerge en el ejercicio filosófico de reconsiderar la historia hegemónica del cine de terror.

El film de Schembri plantea la existencia de un film argentino de terror llamado “Zombies en el cañaveral” estrenado en 1965, tres años antes de que *Night of the Living Dead* (1968) de George Romero viera la luz. Su director, Ofelio Linares Montt, realiza este film de manera independiente, ofreciendo una interesante alegoría política de lo que serán los tiempos del Onganiato en Argentina. Tras un exitoso estreno en Estados Unidos, Linares Montt intenta exhibirla en el país. Sin embargo, la propia oscuridad de la realidad política y social de ese momento no sólo lo prohíbe, sino que también opera haciendo desaparecer todo rastro del film, destruyendo su única copia. Con la película perdida,

desaparece la posibilidad de reclamar un lugar central en la historia del cine de terror mundial y se refuerza su componente mítico.

El falso documental, también conocido como “mockumentary”, se erige como un género cinematográfico que, paradójicamente, busca desdibujar las fronteras entre la realidad y la ficción. En el contexto de *Zombies en el cañaveral. El documental*, este audaz enfoque narrativo permite una exploración más profunda y multifacética del hito histórico que representa. La desaparición de la película original, las vicisitudes de su intento de exhibición en medio de un contexto político opresivo, y la posterior búsqueda del guion perdido se tejen de manera orgánica en el formato del falso documental.

El marco desde el cual se nos cuenta la historia es el de la búsqueda personal e incansable, por parte del escritor Luciano Saracino (que aparece con su nombre real), de todo rastro perdido del film. Con el tráiler como única pista concreta, Saracino se propone reconstruir su producción y las anécdotas de quienes formaron parte de la experiencia. Esto le permitirá al espectador observar las diferentes entrevistas que realiza (a familiares, actores, técnicos, espectadores), el vínculo que comienza a generarse con Linares Montt y, sobre todo, la puesta en contexto del film dentro de la historia del cine de terror recurriendo a diferentes voces de autoridad del cine nacional (Diego Trerotola, Laura Casabé, Roger Koza, Isabel Sarli) que se ocuparán de describir el cine de terror de los cincuenta y sesenta a nivel mundial y la ausencia de una producción local con el objetivo de poner en valor “Zombies en el cañaveral” como parte fundante de su historia moderna.

Sin mencionarlo explícitamente, los planteos de Robin Wood hacen eco en las declaraciones de los especialistas. Así, ante la definición del monstruo dentro del cine de terror de

la época, resuena el concepto de otredad en una doble vertiente: “no serás negro, no serás latino”, dicen. Los zombies, en tanto monstruos, solo pueden representar aquello que la sociedad norteamericana quiere destruir y se convierten en “regla” de un discurso que no solo es ajeno al ser latinoamericano, sino que también lo expulsa. En este contexto, los zombies tucumanos no pueden ser aquello que represente la revolución agraria y obrera nacional en el plano internacional. Si la monstruosidad se construye visibilizando lo que una cultura oprime y reprime en un momento determinado, el film perdido se lee como un Otro que debe ser invisibilizado en la historia del cine oficial.

La violencia y la censura real que se vivieron en la década de los sesenta en todo el territorio nacional aparecen en *Zombies en el cañaverol. El documental* como una limitante del desarrollo del cine de género en nuestro país. La historia mítica que se aborda se cruza y choca de lleno con lo que ocurría en la producción cinematográfica argentina en ese contexto. Aquí reside uno de los puntos centrales para entender el valor de la película en tanto gesto decolonial. Schembri realiza un falso documental tan alineado con la realidad argentina que la duda respecto a su veracidad se hace carne en el espectador. Es en esa incertidumbre donde el film triunfa: por unos minutos, el espectador reconsidera la historia e invierte los términos, comprendiendo el valor de las narrativas (mal llamadas) marginales. Schembri declara que siempre pensó “que algunas personas podían dudar y a partir de allí, obviamente, indagar si realmente esto fue así [...]. Involuntariamente se transformó en un experimento social porque yo nunca tuve la intención de engañar a los espectadores” (Schembri, 2021). Lejos de ser su intención central, el ejercicio de la duda activa el cuestionamiento y se convierte en una lección cinematográfica determinante para repensar el modo que hacemos (y se hace) historia.

De los recursos propios del cine documental, Schembri utiliza imágenes de archivo reales (acontecimientos políticos y sociales de la época, imágenes de films emblemáticos) y otras que funcionan como archivo falso de la película perdida. En una de las secuencias del film, retoma planos del film *Night of the Living Dead* para compararlos, estilística y formalmente, con los de Linares Montt. La similitud es tan incuestionable que se transforma en plagio. El cierre de esta secuencia refuerza y verbaliza lo que ya había aparecido como hilo de lectura conductor a lo largo del film: “¿y si el terror moderno nace en Tucumán y no en EE UU?”.

Cuando la búsqueda de Saracino parece llegar a su fin logra, en un acto maravilloso, localizar el guión original en la casa del montajista. Lo que se creía perdido, lo que se pensaba maldito se materializa fugaz e invisible en la pantalla. La prueba de la existencia está ahí, a la vista de ellos y de nosotros. Gracias a esto, *Zombies en el cañaveral. El documental* adhiere una nueva capa a su lectura. Es un registro de la historia social y política de la argentina en los sesenta, un panorama de la situación del cine nacional en el plano internacional y también una historia de amor y de amistad al cine y a quiénes, desde los márgenes, lo realizan. El acto de fe fundante del film culmina con una promesa, la de que Linares Montt vuelva a dirigir su película en este nuevo contexto socio histórico. La historia negada obligatoriamente tendrá que repensarse. Lo que durante décadas fue un film desaparecido (con la connotación que esa palabra adquiere en la historia de nuestro país), creció y se convirtió en un monstruo dispuesto a reinsertarse en la historia y a exigir el lugar que siempre mereció.

Principios para un cine decolonial

En *Principles for Decolonial Film* (2019), la académica Nitasha Dhillon plantea una serie de principios fundantes a la hora de producir y analizar películas desde una perspectiva decolonial. Muchos de sus planteos resultan de gran utilidad en lo que refiere a la comprensión de *Zombies en el cañaveral. El documental* como gesto decolonial. Analizaremos y aplicaremos a la película aquellos puntos que atañen a nuestro objetivo, pero a sabiendas de que ningún punto no descrito se contrapone a la construcción del film como decolonial.

En el primer punto Dhillon plantea que el cine decolonial busca dismantlar las nociones de tiempo y espacio impuestas por la modernidad, desafiando el colonialismo, el Estado-Nación, la globalización capitalista y el multiculturalismo neoliberal. Desafía las concepciones estándar de tiempo y espacio y busca deconstruir las guías establecidas. En este primer acercamiento a los principios podemos ver claramente la cuestión desarrollada con anterioridad vinculada a ese giro espacio temporal que *Zombies en el cañaveral. EL documental* plantea. La película se ubica como el comienzo del cine de zombies en pos de un nuevo acomodamiento de la historia del cine. De algún modo el film desarticula y deconstruye lo estandarizado en el discurso imperante y por ende el discurso que es parte de la ejecución del poder. De allí se desprende un acto de desobediencia admirable y muy inteligentemente llevado a cabo.

En el segundo punto plantea que un film decolonial “will find ways to delink from modernity and the terms, frames and conventions it imposes” (Dhillon, 2019: 1). Dhillon corre el foco del discurso de la película para ubicarse en quién está presente en la sala, quién participa en el cine y quién es parte de la conversación cinematográfica. Podemos decir

entonces que el cine decolonial es inherentemente meta-cine. Y la conexión entre la perspectiva “meta-cine” del cine decolonial y la elección de la película *Zombies en el cañaveral. El documental* como un falso documental vuelve más robusto el discurso de la película. Al adoptar la forma de un documental, la película se inserta en el terreno de lo “real”, pero al ser falsa, subvierte las expectativas del espectador. Aquí, la responsabilidad se extiende a cómo la película manipula y desafía las percepciones de la audiencia, revelando capas más profundas de conciencia y participación en el acto cinematográfico.

En el cuarto principio, la autora caracteriza al cine decolonial como no representacional en el sentido epistemológico o político. Lo describe como un tipo de cine que “is grounded not in representation but facilitating spaces and enunciation as an event, act, or rupture into the field of the sensible, the visible and the audible” (Dhillon, 2019: 1). Es decir, que encuentra una vocación en la no-representación. Creando nuevos criterios sobre lo que es visible y sensible, desafiando las convenciones del cine tradicional *Zombies en el cañaveral. El documental* no quiere representar objetivamente aquello que narra, sino que instituye un cambio de consenso con un nuevo eje en lo periférico, en este caso Tucumán, margen de márgenes.

Uno de los puntos centrales de nuestro análisis aparece en el punto cinco descrito por Dhillon donde postula que el cine decolonial asume que los espectadores están marcados por dinámicas de racialización, colonialismo y patriarcado. Entiende la socialización de los espectadores y no los considera neutrales o simplemente observadores pasivos. Pone el foco en la socialización de las audiencias, no asume de ningún modo la neutralidad de los mismos y, por ende, en el caso de la película analizada, debe confiar en la capacidad de deconstruir las reglas de simulación del falso

documental para acceder al significado otro, al verdadero objeto de la obra, que de alguna manera identifique al público específico. En este caso es el cuestionamiento de la historia oficial y el reconocimiento de la posibilidad que la historia sea escrita por fuera de los espacios hegemónicos.

Dhillon refuerza la idea de que “decolonial film holds space for the people (2019: 1), entendiendo este concepto como un evento de solidaridad entre diversas luchas en diferentes espacios y tiempos. La obra de Schembri no duda en incluir temáticas significativas y oscuras de la Argentina. En el proceso de deconstrucción y cuestionamiento de la historia oficial a través de los mecanismos del falso documental también se permite exponer y poner en juego la realidad de una época, la denuncia por la represión no de modo panfletario, pero sí como temática tangencial en el film. La película perdida, haciendo las veces de analogía con el concepto de desaparición en tiempos de dictadura, resulta funcional al principio de unión y suma de diferentes luchas. La película es consciente de la complejidad del contexto socio histórico del país que de algún modo representa, aunque sea en un tiempo espacio otro.

Posteriormente, la autora postula que no se trata solo del trabajo cinematográfico, sino que el cine decolonial piensa el cine como un campo expandido de diversas prácticas sociales, acción directa y organización política. No piensa en la película como el objetivo, pero entiende todo su proceso como una plataforma de cuestionamiento. *Zombies en el cañaverol. El documental* no se reduce a ser únicamente un producto cinematográfico; más bien, se convierte en un medio para la participación activa en la esfera social y política. La historia de la película, su producción y su recepción se extienden más allá de la pantalla, influyendo en la realidad social y política de su entorno. Desencadena conversaciones sobre la historia política de la región, la represión y la

censura, y la importancia de rescatar y preservar obras cinematográficas que han sido olvidadas.

En relación con lo anterior, plantea que el cine decolonial reconoce las estructuras macroeconómicas que condicionan la producción cinematográfica regional. En este sentido, “cinema is bound up in the economies and institutions of the culture industry, the art system, and the non-profit industrial complex” (Dhillon, 2019: 2). En la propuesta de Schembri se distingue claramente una conciencia de las condiciones de producción del cine en nuestro país, de las dificultades que se sortean en la narrativa implantada por “Zombies en el cañaverl”. Al mismo tiempo, desde su instancia de producción emana el conocimiento de que el cine se construye desde la hegemonía y es contra esa idea que se busca batallar al proponer el gesto de reconsiderar el nacimiento del cine de zombies en la argentina.

Finalmente, el punto doce resalta la capacidad del cine decolonial para problematizar y desafiar los fundamentos que perpetúan el colonialismo y el capitalismo global. Se cuestiona la concepción de la objetividad, la realidad y la ciencia, planteando un interrogante profundo sobre la naturaleza de estos conceptos. El cine decolonial se opone a la perspectiva lineal que homogeniza el espacio, abriendo la puerta a otras formas de percepción del mundo y adoptando un enfoque revolucionario del tiempo. Proponiendo una postura epistemológica crítica dentro del cine decolonial. La resistencia a los valores modernos y a la aceptación de la verdad establecida revela una búsqueda por decolonizar no solo el cine sino también la forma en que se construye el conocimiento en la sociedad. El énfasis en la temporalidad revolucionaria que realiza Dhillon sugiere una orientación hacia la transformación social, utilizando el cine como una herramienta para desmontar y reconstruir las percepciones arraigadas en las estructuras coloniales. La exposición

de este punto posiciona al cine decolonial como un medio potente no solo de expresión artística, sino también de desobediencia epistémica.

El film perdido y maldito que Schembri busca reconstruir se relaciona con este último postulado al situar esa parte de la historia en un contexto marginal como Tucumán y al abordar alegorías políticas desafiando la visión convencional de la historia del cine, proponiendo una reinterpretación de los orígenes del género de zombies a nivel mundial. En lugar de aceptar pasivamente la perspectiva lineal y homogénea de la historia del cine, la película busca abrir espacio para otras maneras de ver el mundo y de entender la realidad, en consonancia con la visión revolucionaria del tiempo mencionada en el análisis. Al rechazar los valores modernos impuestos por la sociedad colonial, *Zombies en el cañaverol*. *El documental* se convierte en una expresión de desobediencia estética y epistémica, desafiando las normas preestablecidas del hacer artístico y del entendimiento de la realidad. Además, al ser una obra que se desarrolla en el margen, tanto geográfica como simbólicamente, la película aborda la idea de la liminalidad y la periferia cultural, desafiando la noción de que las producciones cinematográficas significativas deben surgir exclusivamente de los centros culturales metropolitanos. Creemos que el film encarna, a través de su formato y contenido, los principios del cine decolonial, proponiendo una narrativa alternativa que cuestiona las estructuras hegemónicas y busca nuevas formas de representar y comprender la realidad desde una perspectiva decolonial.

Conclusión

La posibilidad de existencia de un film de terror argentino capaz de torcer el destino de la historia por ser el

precursor del cine moderno, se instaura como un gesto desfachatado y subversivo que funciona potenciando la capacidad reflexiva del espectador. Lo que convierte a este film en un objeto de estudio tan rico como extravagante dentro de nuestra cinematografía es la habilidad de Schembri de contar “una historia otra” desde las fórmulas y herramientas del falso documental. Sin la sombra de la duda el ejercicio de repensar y cuestionar la historia nunca se hubiera hecho presente en el espectador.

Este género no solo ofrece la libertad de recrear la atmósfera y los eventos de la época, sino que también propicia una reflexión crítica sobre la naturaleza misma de la memoria y la representación en el cine. Al adoptar el formato documental, el film desafía las convenciones narrativas tradicionales y presenta una amalgama de hechos reales y ficticios, proporcionando a los espectadores una experiencia inmersiva que invita a cuestionar la veracidad de lo presentado. Esta elección no solo facilita la creación de la intriga en todo lo que refiere a la búsqueda del material perdido, sino que también se erige como una herramienta de crítica social más profunda y un acto de desobediencia frente a la historia hegemónica. Este gesto de desobediencia alcanza un punto culminante al forjar una nueva narrativa que desafía la tradición y las versiones establecidas. Al recrear eventos históricos a través de esta lente, la obra de Schembri no solo pone en tensión las percepciones tradicionales del cine documental, sino que también subraya la capacidad del cine para reinterpretar y cuestionar la historia oficial.

El acto de realizar *Zombies en el cañaveral. El documental*, la propia posibilidad de su existencia, merece ser leída como un gesto decolonial que condensa el acto “subversivo” de torcer y modificar la historia para incluir en ella todo lo que históricamente fue relegado a la marginalidad. En principio, podríamos pensar en la reubicación de la narrativa

como una forma de subvertir la centralidad cultural euro centrista en la historia del cine, proponiendo una visión alternativa desde las entrañas de la periferia argentina, desobedeciendo la narrativa convencional. Este gesto intencional cala hondo en el espectador que se encuentra, por momentos, desestabilizado ante el reordenamiento de los hechos históricos presentados por los diferentes participantes del falso documental. En algún punto la película decolonializa, es decir, desarticula el imaginario cinematográfico tal como se encuentra establecido y se inscribe en una tradición de resistencia que desafía la versión oficial de la historia del cine de zombies al situar su origen en la provincia de Tucumán.

La elección de una provincia del interior de Argentina, como Tucumán, para ser el supuesto lugar de origen del cine de zombies, contribuye a la creación de un cine periférico y marginal. Esta decisión desplaza la atención del cine centrado en los grandes estudios y las capitales hacia una ubicación marginal, desafiando así la jerarquía geográfica y cultural impuesta por la narrativa cinematográfica tradicional. Tucumán, dentro del contexto argentino, emerge como un espacio que encarna el concepto de margen y liminalidad en diversos niveles, añadiendo profundidad y complejidad a la narrativa cinematográfica de *Zombies en el cañaveral. El documental*. Su localización geográfica la aleja de los centros culturales y cinematográficos tradicionales concentrados en las metrópolis y al mismo tiempo la expulsa del grupo de regiones que se ven asiduamente representadas en el cine argentino (ni su geografía ni su población). La película, de algún modo, al destacar a la provincia del norte, se convierte en un acto de resistencia contra la marginación cultural. A través de esta elección, no solo se desobedece la narrativa cultural dominante que relega a ciertas regiones del país a un segundo plano, proclamando

la riqueza y vitalidad cultural que puede emerger desde los márgenes, sino que también hay una desobediencia epistémica en referencia al conocimiento y a cómo entendemos la realidad. Poniendo en contienda a las formas convencionales de comprender la realidad en el cine, optando por un enfoque diferente y liberador que busca decolonizar las formas establecidas de hacer y entender el cine.

El film, en tanto propuesta que puede ser leída como un *gesto decolonial*, subversivo y desobediente, descentraliza la narrativa cinematográfica, otorgando visibilidad a una historia que, de otra manera, podría haber sido relegada al olvido aún en el mundo ficticio que la película configura.

Bibliografía

- Dhillon, N. (2019). *Natasha Dhillon*. En línea: <<https://nitashadhillioncom.files.wordpress.com/2019/10/principles-for-decolonial-film.pdf>> (consulta: 29-1-2019).
- Eljaiek-Rodríguez, G. (2018). *The Migration and Politics of Monsters in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Gómez, P. P. y Mignolo, W. D. (2012). *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Grant, B. K. (2018). *Robin Wood on the Horror Film*. Wayne State University Press.
- Lara Delgado, J. (2015). Pensamiento decolonial como instrumento. *Analéctica*, pp. 17-40.
- Schembri, P. (2021). "Zombies en el cañaveral", entretenido falso documental que pone en duda todo lo que se ve. *Télam*, entrevistador, 20 de febrero.
- Shamash, S. (2022). A decolonising approach to genre cinema studies. *Film Education Journal*, pp. 41-54.
- Velez, M. I., Grisales, D. C., Gil, M. C. y Botero, L. M. (2017). Estudios decoloniales y poscoloniales. Posturas acerca de la modernidad / colonialidad y el eurocentrismo. *Ratio Juris*, pp. 27-60.

Los Autores

Carla Caberlotto

Licenciada en Artes con orientación en música y Profesora de nivel medio y superior en Artes (Universidad de Buenos Aires). Becaria UBACyT (con dirección de Claudio Lobeto) en la Maestría en Estudios Culturales de América Latina. Ha participado en grupos de investigación UBACyT y FiloCyT trabajando en torno a estéticas decoloniales y la relación entre cultura popular y territorio. Su trayectoria académica ha estado siempre en relación con su actividad en el área de la producción cultural. Desde 2015 forma parte de la comisión directiva de la Asociación Civil Creciente Cine Fértil para la Promoción de la Diversidad Cultural. Se desempeña como docente adjunta en la carrera de Arte y Pensamiento Latinoamericano en la Universidad Nacional de las Artes (Depto. de Folklore), y dirige la Especialización en Músicas Folklóricas Argentinas y Latinoamericanas en esa misma institución.

Silvina Carnero

Maestranda en Diversidad Cultural con Especialización en Estudios Afroamericanos (UNTREF). Licenciada en Artes con orientación en Artes Visuales (Universidad de Buenos Aires). Miembro del Grupo de investigación en estéticas decoloniales (UBACyT) y Grupo de investigación en historia y cultura africana y afroamericana (UNTREF-IDEIA). Adscripta de la materia "Sociología y antropología del arte" de la carrera Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Su investigación está centrada en problemas de estética contemporánea.

Carina Circosta

Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires). Magíster en Estudios Latinoamericanos (Universidad Nacional de San Martín). Ha vinculado la investigación con la labor educativa en asignaturas de grado, posgrado, terciarios y educación no formal. Actualmente es docente en “Sociología y antropología del arte” (UBA), “Historia de las artes visuales” —Siglo XIX latinoamericano y europeo y Arte Prehispánico— (Universidad Nacional de las Artes) y “Arte y sociedad” y “Arte argentino y de las naciones de América” (ESEA R. Yrurtia). Participante en proyectos de investigación y extensión universitaria. Directora de proyectos PIACyT-UNA donde trabaja el equipo “Maloneiras” (<<https://maloneiras.wixsite.com/investigacion>>). Compiló libros, publicó artículos, textos y materiales de divulgación sobre arte argentino y latinoamericano, historia y teoría del arte indígena. Miembro del Comité Académico del Congreso Internacional sobre Experiencias y Escrituras en la Cultura de Consumo (UBA). Codirigió la revista *Lindes* (2010-2014). Fue coordinadora de la sala vecinal del Espacio Cultural Chacra de los Remedios (GCBA) (2008-2010 y su reapertura en 2016).

Danila Desirée Nieto

Licenciada y Profesora en Artes con orientación en artes plásticas (historia del arte) por la Universidad de Buenos Aires. Realizó la Especialización en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes en la Universidad Nacional de las Artes y el Programa de actualización en Prácticas Artísticas y Política en América Latina en la UBA. Es maestranda en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas por la Universidad Nacional de Avellaneda. En 2024 fue seleccionada para participar en la XVI edición del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella como curadora y crítica de arte. En 2025 se le otorgó una beca de CONICET para realizar sus estudios de doctorado sobre activismos artísticos feministas en Argentina (2001-2020). Es docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en la Universidad Nacional de José C. Paz; a su vez, fue Docente Titular en la ESEA Manuel Belgrano. Como investigadora, es especialista en arte contemporáneo. Participó como expositora en diversos congresos nacionales e internacionales y realizó publicaciones en revistas académicas, especializadas, de divulgación y crítica. En su carrera como curadora de arte contemporáneo realizó exposiciones en el MAR

(Museo Provincial de Arte), en la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, en el Centro Cultural Borges, en el Complejo Histórico Cultural Manzana de las Luces, y en ferias y galerías alrededor del país.

Paula Forgione

Licenciada y Profesora de enseñanza superior y media en Artes, orientación artes plásticas, y Ayudante de primera en la cátedra "Sociología y antropología del arte", por la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Maestranda en Cultura Pública (Universidad Nacional de las Artes). Es docente de historia del arte y estética en nivel superior y medio en escuelas y profesorados públicos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ha formado parte de proyectos de investigación UBACyT, centrándose en las temáticas de arte contemporáneo latinoamericano y discursos identitarios.

Claudio Lobeto

Sociólogo y doctor en Teoría e Historia de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Director de la revista *Lindes*. Profesor titular de la materia "Sociología y antropología del arte". Publicó numerosas antologías sobre arte en Latinoamérica y teorías poscoloniales y decoloniales.

Fernando Gabriel Pagnoni Berns

Doctor en Artes y doctorando en Historia. Se desempeña como profesor de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Filosofía y Letras, donde imparte cursos de cine de terror internacional. Es director del grupo de investigación sobre cine de terror "Grite" y autor de un libro sobre la serie de televisión de terror española *Historias para no dormir* (Universidad de Cádiz, 2020). Ha editado un libro sobre el bicentenario de Frankenstein (Universidad de Buenos Aires) y uno sobre el director James Wan (McFarland, 2022). Actualmente está editando un libro terror báltico (University of Wales Press, 2025) y uno sobre el director Darío Argento (Lexington, 2025). Director de la colección Terror: Estudios Críticos de la Universidad de Cádiz (España).

Canela Ailen Rodríguez Fontao

Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Integra el grupo de investigación sobre cine Grite. Ha publicado artículos sobre cine y televisión argentina e internacional en publicaciones como *laFuga* y en libros como *Cine y revolución en América Latina*, editado por Ana Laura Lusnich; *Bullying in Popular Culture: Essays on Film, Television and Novels*, editado por Abigail Scheg; y *Deconstructing Dads: Changing Images of Fathers in Popular Culture*, editado por Laura Tropp; *Romancing the Zombie: Essays on the Undead As Significant Other*, editado por Jessica K. Richards; *Clint Eastwood's Cinema of Trauma: Essays on PTSD in the Director's Films*, editado por Charles Hamilton; y *Uncovering Stranger Things*, editado por Kevin Wetmore Jr., entre otros. Es cofundadora del colectivo La Monstrua, dedicado a investigar la presencia de la mujer en el cine de terror.

María Florencia Seráfica

Licenciada y profesora en Artes con orientación en artes plásticas, profesora de la cátedra de Estética de la carrera de Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Profesora de la materia "Problemáticas antropológicas contemporáneas" de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ha realizado la Diplomatura en Patrimonio cultural comunitario (UBA) y desde el 2019 forma parte del proyecto FiloCyT "La experiencia estética en el contexto del arte y la reflexión estética en Latinoamérica" dirigido por María Cristina Ares y Cecilia Fiel. En el mismo trabaja los ejes de arte y política en Argentina, estudiando las producciones gráficas comunitarias del 2001 en adelante. Ha participado con sus trabajos en congresos, jornadas y charlas. Actualmente cursa la Diplomatura en Estudios Coreanos (Universidad del Salvador) y la Maestría en Historias y Culturas de Asia y África (UBA).

Paula Vázquez

Licenciada en Formación en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). También desarrolla sus estudios en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Comenzó a investigar en 2019 en el programa Nuevos Investigadores en Biblioteca Nacional Mariano Moreno con la realización de un trabajo grupal *¿Amemos? No. Luchemos. Mujeres anarquistas en Argentina* (2019). El mismo año

participó del programa "En acción" del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Actualmente es miembro de la Red Latinoamericana de Estudiantes de Historia del Arte (Red LEHA). El trabajo que presentó en esta publicación surgió en el marco de "Sociología y antropología del arte" (UBA).

Mariana Zárate

Investigadora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Integra el grupo de investigación sobre cine de terror Grite y ha publicado en *Racism & Gothic: ensayos críticos*, editado por Universitas Press; *Bullying in Popular Culture: Essays on Film, Television and Novels*, editado por Abigail Scheg; *Projecting the World: Classical Hollywood, the "Foreign" and Transnational Representations*, editado por Russell Meeuf (Wayne State University Press); *Uncovering Stranger Things*, editado por Kevin Wetmore Jr. y *The Handmaid's Tale and Philosophy*, editado por Rachel Greene. Es cofundadora del colectivo La Monstrua, dedicado a investigar la presencia de la mujer en el cine de terror.

