

Diálogos desde el campo emergente
de los estudios artísticos.
Lecciones inaugurales.

Marta Lucía Bustos, Editora

Colección



Magister

Diálogos desde el campo emergente de los estudios artísticos Lecciones inaugurales

Marta Lucía Bustos, editora

Colección Magíster

Maestría en Estudios Artísticos, Facultad de Artes-ASAB



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Diálogos desde el campo emergente de los estudios artísticos.
Lecciones inaugurales

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas © Facultad de Artes ASAB
© Marta Lucía Bustos, © Nelson Maldonado Torres, © Rosa Ynés Curiel P
(Ochy), © Cristina Larrea, © Beatriz Camargo, © Luis Camnitzer

Primera edición, Bogotá diciembre de 2019

ISBN: 978-958-787-148-7

MARTA LUCÍA BUSTOS
Editora Académica

BIBIANA CASTRO BUENOS Y CREATIVOS S.A.S
Corrección de estilo

ALEXA OSPINA
Diagramación

ACIERTO PUBLICIDAD
Impresión

SECCIÓN DE PUBLICACIONES Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Miembro de la Asociación de Editoriales Universitarias

FONDO DE PUBLICACIONES Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Dirección: Carrera 24 No. 34 – 37 Teléfono: 3239300 ext. 6202
Correo electrónico: publicacionesdistrital.edu.co
Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida sin el
permiso previo del Fondo de Publicaciones de la Universidad Distrital.

Impreso y hecho en Colombia – Printed and made in Colombia

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida sin el
permiso previo del Fondo de Publicaciones de la Universidad Distrital.

Bustos Gómez, Marta, 1964- Lecciones Inaugurales. Maestría en Estudios
Artísticos / Marta Lucía Bustos, Nelson Maldonado T., Rosa Ynés Curiel
P (Ochy), Cristina Larrea, Beatriz Camargo, Luis Camnitzer. - Bogotá:
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2018.

94 páginas; 24 cm

ISBN: 978-958-787-148-7

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Índice

Introducción

Marta Bustos Gómez 5

El giro estético decolonial frente a la guerra perpetua

Nelson Maldonado Torres 17

El feminismo decolonial. Una apuesta epistemológica y política desde América Latina y el Caribe

Rosa Ynés Curiel Pichardo (Ochy) 25

Notas antropológicas sobre las emociones olfativas

Cristina Larrea Killinger 41

Del biodrama al biodharma

Beatriz Camargo 57

¿Dónde está el genio?

Luis Camnitzer 75

Sobre Los Autores

91

Introducción

Marta Bustos Gómez

La Lección Inaugural es el evento con el que se inicia semestralmente la actividad académica en la Maestría en Estudios Artísticos y es, a la vez, el espacio en el cual renovamos el compromiso de generar diálogos transdisciplinarios que interrogan el lugar del arte y la cultura en la sociedad y la historia.

Nuestra maestría —primer proyecto curricular de posgrado que ofreció la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Francisco José de Caldas— inició sus labores académicas en agosto de 2011, luego de surtir un proceso de selección con un centenar de aspirantes interesados en adentrarse en lo que en su momento y hasta ahora hemos denominado el campo emergente de los estudios artísticos. En ese entonces le dimos la bienvenida a nuestro primer grupo de veinticinco estudiantes e iniciamos actividades académicas con una lección inaugural en la que nos acompañó Hall Foster, crítico, historiador del arte y profesor de arte y arqueología de la Universidad de Princeton¹. Foster compartió la charla titulada “Hacia una gramática de la emergencia”, en la que presentó la hipótesis que venía trabajando con base en cuatro conceptos que le proporcionó el trabajo del artista Thomas Hirschhorn (1975), quien se resistía a los criterios estéticos excluyentes y elitistas y planteaba un discurso que se relaciona con el descontento político. *Precariedad, La bestia, Gasto*

.....
1. La presencia de Foster en nuestra maestría fue posible gracias a la alianza con la Biblioteca Luis Ángel Arango y su XIV Cátedra Internacional de Arte 2011, en la que Foster habló sobre la primera edad del pop a partir de la obra de tres artistas: Richard Hamilton (o la imagen tabular), Gerhard Richter (o la imagen fotogénica) y Ed Ruscha (o la imagen impasible).

y *Emergencia* fueron los conceptos que le sirvieron a Hirschhorn para pensar sus collages e instalaciones y que le permitieron a Foster plantear que este artista era un ejemplo de la última era del pop.

Desde entonces, nuestros invitados internacionales y nacionales han compartido sus desarrollos teóricos, experiencias de investigación y reflexiones sobre problemas sociales de interés en nuestro contexto. En estos ocho años nos han acompañado, entre otros, el historiador Jaime Humberto Borja; el filósofo Jesús Martín Barbero, con una charla sobre las “Estéticas y políticas de la memoria”; los cantautores colombianos Jorge Velosa y Lucía Pulido, con la conferencia musicalizada “Cantos y relatos”; el profesor de la Universidad de Miami y referente en el estudio de la gestión y la política cultural, George Yudice, con una intervención sobre “Patrimonio y músicas plebeyas”; Philippe Goudard, productor e intérprete de espectáculos de circo, actor y director de teatro francés, con sus reflexiones sobre “Un nuevo acercamiento al circo a través de la investigación pluridisciplinaria”; la antropóloga e investigadora colombiana Zandra Pedraza, con una reflexión sobre “El lugar de las emociones y su expresión estética”; Diana Junyent Torres, pornoterrorista, madrileña autora de Pornoterrorismo y de Coño Potens, con sus planteamientos sobre el “Pornoterrorismo: 10 años de subversión escénica”; el realizador audiovisual colombiano y miembro del grupo de Cali Luis Ospina, quien realizó un conversatorio sobre su película “Un tigre de papel”; y el sociólogo y activista del movimiento LGBTI boliviano Ronald Céspedes, quien compartió sus reflexiones y propuestas en la charla “Territorios en resistencia: aportes teóricos y de praxis para una geopolítica del cuerpo”.

Han hecho parte también de este grupo la antropóloga y profesora de la Universidad de Barcelona Cristina Larrea, con una charla acerca de las “Notas antropológicas sobre las emociones olfativas”; la investigadora y activista Ochy Curiel, quien compartió sus análisis sobre “El feminismo decolonial, una apuesta epistemológica y política desde América Latina y el Caribe”; el filósofo puertorriqueño y profesor de la Rutgers University Nelson Maldonado Torres, con sus planteamientos sobre “El giro estético decolonial contra la guerra perpetua”; el artista y pensador uruguayo Luis Camnitzer, con su pregunta crítica acerca de “¿Dónde está el genio?”; así como la actriz y directora de teatro colombiana Beatriz Camargo, con sus reflexiones

“Del biodrama al biodharma”. Es precisamente este grupo de artistas, académicos e investigadores quienes, además de participar en su momento en nuestras Lecciones Inaugurales, comparten ahora sus reflexiones en esta publicación.

Consideramos que propiciar conversaciones e intercambios con intelectuales, artistas y líderes culturales que señalan, critican, cuestionan y proponen reflexiones relevantes para el campo del arte y la cultura, y para nuestras sociedades en el mundo contemporáneo, da cuenta del interés que tenemos por construir, en diálogo crítico, este campo emergente de los estudios artísticos. Propiciar los diálogos y debates en las Lecciones Inaugurales y consolidar ahora esta publicación nos permiten expresar de manera más precisa el tipo de oferta académica a la que le estamos apostando y constatar las formas como se ha dado el intercambio de ideas alrededor de aquello que valoramos como legítimo para la facultad y para el campo del arte en la ciudad de Bogotá, en términos de la formación posgradual.

Para contextualizar esta publicación y los textos que ella contiene, es preciso señalar que los estudios artísticos son un espacio de conocimiento, inter y transdisciplinar, creado desde el campo de las artes en una universidad pública de la ciudad de Bogotá que tiene entre sus principios la democratización de la educación. En los planteamientos iniciales que sustentaron el programa académico de la Maestría en Estudios Artísticos, propusimos los estudios artísticos como un campo de debate crítico sobre la construcción social del fenómeno artístico y de sus procesos cognitivos y sensibles, así como sobre la diversidad de manifestaciones y posibilidades que plantean la producción, circulación y apropiación de imágenes verbales, sonoras, visuales y corporales. Sospechamos, en ese entonces, que la idea de los estudios nos permitiría configurar un campo que se estructurara no solo en torno a una idea de valores específicos del arte como un conjunto de prácticas y resultados realizados —las obras—, sino también sobre el análisis crítico del conjunto de procesos que socialmente materializan tales “valores”.

A su vez, pensamos que esta denominación nos posibilitaría de la misma manera replantear la concepción del investigador como un sujeto trascendental que conoce objetivamente el mundo, debido a una posición epistémica privilegiada, y más bien potenciar una relación en la cual el objeto y el sujeto se constituyen de manera

simultánea en el acto mismo del conocimiento y la creación, el cual está determinado por contingencias espacio-temporales. De esta manera, definimos los estudios artísticos como un campo epistémico emergente, en las fronteras de las artes, las disciplinas científicas y el conocimiento ancestral y popular, donde pueden agenciarse procesos de creación de conocimiento y formas simbólicas que subviertan el orden actual de las cosas en la sociedad del capitalismo contemporáneo.

Si bien los estudios artísticos surgen como una iniciativa de comunidades específicas del campo del arte, su pretensión no es abordar únicamente los problemas del arte desde el arte mismo, sino también las relaciones, manifestaciones e interacciones que se dan entre el arte, la ciencia y la cultura, como modos legítimos de conocer, crear y establecer vínculos sociales. Es por ello que, con nuestros invitados a las Lecciones Inaugurales pertenecientes a distintas tradiciones académicas y artísticas, entablamos diálogos desde diversas manifestaciones del arte con la filosofía, la antropología, y otras ramas del conocimiento y el saber que nos nutren y permiten pensar preguntas —desde el campo del arte— sobre el significado de la vida en el mundo contemporáneo y respuestas sobre las posibilidades mismas de reproducción de la vida —humana y no humana— en el planeta.

Como ya hemos señalado, presentar estos debates en las Lecciones Inaugurales, y ahora en esta publicación, nos permite continuar la construcción de aquellos lugares que hacen posible aproximarse a estas cuestiones y cimentar, en y desde el contexto de América Latina, otros modos de relación con nosotros mismos, con los otros y con la naturaleza. Así, en este libro editamos y compilamos los textos de cinco de nuestros invitados que han hecho una relectura de sus intervenciones y nos ofrecen una versión actualizada de sus conferencias para hacer parte de la Colección Magíster, que iniciamos en el año 2012 para responder a las funciones de docencia y proyección social de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y de la Facultad de Artes ASAB, y que incluye ensayos, resultados de investigación, monografías y libros de referencia, cuya reflexión teórica y crítica sobre los estudios artísticos aporta al debate público y a la comprensión de los desafíos que enfrenta la sociedad actual.

Encontramos entonces en este libro, en primer lugar, el texto del filósofo puertorriqueño Nelson Maldonado Torres, titulado “*El giro estético decolonial frente a la guerra perpetua*”, en el que propone algunos referentes y posibilidades teóricas de pensamiento alrededor de la noción de la estética decolonial o la *aisthesis* decolonial. Su texto inicia con un breve recuento de sus intereses y trabajos previos, que lo han llevado a conectar el arte y la literatura a la ontología y a un punto de vista que le resulta intrínsecamente vinculado con otras dimensiones de la decolonialidad que ha explorado (del ser, del poder).

Maldonado inicia explicando su interés por estructurar una analítica de la modernidad, la colonialidad y la decolonialidad, que a manera de mapa ayude a entender cómo distintos elementos fundamentales de la colonialidad y de la decolonialidad pueden verse en relación; posteriormente, expone cómo llegó a proponer una analítica y una genealogía de los distintos momentos del giro decolonial, visto este como una actitud y un proyecto, y así mismo como un giro transcontinental que comenzó con la resistencia a la colonización moderna y que se ha acentuado a partir de la revolución haitiana a principios del siglo XIX. A partir de allí propone una relación entre la decolonialidad y la *aisthesis*; entre el arte, el sentir, la constitución de los sentidos, la colonialidad y la descolonización de los sentidos, de la mano de una reflexión acerca de las últimas líneas del texto clásico de Frantz Fanon *Piel negra máscaras blancas* (1952) donde se eleva una oración, una plegaria: “Mi última oración, ¡Oh, cuerpo mío, haz de mi alguien que interroge”. El autor nos conduce en su reflexión a ver la obra estética (decolonial) como extensión de una oración que busca el nacimiento de las preguntas que desafíen el orden de la colonialidad.

Por su parte, Ochy Curriel, en su texto “*El feminismo decolonial. Una apuesta epistemológica y política desde América Latina y el Caribe*”, se pregunta sobre las características principales de lo que se denomina feminismo decolonial y sobre sus fuentes principales. Por ello, esboza algunas diferencias entre el feminismo poscolonial y decolonial, e identifica que elementos son claves en el feminismo decolonial para la investigación social, así como algunos riesgos y límites de esta propuesta. Plantea la autora que “el feminismo poscolonial propone otra narrativa de las experiencias de género, cuando este se conecta con la raza, la clase, la geopolítica, lo cual cuestiona la universalización del sujeto mujeres, [y abre la] [...] crítica al feminismo hegemónico por

su etnocentrismo y eurocentrismo” (Mohanty, 1984/2008; Hernández, 2008). Estas características, señala, podrían ser atribuidas también al feminismo decolonial, precisamente porque tanto lo decolonial como lo poscolonial tienen que ver con procesos de colonización y descolonización en y desde el tercer mundo. Sin embargo, enfatiza como una particularidad del feminismo decolonial su punto de partida: la configuración histórica de la experiencia de América.

Ahora bien, y para desarrollar el punto referente al feminismo decolonial, analiza este último desde dos fuentes importantes: la primera son las críticas hechas por el black feminism, las chicanas, las mujeres populares, entre otras, al feminismo hegemónico por su universalización del concepto “mujer”, y a la ausencia de la raza y la sexualidad como parte de la episteme moderno-colonial; la segunda tiene que ver con las propuestas de lo que se denomina teoría decolonial, desarrollada por pensadoras y pensadores latinoamericanos y caribeños. Desde esas dos fuentes, la autora pone en consideración, y siguiendo a Aníbal Quijano, la relación entre modernidad y colonialismo —capitalismo—, que deriva en lo que se entiende como colonialidad de poder, aquella categoría que establece relaciones sociales de dominación, poder, exclusión, explotación, etc. El feminismo decolonial, por tanto, se direcciona por la comprensión de esa colonialidad del poder y su configuración, que no se determina únicamente desde las cuestiones de raza, sino que comprende también el género (como categoría moderna colonial), visto desde las diferenciaciones macho-hembra en las poblaciones colonizadas, etc. Desde el marco dado, señala la autora, se pueden establecer cuestiones que problematicen el feminismo decolonial con la investigación social. Esas cuestiones tienen que ver con el punto de vista y la interseccionalidad, la relación sujeto-objeto y el desencanto epistemológico que implica cuestiones relacionadas con los conocimientos que se producen, cómo se producen y para qué se producen.

Concluye la autora señalando que el feminismo decolonial, como toda propuesta, es un intento epistemológico y político que no es acabado; por tanto, tiene posibles límites y riesgos, y más para la investigación social. Esos límites y riesgos se pueden evidenciar, por ejemplo, en asumir que los lugares de enunciación y la experiencia desde posiciones subalternizadas son en sí mismos decoloniales, pues no necesariamente por ser negra se tiene conciencia del racismo.

Lo que sí garantiza, según la autora, una acción política decolonial es la toma de postura. Sin embargo, “el riesgo de ciertas posiciones decoloniales feministas es asumir que solo aquellas y aquellos que han sufrido la opresión de género, raza, clase o sexualidad son quienes están llamados a posicionarse desde el feminismo decolonial, como si se tratara de adscripciones identitarias, por demás esencialistas”. Finalmente, señala que otro riesgo y límite está en pensar que esta posición se limita a utilizar teorías producidas en América Latina y el Caribe, o del tercer mundo.

En “*Notas antropológicas sobre las emociones olfativas*”, Cristina Larrea Killinger, a partir del supuesto de que la descripción de las experiencias sensoriales facilita la interpretación corporeizada del mundo cultural y el análisis de distintas emociones olfativas (afecto, rechazo), que son simbólicamente representativas en contextos culturales y sociales particulares, propone una reflexión antropológica sobre el papel de la cultura olfativa en la construcción de la experiencia humana, pero también una exploración sobre cómo se practica y describe la experiencia sensorial olfativa.

En esa cultura, conviven emociones olfativas que posibilitan la conexión con el mundo sensorial de nuestra experiencia, es decir, que existe un universo de olores que son difíciles de clasificar. Pero ¿a qué se refiere Cristina Larrea con lo dicho? Se refiere a la dificultad de establecer un lenguaje específico que permita establecer un orden de clasificación. En otras palabras, para crear un lenguaje clasificatorio del universo de los olores, sería necesario centrarse en “cuáles son los objetos que se asocian al olor y estudiar los olores, no como códigos lingüísticos sino como representaciones culturales”.

Con lo anterior, la autora identifica la aparición de un “discurso olfativo” que en esencia es paradójico, pues comprende inestabilidades, suele ser limitado e impreciso, pero a la vez puede alcanzar una mayor riqueza descriptiva capaz de superar la limitación de los estímulos olfativos percibidos. Siguiendo a Candau, explicitará lo que la antropología del sentido olfativo ha considerado como aspectos fundamentales: primero, la capacidad evocativa del olfato, su relación con el contexto perceptivo-emocional y los significados olfativos; segundo, la dualidad del espacio hedonístico entre los buenos y

los malos olores; y tercero, la cualidad invasiva del estímulo olfativo en los olores corporales humanos.

Sin embargo, señala la autora, para tener en cuenta y analizar esos aspectos mencionados, es fundamental concebir la descripción de las experiencias sensoriales como algo que facilita la interpretación corporeizada del mundo cultural, es decir, que se hace imprescindible el análisis del proceso de construcción de experiencias emotivas o sensoriales; por ello presenta diversos ejemplos etnográficos de la experiencia olfativa que facilitan la interpretación dentro del marco conceptual de la antropología de los sentidos y la antropología sensorial. Con los ejemplos, Larrea busca explicar por qué existen “códigos olfativos” que establecen el rechazo o el acercamiento social y por qué, en su carácter relacional, permiten la generación de actitudes de superioridad e inferioridad de un grupo. Es decir, que analizar las emociones olfativas permite entender el por qué de la “higienización” y de la creencia en el contagio de los hedores y cómo la jerarquía social se puede imponer a partir de allí. En otras palabras, y como dice la autora, el análisis del uso de metáforas olfativas permite profundizar la comprensión sobre las relaciones de exclusión que se practican en una sociedad. De allí que comprenda y dé al lector la oportunidad de entender cómo la antropología del sentido olfativo nos ha enseñado que el estudio sobre las variaciones perceptivas ante los olores nos conduce a reflexiones profundas sobre las relaciones entre la naturaleza, la cultura y las sociedades.

Por su parte, la actriz y directora de teatro colombiana Beatriz Camargo, en la charla “*Del biodrama al biodharma*”, inicia recordando cómo la pérdida de su madre ha trazado la creación de su grupo *Teatro Itinerante del Sol* y la ha convertido a ella misma en la voz de la madre tierra, matriz divina. Es así como ha podido desarrollar y hacer vivir el biodrama como el arte holístico para la escena ligado a la naturaleza, y al que ahora denomina biodharma, es decir, ese arte holístico en el que toda experiencia realizada ha estado ligada a la tierra. Este teatro ha sido el escenario de laboratorios, pero también ha sido ese lugar (material e inmaterial) para romper con el teatro de sala que le ha permitido a la vez llegar a las procesiones, aquellas en las que las máscaras hacen parte de un ritual donde se homenajea al mismo teatro y, como lo señala Camargo, “a la deidad de la embriaguez creativa, a la deidad de la música y del teatro”.

La directora y actriz indica en su texto cómo se gesta y nace el Teatro Itinerante el Sol, y cómo ese teatro, y lo que se hacía en él, nació de la necesidad de ir hacia un arte holístico que busca todas las artes para crear actos donde estas se tejan, ligadas a la madre tierra. Sin embargo, y como lo enuncia Camargo, surge en ella y en su grupo de trabajo la necesidad de crear obras que también tienen búsquedas y motivaciones en el canto y la voz como impulsadoras de acción. Y es de allí, de esa búsqueda y de los continuos intercambios con diversas culturas, que surgen obras como *La vacante* (de Vac), que nace como homenaje a la deidad y diosa de la voz y a Pasifae. Posteriormente *Los reyes*, basado en un texto de Julio Cortázar en el que se da vuelta al mito del minotauro. En Alemania crea La danza de los cambios, en Bochum, y una obra que contaba el mito de la virgen y el de Eva que se llamó Eva ío, en Dusseldorf. En palabras de Camargo, el camino que ha elegido a través de todos los años de creación es el de “hacer conciencia para salir de la tragedia, del drama siendo y haciendo tejido, música, danza, que sale de la madre tierra, que somos todos, la gente”.

Beatriz Camargo recuerda cómo se movilizó hacia Villa de Leyva donde realizó experiencias y laboratorios junto a su grupo, con el que se declaró tejido sagrado de la madre tierra convertida en cuerpo y voz de los actores. Allí, inician la búsqueda del biodrama, como el arte holístico para la escena ligado a la naturaleza, pero todavía con la idea del “drama”, porque estaba muy apegada a las mitologías griegas. Los laboratorios, la construcción de la maloca, la relación con la gente de la zona y con la tierra y las obras que hicieron los llevaron a lo que han llamado biodrama y ahora, biodharma. Camargo enfatiza cómo la experiencia realizada en este lugar y con su grupo ha estado ligada a la tierra y señala que lo que se ha hecho en el Teatro Itinerante el Sol es aprendizaje y es escuela. Allí se llega para “transmitir eso del biodrama y el biodharma y cómo se puede llegar al teatro celebratorio, como era en sus orígenes”. Camargo finaliza su relato señalando que “el arte aborigen es eso: danza y canto para agradecer la vida, la energía divina que se transforma” y nos pregunta ¿para qué dramas?, ¿para qué conflictos?, si podemos ser felices como creadores.

En otro espacio del campo del arte, en el texto final de este libro, se sitúa Luis Camnitzer, quien se pregunta *¿Dónde está el genio?*, alu-

diendo a la lámpara de Aladino como metáfora para lo que sucede en el mundo del arte. Esa lámpara exhibida por los museos vendría a ser lo que llamaríamos “obra artística”, y el genio estaría dentro de ese objeto, y se quedaría allí para siempre. De este modo se entiende a ese genio como algo intangible pero a la lámpara como algo tangible. Según Camnitzer, “el genio está en la lámpara porque el museo nos lo dice, y el canon es la vara de medida que se utiliza para validar la declaración”.

De allí que se pueda entender esa atribución a las obras y su posterior inmersión del genio dentro de ellas por parte del museo como un hacer del “canon”, ese que se gesta a partir de las escuelas de arte y los propios museos que lo alimentan. Esa tarea, señala Camnitzer, atribuida a los museos y a las escuelas de arte no solo está en la exposición, sino que también se hace evidente cuando se le hace “creer al público la declaración con respecto a dónde habita el genio de Aladino, y que los valores especificados por el canon son imprescindibles”.

De lo anterior se deriva que sea fundamental para el autor preguntarse por cuál es la utopía para la cual trabajamos, porque esta también define qué punto de vista adoptamos. ¿Será la utopía de consumo global? Sin embargo, para Luis Camnitzer es necesario tener en cuenta otras utopías disponibles, es decir, aquellas que tratan de mejorar el mundo por medio del desarrollo individual y la construcción de comunidades. El artista define sus actividades pedagógicas y de comunicación como prioritarias, y estas se dirigen al conocimiento y no a la producción de mercancía, lo cual lleva a que los objetos resultantes de la producción artística sean nada más que ayudas para la comunicación. Si el arte se gesta como una forma de conocimiento, lo que ha de preguntarse al público ya no dará cuenta de si entendió, le gustó o tomó conciencia con lo visto, sino que le posibilitará al artista, al profesor, etc. preguntarse qué va a hacer para reelaborar lo visto, y así dar paso a un desarrollo social y político enriquecido.

Para este artista, lo que importa es entender que en ese establecimiento del canon se gestan cuestiones de educación del que mira la obra artística, es decir, se pensaría en el público como un grupo que debe ser educado; y además se considera la postergación de una economía, pero se deja de lado el hecho de que, “si en lugar de mirar la obra a través de la obra, se mirara alrededor de la obra, nos enfren-

taríamos a cosas mucho más interesantes y nos permitiría ubicar al genio en donde corresponde”. Según Camnitzer, esto nos haría preguntar: 1) ¿cuáles son las condiciones que generaron el trabajo? o ¿por qué existe la obra?; 2) ¿a quién le sirve la obra?; 3) ¿qué problema está resolviendo la obra?; 4) ¿ese problema está bien o mal resuelto?, ¿se podría resolver mejor en otra forma u otro medio o disciplina?; 5) ¿esa obra es indispensable?, y si lo es, ¿para quién?; 6) ¿esa obra se dirige a mí o está hecha para otro público?; finalmente, una pregunta que parece ser típica del capitalismo occidental: 6) ¿cómo me beneficia esa obra?, ¿qué hay en ella para mí? Y, siendo la respuesta a esta última pregunta no el “mejorar mi gusto y mi respeto por el canon” sino “mi desarrollo creativo”, se estaría posibilitando “la exploración de lo desconocido”. Concluye Camnitzer su texto manifestando: “No sé si el arte realmente sirve para todas estas cosas, pero tratar de creerlo y de lograrlo nos ayuda a mantener nuestra salud mental”.

Siguiendo a Camnitzer podríamos cerrar esta presentación señalando que, para tratar de lograr una comprensión de los desafíos que enfrenta la sociedad actual, y para creer y crear alternativas de solución, las reflexiones que desde orillas diversas nos aportan los cinco textos de nuestros invitados a las Lecciones Inaugurales de la Maestría en Estudios Artísticos son fundamentales. Su pensamiento compartido de manera generosa nos invita a evitar las aporías que inducen a pensar que estamos ante un callejón sin salida, y sobre todo nos convoca a vislumbrar salidas y a otear caminos posibles en y desde nuestro contexto de América Latina.

El giro estético decolonial frente a la guerra perpetua

Nelson Maldonado Torres

Teniendo en mente que he venido con el espíritu de suscitar algunas ideas, pensé en poner algunos referentes y posibilidades teóricas de pensamiento en la mesa, y lo hago con toda conciencia, desde la perspectiva de no ser un especialista en la estética o en el área de las artes, y con la necesidad de explorar más de lleno el área. Llevo varios años en diálogo con el equipo que ha estado generando la noción de la estética decolonial o la *aisthesis* decolonial. Incluso soy uno de los que firmó el manifiesto por una estética decolonial, y esto porque siempre he trabajado el tema de la ontología, he visto el arte y la literatura ligados a la ontología, al ser (definición de tiempo y espacio, etcétera). Pero me encontraba ocupado intentando montar una analítica de la modernidad, la colonialidad y la decolonialidad, una analítica establecida como un mapa para entender cómo distintos elementos fundamentales de la colonialidad y de la decolonialidad pueden verse en relación. Esto lo hacía teniendo en cuenta que el discurso y el pensamiento sobre la modernidad, la colonialidad y la decolonialidad ha tenido un gran impacto, no solamente en América Latina sino también en Sudáfrica, donde también he trabajado, al igual que en Europa y en otros lugares. Esto hace que se sigan multiplicando las formas de intervención creativas y críticas dentro de análisis sobre la colonialidad y la decolonialidad, y que continúen surgiendo distintas formas de aproximarse a los temas, al igual que nuevas áreas donde detectamos el “virus” de la colonialidad. De igual forma, también seguimos detectando múltiples formas creativas en las que se ve el ejercicio de la descolonialización.

Lo otro que me ha interesado, y que ocupaba mi atención, y por lo que no llegaba el tema del arte y de la estética más de lleno, era el desarrollo del concepto de giro decolonial, no visto como un

giro que se gesta y ha pasado solamente durante los últimos veinte años, o de alguna manera un giro latinoamericano, denominado así a veces como avalando una perspectiva continentalista latinoamericanista de la que no hay que dejar de ser críticos, sino más bien un giro transcontinental que comenzó con la resistencia a la colonización moderna en sus mismos inicios. Así que al giro decolonial pueda considerársele tan viejo como a la colonialidad misma, mientras se ha acentuado durante los últimos dos siglos a partir de la Revolución haitiana a principios del siglo XIX. De aquí que también elabore una genealogía de los distintos momentos de este giro decolonial junto a la analítica del giro decolonial. Estas tareas, entre otras actividades vinculadas más directamente todavía al activismo social, explican por qué, después de haber participado con conversaciones tempranas sobre la estética decolonial, tardé en prestarle atención seria a esta área. Obviamente, para mí esta “tardanza” era, en gran medida, una preparación necesaria para poder pensar la estética desde un punto de vista que me resultara intrínsecamente conectado con otras dimensiones de la decolonialidad que he explorado, y más confiable.

Me propongo, pues, replantear cómo se vería una analítica de la colonialidad, al igual que una analítica del giro decolonial, y a partir de esto proponer una relación entre la decolonialidad y la *aísthesis*, el arte, el sentir, la constitución de los sentidos, la colonialidad y la descolonización de los sentidos, del ver, del sentir, del oír, del olfato, etc. Para eso quisiera comenzar con una reflexión acerca de las últimas líneas del texto clásico de Frantz Fanon *Piel negra máscaras blancas* (1952). Estas líneas elevan una oración, una plegaria, y lee: “Mi última oración, ¡Oh, cuerpo mío, haz de mí alguien que interrogue!”. Se trata de una oración que va al cuerpo, y recuerden que en la forma hegemónica de la modernidad occidental el cuerpo no tiene un rol primario. ¿Para qué entonces rogarle al cuerpo? Extenderle una oración al cuerpo es como si este tuviera o le fueran dados atributos medio divinos. En este caso, los atributos en cuestión parecen ser más que nada epistémicos: en esta oración el cuerpo se presenta como teniendo que ver con el preguntar, con la generación de la pregunta, de la interrogación, y la interrogación está en el comienzo mismo del pensar. El pensar propiamente hablando depende de la generación de preguntas. Solo un ser que puede generar preguntas puede ser un ser que piensa. Porque hay preguntas, porque se cuestiona, se piensa; de

lo contrario, lo que se hace es repetir. ¿Qué significa, pues, que al final de un texto se eleve una oración a un cuerpo, y en este caso a un cuerpo negro, es decir, a un cuerpo visto como maldito que es considerado no solo como antítesis de la “mente” sino también como antítesis del cuerpo humano? ¿Qué significa que una persona negra le ore a su cuerpo para que la constituya como una persona que interroga, y, por tanto, que piensa, en el sentido más estricto de la palabra? Lo que esto sugiere es que el cuerpo está ligado al pensamiento, a la interrogación, a la epistemología. Pero no podemos olvidar que el cuerpo también se puede entender como casa, como base de los sentidos (aesthesia) y como medio de expresión, por tanto, de la estética también. La oración misma típicamente incluye movimientos corporales que pueden ir desde arrodillarse o inclinarse hasta bailar efusivamente. Habría que considerar pues la idea de la expresión corporal, y por tanto de la estética, como un componente de la oración. Propondría la actividad estética que va desde la producción de arte visual hasta la música, el baile y la performance como elementos cruciales en el proceso que lleva a un sujeto deshumanizado o a una comunidad deshumanizada a convertirse en un sujeto o comunidad que pregunta. Sería cuestión de ver la obra estética (decolonial) como extensión de la oración que busca el nacimiento de las preguntas que desafíen el orden de la colonialidad. Vista de este modo, la producción artística se entrelaza con la espiritualidad (a través de la oración) y con la epistemología (en cuanto prepara al cuerpo para preguntar y pensar, en vez de reproducir el patrón moderno-colonial).

Con el giro decolonial, se designan al menos tanto una actitud como un proyecto. El tema de la actitud se ha trabajado bastante, aunque no sea muy conocido. De hecho, hay varios filósofos europeos que lo han elaborado, desde Edmund Husserl, fundador de la fenomenología, hasta Michel Foucault, que habla de la actitud de la modernidad. Pero no hay que ir muy lejos. En *Piel negra, máscaras blancas* Fanon se propone investigar la actitud de la comunidad negra, de los negros y las negras, al igual que de los blancos con respecto a lo negro. Fanon fue entrenado en la psiquiatría y además también leía filosofía. No creo que usara la noción de actitud de forma muy liviana. Más tarde, Foucault tomará la noción de actitud, confrontando a Habermas y su visión de la modernidad ilustrada como un proyecto incompleto. Foucault usará la misma

categoría para definir la modernidad y la ilustración como actitudes más que como una época.

Pero ya aparecía la actitud en este texto de Fanon desde la misma introducción. ¿Por qué la actitud? El tema de la actitud es clave porque la modernidad misma genera actitudes de afirmación y negación selectiva de lo humano. Defino actitud como modo de orientación con respecto al tiempo, al espacio y a todo lo que se encuentra en el tiempo y el espacio, además de una orientación con relación a la subjetividad, es decir, a uno mismo y al otro o a lo otro. La modernidad es, de manera muy fundamental, un cierto tipo de actitud frente al tiempo (un tiempo propuesto como moderno frente a uno antiguo o primitivo), al igual que una actitud con respecto al espacio (propuesto de forma hegemónica como espacio vacío que espera a ser descubierto, manipulado o usado), y actitud con respecto a uno mismo y al otro (un yo y otro diferenciados de múltiples maneras y definidos como aptos o no aptos para vivir en un ambiente espacio-temporal como el antes descrito). Este tipo de actitud moderna/colonial cultiva, crea sujetos que se acostumbran a vivir en un tiempo y en un espacio donde se encuentran y se desencuentran con ellos mismos y con otros. La actitud moderna/colonial permite que las jerarquías montadas en la distinción entre más y menos humano se naturalicen mientras la modernidad se ancla retóricamente en ideas de igualdad abstracta. Y es que lo que se maneja de forma enteramente desigual es lo concreto, lo que lleva a que el cuerpo esté expuesto a las verdades que se intenta ocultar.

Entonces, me parece que, antes que cualquier cosa, hay que considerar la actitud como una orientación con respecto al tiempo, al espacio, a la subjetividad y a lo otro, que adecua a los sujetos a acostumbrarse a vivir en un mundo donde la colonización es algo permanente. Por esto es que Fanon le presta tanta importancia a la actitud. Se pregunta qué hace que esta actitud moderna colonial sea tan perversa y tan profunda, qué hace que aun gente con piel negra sea antinegros, sea negrofobas; algo tan poderoso que cultiva el autoaniquilamiento en nombre del progreso y de la civilización. Entonces, el conjunto de estas dimensiones hace que la modernidad se vea no solo como actitud propia de ser civilizado, sino también como proyecto; por eso digo que el giro decolonial es actitud y proyecto, pero también la modernidad misma es actitud y también es proyec-

to, es una actitud y un proyecto que propone a la modernidad como salvación y el ser colonizado como condena, por lo cual el colonizado mismo se convierte en problema (de aquí la bifurcación entre sujetos modernos y otros subyacentes que, por más que se les prometa, nunca entrarán en la modernidad).

Frente a esta actitud moderna colonial surge la actitud decolonial, que entonces sería también un tipo de actitud, de orientación frente al tiempo, el espacio, la subjetividad y la otredad. Pero la actitud decolonial sería una forma de reconcebir, de reconceptualizar, de reorientarse en el tiempo y en el espacio, y en la relación con uno mismo y con otros y otras, y para mí el giro estético decolonial sería parte y desempeña un rol crucial en este cambio de actitud. El giro estético decolonial presenta al tiempo, al espacio, a la subjetividad y a la otredad de formas que cuestionan el régimen de deshumanización de la modernidad-colonialidad, y que exploran y facilitan otras formas de existir, vivir y revivir del colonizado. Ahora bien, la actitud decolonial tiene que ver a la modernidad como problema en vez de como solución, y acercarse al mundo colonizado, a los colonizados que usualmente son vistos como problemas, como parte seria de lo que sería encontrar la solución. De forma relacionada, el proyecto decolonial se aproxima a la descolonización como necesidad para la sobrevivencia y como imperativo. Esto equivaldría al giro decolonial en forma analítica mínima.

¿Qué es la colonialidad? Hay distintas y múltiples definiciones. En mi trabajo he destacado una definición la colonialidad como un sistema que genera la explotación, la dominación, la expropiación, la exterminación y la naturalización de la muerte temprana, la tortura y la violación (que son dimensiones peores que la muerte). Esto es a lo que llamo el mundo de la guerra permanente, en parte porque distintas acciones que se usaban, que se solían cometer en tiempos de guerra con justificaciones precisas en contextos de la noción de guerra justa, se extienden sin límite o fin en el contexto de la colonialidad. La guerra permanente (no de todos contra todos, sino de todos contra lo negro, de todos contra lo indígena, y de todos contra todo lo que ocupe lugares similares a los de negros e indígenas en el contexto moderno/colonial) se propone como el orden mismo de las cosas. Esta noción de la guerra permanente puede ser relevante en un contexto como el colombiano que ha vivido múltiples guerras,

incluyendo una muy intensa, que es la que más se conoce, llamada por algunos civil, por otros, militar, etcétera. Pero me parece que todo tipo de guerra dentro de la modernidad debe ser contextualizada en el marco más amplio de que la modernidad misma es una condición de guerra permanente, y si es así, querría decir que no hay paz sin la finalización de la guerra permanente, es decir, sin el final de la colonialidad. No hay paz real sin descolonización. De ser así, entonces, ¿qué sería un momento de “posconflicto”? Estamos ante algo de muy larga duración que no le quita la importancia a todo momento en que uno pueda acabar cualquier conflicto, pero también el concepto de guerra permanente es relevante para sociedades que han estado en una guerra extensa. Dimensiones de tal guerra pueden ser vistas, no como desvíos de la modernidad, sino como expresión clara y contundente de esta. Esto lo saben los zapatistas, quienes hablan de la larga noche de quinientos años, al igual que activistas contemporáneos del Movimiento por las Vidas Negras en los Estados Unidos, quienes hablan de la guerra que en ese país han estado sufriendo las comunidades negras desde antes del momento de la fundación del Estado nación. Entonces, el tema de la guerra permanente se mantiene vivo por comunidades afectadas por la modernidad de esta forma sistémica. Es un asunto que he trabajado desde hace unos diez años y a partir de un texto que se titula *Against War (Contra la guerra)*, y es contra la guerra en el sentido en que la he abordado aquí.

En términos de la analítica de la colonialidad y la decolonialidad, ya muchos habrán escuchado de las dimensiones del ser, del poder y del saber o el conocer. Hablar de la colonialidad como guerra permanente lleva a pensar sobre cómo el ser, el poder y el saber contribuyen a la generación de un tiempo, un espacio y unas nociones de subjetividad y de otredad que hagan que la guerra permanente aparezca como natural. Esto lleva a una estructura de la guerra permanente; una cultura de la guerra permanente; una temporalidad que exige, o más aún que demanda la guerra permanente; también a una espacialidad de esa guerra; un objeto —frente al sujeto— que igualmente se ve como parte de la guerra permanente; incluyendo una subjetividad también en guerra, aun en guerra contra ella misma, cuando por ejemplo los sujetos negros se vuelven antinegros.

Así pues, la colonialidad del poder, la colonialidad del ser y del saber constituyen una subjetividad con una actitud y un proyecto colonial.

De aquí que no pueda verse la descolonización meramente como independencia —digamos, una declaración de independencia de una colonia—. La independencia tiene relevancia de manera parcial y está muy lejos de significar la descolonización. La descolonización más bien ha de referirse al desmantelamiento de actitudes y estructuras, es decir, de esas formas de ser, estructuras económicas, sociales y formas de conocer —incluyendo la universidad—. En el centro de la descolonización, o, entendida como la estoy presentando aquí, de la decolonialidad, se encuentra la aparición y constancia de las actitudes decoloniales del amor y de la rabia. El amor y la rabia generan actividades que intentan socavar a la colonialidad y crear otras nociones de ser y de intersubjetividad y de comunidad, al igual que de temporalidad y de espacialidad. El tiempo ya no sería visto como meramente progresivo y lineal; al igual que el espacio, queda resignificado para convertirse en punto de encuentro y de posibilidades decoloniales.

Si la obra artística obtiene dimensiones decoloniales al convertirse en medio o forma de la oración (fanoniana y decolonial) al cuerpo, al igual que una expresión del cuerpo que busca generar una subjetividad que interroge, habría que añadir ahora que esta oración, y por tanto la obra artística que la extiende, tiene su fuente en el amor y la rabia. Desde el amor y desde la rabia que se resiste a la eliminación del amor en el mundo de la guerra permanente nace y se mantiene una actitud crítica ante la colonialidad, y una apertura radical al encuentro de todos aquellos a quienes la colonialidad deshumaniza. Quizás aquí encontramos algunas características fundamentales de la producción artística y de la estética decolonial frente a la guerra perpetua de la colonialidad, que ha representado una verdadera catástrofe metafísica, demográfica, y ambiental a nivel planetario, y que continuará confrontándonos con retos por no poco tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Lockward, A., Vázquez, R., Díaz Nerio, T. M., Grzinić, M., Eistrup, M., Ostojic, T., Benfield, D. M. et al. *Manifiesto for a Decolonial Aesthetics*. (2011). Transnational Decolonial Institute. Recuperado de <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>
- Maldonado-Torres, N. (2017). On Metaphysical Catastrophe, Post-continental Thought, and the Decolonial Turn. En T. Flores y M. A. Stephens (eds.), *Relational Undercurrents: Contemporary Art of the Caribbean Archipelago* (pp. 247-259). Los Angeles: Museum of Latin American Art.
- Maldonado-Torres, N. Outline of Ten Theses on Coloniality and Decoloniality. Frantz Fanon Foundation. Recuperado de <http://frantzfanonfoundation-fondationfrantzfanon.com/article2360.htm>.
- Mignolo, Walter. (2010) *Aisthesis decolonial*. Calle 14, Revista de Investigación en el Campo del Arte, 4, 10-25.

El feminismo decolonial. Una apuesta epistemológica y política desde América Latina y el Caribe

Rosa Ynés Curiel Pichardo (Ochy)

INTRODUCCIÓN

El feminismo, como teoría social crítica, desde sus distintas corrientes, y los estudios de género han sido un gran aporte para las ciencias, al develar las relaciones de poder entre los sexos en diferentes sistemas sociales, en diferentes contextos, y al complejizar estas relaciones cuando están atravesadas por posiciones de raza, clase, sexualidad, etc. El feminismo decolonial ha sido una de las corrientes teórico-políticas más contemporáneas, situada fundamentalmente en América Latina y el Caribe, la cual propone un marco analítico y político más complejo que sirve para repensar el feminismo en su conjunto y los estudios de género a nivel general.

En este ensayo me propongo abordar cuáles son las características principales de lo que se denomina feminismo decolonial y cuáles son sus fuentes principales. Previo a ello me interesa esbozar algunas diferencias entre el feminismo poscolonial y decolonial, dadas sus cercanías y distancias. Luego identificaré elementos que considero claves del feminismo decolonial para la investigación social, para finalmente abordar algunos riesgos y límites de esta propuesta.

FEMINISMOS POSCOLONIALES Y DECOLONIALES

Si bien lo decolonial es un proyecto epistemológico, político y ético desde experiencias que han atravesado el hecho colonial, y por tanto es poscolonial, es importante establecer los contextos donde surgieron ambos conceptos. Lo que se ha denominado poscolonialismo, en su acepción temporal, inició en 1947 con la independencia

de la India frente al Imperio británico, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. También ha tenido que ver con los procesos emancipatorios en Asia y en África, con la aparición de los nacionalismos del “tercer mundo”, así como con el éxodo masivo de inmigrantes hacia países industrializados.

En su acepción epistemológica, lo poscolonial surge con las teorías poscoloniales durante los años ochenta en Inglaterra y los Estados Unidos. El palestino Edward Said, con su libro *Orientalism* (1990), fue pionero en estas teorías mostrando cómo Occidente construye su otro que es Oriente, a través de persistentes prejuicios eurocéntricos contra los pueblos árabes-islámicos y su cultura, lo que, según el autor, sirvió de justificación implícita a las ambiciones coloniales e imperiales de Europa y Estados Unidos. Posteriormente, se destacan otras y otros académicos indios y africanos, como Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, Ranajit Guha, Chandra Mohanty, Monique Nomo Ngamba, entre otros.

El concepto de lo poscolonial tiene variadas posicionalidades y usos históricos. Ella Shohat, iraquí judeodescendiente, propone, por ejemplo, que lo pos de lo poscolonial no debe remitir a lo que viene después, o a lo que ha superado el colonialismo, sino que sería más preciso referirse a una teoría relacionada con los pos primer mundo/tercer mundo, que va más allá de las relaciones binarias, fijas y estables colonizado/colonizador, centro/ periferia (Shohat, 2008).

El puertorriqueño Ramón Grosfoguel (2010) entiende que los estudios poscoloniales asumen el colonialismo como un evento de los siglos XVIII y XIX desde la experiencia británica en la India y de la experiencia francesa o británica en el Medio Oriente. Señala que la experiencia colonial comienza en 1492, es decir, trescientos años antes, y es un punto de partida fundamental, pues allí se concretiza la relación modernidad/colonialidad que construye la superioridad epistémica y política de Occidente sobre el resto del mundo. Señala que los estudios poscoloniales ocultan estas experiencias. Volveré sobre este punto más adelante.

Por su parte, Stuart Hall (2010), afrojamaquino, analizó cómo lo poscolonial puede ayudar a describir o caracterizar el desplazamiento en las relaciones globales que marca la transición de la época de los imperios al momento de posindependencia o poscolonización, así como a identificar cuáles son las nuevas relaciones y ordenamientos

de poder que están surgiendo en la nueva coyuntura. Se trata, para Hall, de un proceso de desenganche de todo el síndrome colonial para todos los mundos que estuvieron marcados por el colonialismo y plantea otras narrativas de la modernidad.

Si bien poco se han abordado las diferencias entre el feminismo poscolonial y el decolonial, retomando la propuesta de Hall, me arriesgo a señalar que el feminismo poscolonial propone otra narrativa de las experiencias de género, cuando este se conecta con la raza, la clase, la geopolítica, lo cual cuestiona la universalización del sujeto mujeres; por tanto, se ha convertido en una crítica al feminismo hegemónico por su etnocentrismo y eurocentrismo (Mohanty, 1984/2008; Hernández, 2008). También es definido como “la tercera ola del feminismo” desde una visión lineal y única de la historia del feminismo, y generalmente son posicionamientos que han hecho feministas del llamado “tercer mundo”. Aunque estas características podrían también atribuírsele al feminismo decolonial, porque tanto lo decolonial como lo poscolonial tienen que ver con procesos de colonización y descolonización en y desde el tercer mundo, una particularidad del feminismo decolonial es su punto de partida: la configuración histórica de la experiencia de América. A continuación, paso a desarrollar este punto.

ACERCA DEL FEMINISMO DECOLONIAL

Lo que se denomina feminismo decolonial, concepto propuesto por la feminista argentina María Lugones (2008), tiene dos fuentes importantes. Por un lado, las críticas hechas por el black feminism, las mujeres de color de Estados Unidos, las chicanas, las mujeres populares, la autonomía feminista, feministas indígenas y afrofeministas latinoamericanas y caribeñas, y el feminismo materialista francés al feminismo hegemónico, por su universalización del concepto mujer y de las experiencias de género, y porque no considera la raza y la sexualidad de forma imbricada y como parte de la episteme moderno-colonial. Por otro lado, las propuestas de lo que se denomina teoría decolonial, desarrollada por pensadoras y pensadores latinoamericanos y caribeños.

La teoría decolonial propone que, con el fin del colonialismo como constitución geopolítica y geohistórica de la modernidad

occidental europea, la división internacional del trabajo entre centros y periferias, así como la jerarquización étnico-racial de las poblaciones y la formación de los Estados-nación en la periferia, no se transformaron significativamente; al contrario, lo que ha ocurrido es una transición del colonialismo moderno a la colonialidad global (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007).

Por otro lado, parte de entender, como lo señala Enrique Dus-sel (1999), que la modernidad occidental eurocéntrica, el capitalismo mundial y el colonialismo son una trilogía inseparable; América es un producto de la modernidad en la construcción del sistema-mun-do, y Europa, para constituirse en centro del mundo, la convirtió en su periferia desde 1492, cuando el capitalismo se hizo mundial a tra-vés del colonialismo.

Es así como de esta relación entre modernidad-colonialismo — capitalismo— mundial se crea un patrón mundial de poder al que el peruano Aníbal Quijano (2000) definió como colonialidad de po-der, un concepto importante que rescata el feminismo decolonial. La colonialidad del poder ha significado relaciones sociales de explota-ción/dominación/conflicto en torno a la disputa por el control y el dominio del trabajo y sus productos, la naturaleza y sus recursos de producción; el sexo y sus productos, la reproducción de la especie, la subjetividad y sus productos, incluido el conocimiento y la autoridad, y sus instrumentos de coerción. Este patrón, según Quijano, se ha sustentado en la idea de raza, que impuso una clasificación racial/ét-nica: indios, negros, aceitunados, amarillos, blancos, mestizos; y una clasificación geocultural: América, África, Lejano Oriente, Cercano Oriente, Asia, Occidente o Europa.

María Lugones (2008) complejiza el análisis de Quijano al seña-lar que la raza no es el único determinante de la configuración de la colonialidad del poder, sino también el género, y con ello el hetero-sexualismo. Lugones, desde el concepto sistema de género/moderno/colonial explica cómo el tipo de diferenciación que se aplicó a los pueblos colonizados y esclavizados fue el dimorfismo sexual, macho y hembra, por sus capacidades reproductivas y su sexualidad animal. Por tanto, las hembras esclavizadas no eran mujeres, en tanto que mujer es una categoría referida fundamentalmente a las experien-cias de mujeres blancas ligadas a la maternidad, a roles de esposas, a roles de género, etc. De ahí señala que género es una categoría mo-

derna y colonial. Más allá de lo problemático de esta posición, a lo que invita es no solo a cuestionar la universalización de las experiencias de género, sino a problematizar el concepto mismo del género en su lógica binaria y desde experiencias de mujeres y hombres blancos. Lo que nos permite este concepto es problematizar experiencias de las hembras esclavizadas y también de las implicaciones que esto ha tenido para mujeres racializadas hoy día.

Una posición decolonial analiza también la noción de humanidad que impuso la modernidad occidental, que se inicia con el debate sobre si los indios, y luego los negros, eran humanos. Las hembras y machos colonizados no fueron considerados mujeres ni hombres, ni fueron considerados humanos. Nelson Maldonado Torres (2007) propone el concepto de colonialidad del ser para entender esta negación de humanidad a ciertos grupos (sobre todo indígenas y afrodescendientes), considerados como un obstáculo para la cristianización y luego para la modernización. Esa negación del ser ha sido la justificación para esclavizarlos, y luego quitarles sus tierras, hacerles la guerra o simplemente asesinarlos. Son las y los subalternizados o, como diría Frantz Fanon (1963), los condenados de la tierra.

Actualmente las más afectadas por los efectos del capitalismo por desposesión de territorios, de los conflictos armados, de los femicidios han sido poblaciones indígenas, afrodescendientes, mujeres pobres, ejemplos de las formas contemporáneas de la colonialidad.

La modernidad occidental eurocéntrica también generó una colonialidad del saber (Lander, 2000), un tipo de racionalidad técnico-científica, epistemológica, que se asume como el modelo válido de producción de conocimiento, que debe ser neutro, objetivo, universal, positivo, capaz de traducir y documentar con fidelidad las características de una naturaleza y una cultura exóticas (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007), lo que genera una gran narrativa universal en la cual Europa y Estados Unidos son, simultáneamente, el centro geográfico y la culminación del movimiento temporal del saber donde se subvaloran, se ignoran, se excluyen, se silencian, se invisibilizan muchos conocimientos de poblaciones subalternizadas.

La colonialidad del poder, del ser y del saber es un producto de la modernidad occidental, donde también surge el feminismo como propuesta emancipadora supuestamente para todas las mujeres.

Una visión decolonial problematiza este supuesto, pues esa emancipación no ha sido igual para todas, pues la raza, la clase y la sexualidad son marcadores sociales y políticos que las han limitado, y esto tiene que ver con la otra fuente del feminismo decolonial: los feminismos críticos y contrahegemónicos; por un lado, el black feminism de Estados Unidos y el afrofeminismo latinoamericano y caribeño (Curiel, 2007), que desde la década de los setenta propuso un análisis complejo sobre la imbricación de opresiones: el sexismo, el racismo y el clasismo, que han sido opresiones inseparables.

Por otro lado, el feminismo decolonial retoma los aportes del feminismo materialista francés con su temprano cuestionamiento de la idea de naturaleza, su comprensión de la categoría mujeres como “clase de sexo”, una relación social y política basada en la apropiación de las mujeres por los hombres con base a la división sexual del trabajo. De esta corriente, así como del feminismo lésbico, retoma los análisis de la heterosexualidad como régimen político, que afecta a todas las relaciones sociales, desplazando la idea de que se trata una práctica sexual (Wittig, 1982; Rich, 1999).

El feminismo decolonial se nutre también de la revisión crítica del esencialismo, el sujeto del feminismo y la política de identidad desarrollada por el feminismo posestructuralista (Butler, 2001). Recupera también el legado de autoras claves del feminismo poscolonial, con su crítica al colonialismo en la producción de conocimientos de la academia feminista asentada en el norte, el llamado a una solidaridad feminista norte-sur (Mohanty, 2008) y la posibilidad de un esencialismo estratégico en la política de identidad para grupos subalternizados (Spivak, 2009).

El feminismo decolonial, tal como señala Yuderkys Espinosa (2014), recoge también las críticas de la corriente feminista autónoma latinoamericana, “incorporando una denuncia a la dependencia ideológica y económica que introducen las políticas desarrollistas en los países llamados ‘tercer mundo’, así como del proceso de institucionalización y tecnocratización de los movimientos sociales que impone una agenda global de derechos útil a los intereses neocoloniales que tienen que ver con ciertas lógicas de la cooperación internacional desde el Norte” (p. 8).

Desde este marco, a continuación, voy a centrarme en algunas cuestiones que problematiza el feminismo decolonial para la investi-

gación social: el punto de vista y la interseccionalidad, la relación sujeto-objeto y el desenganche epistemológico, temas que actualmente han cobrado relevancia en la producción del conocimiento.

EL PUNTO DE VISTA Y LA INTERSECCIONALIDAD

Las norteamericanas Sandra Harding (1992) y Donna Haraway (1995) son dos referentes importantes en la teoría feminista al proponer una epistemología y una metodología feminista que cuestionen la lógica masculina de la ciencia, y por introducir la reflexividad como crítica al objetivismo que pretende ocultar las creencias y prácticas culturales de la/el investigador/a, y también por su invitación a explicitar el lugar de enunciación de quienes hacen investigación.

Sin embargo, Harding reprodujo la universalización del género, así como su binarismo, al plantear que la metodología feminista se trata de una perspectiva de las experiencias femeninas, unívoca y dualista, que contrapone las “experiencias de mujeres” a las “experiencias de hombres” como si fueran iguales.

Haraway, con sus aportes en torno a los lugares de enunciación y el punto de vista de quienes investigan, también ha sido clave en la investigación feminista. No obstante, para las que nos asumimos como feministas decoloniales, la reflexividad y el lugar de enunciación no solo consisten en autodefinirnos en la producción del conocimiento y en el ejercicio investigativo, sino que implican una toma de postura en la construcción del conocimiento y suponen explicitar los intereses en producir ciertos conocimientos y en cómo se producen.

La afroamericana Patricia Hill Collins (1998) nos da algunas pistas interesantes en torno a ello, cuando construye el pensamiento feminista negro, que ha aportado mucho al feminismo decolonial. Para Hill Collins el punto de vista tiene dos componentes: experiencias político-económicas y una conciencia feminista negra sobre la realidad material. Eso significa entender cómo esa conciencia se crea desde la experiencia de una realidad y desde allí se la puede interpretar.

Tanto la experiencia como la conciencia de esa experiencia, en el caso de las afroamericanas, están atravesadas por cómo se experimenta, se problematiza y se actúa en lo que Hill Collins denomina

una matriz de dominación: la interacción, cosustancialidad del racismo, la heterosexualidad, el clasismo y el colonialismo. No solo como identidades, sino como opresiones.

Si, como señala Hill Collins, la conciencia feminista negra surge de la experiencia, si ellas son desde su realidad quienes mejor pueden interpretarla, es porque la experiencia vivida es una fuente del conocimiento.

Por otro lado, si la interpretación de esa realidad supone entender cómo actúa la matriz de dominación sobre sus propias vidas, entonces la raza, la clase y la sexualidad no solo son categorías analíticas, sino de realidades vividas (Lugones, 2008) que necesitan una comprensión profunda de cómo se produjeron. No se trata de describir que son negras, que son pobres y que son mujeres, se trata de entender por qué son negras, pobres y mujeres simultáneamente, puntos claves del feminismo decolonial.

Con lo anterior, no estoy proponiendo que solo las que han sufrido las opresiones tienen capacidad para entenderlas e investigarlas, sino que existe un privilegio epistémico (Hill Collins, 1998) importante a considerar en la producción del conocimiento, y eso significa pasar de ser objetos a sujetos del conocimiento. Considerar la matriz de dominación de Hill Collins es además distinto a asumir la interseccionalidad como perspectiva, concepto propuesto por Kimberlé Crenshaw (1991).

Más allá de los aportes del concepto de la interseccionalidad, que nos permite reconocer que las experiencias de muchas mujeres no están solo atravesada por el género, sino también por la raza, la clase, entre otros, remite a un reconocimiento de la diferencia desde categorías intersectadas, de modo que la raza, el género y la clase, por ejemplo, se presentan como ejes de subordinación que en algún momento han estado separados, con algún nivel de autonomía, y que luego son intersectados. La metáfora de la autopista en la que se cruzan, que usa la autora para explicarlo, es un indicador del problema político y teórico que contiene.

La interseccionalidad muy poco pregunta por la producción de estas diferencias contenidas en las experiencias de muchas mujeres, fundamentalmente racializadas y pobres, por tanto, tiende a un multiculturalismo liberal que las pretende reconocer, pero que no problematiza por qué y cómo se produjeron.

Desde la experiencia de las mujeres afros e indígenas, se puede entender que estas opresiones nunca estuvieron separadas. Tanto la raza como el género, la heterosexualidad y la clase han sido constitutivos de la episteme moderna colonial. No son simples ejes de diferencias, sino que son diferenciaciones producidas por las opresiones que crearon el colonialismo y la modernidad occidental. Este es otro punto clave que aporta el feminismo decolonial.

LA RELACIÓN SUJETO-OBJETO

Una de las características de la colonialidad del saber es asumir que quienes son consideradas y considerados otros, otras, diferentes, son generalmente los objetos de las investigaciones: mujeres, afrodescendientes, pobres, indígenas, migrantes, como si solo a partir de asumir a las mujeres como materia prima se garantizara una investigación feminista crítica. El lugar de los privilegios de quienes construyen conocimiento sobre los “otros y las “otras” parece incuestionable.

Más allá de que se entienda que las investigaciones son importantes y necesarias, muchas veces lo que se hace es colonización discursiva (Mohanty, 1994/2008) y violencia epistémica (Spivak, 1988/2009) a través de la interpretación de un o una investigadora de sus prácticas sociales y culturales. De este modo, se sigue contribuyendo a que muchas veces solo se generen créditos académicos al continuarse estudiando esos y esas otras considerados “diferentes” desde posiciones hegemónicas.

Con base en ello, he propuesto lo que denominé antropología de la dominación, que supone “develar las formas, maneras, estrategias, discursos que van definiendo a ciertos grupos sociales como ‘otros’ y ‘otras’ desde lugares de poder y dominación” (Curiel, 2013, p. 28).

Considero que, desde una perspectiva decolonial, hay que hacer antropología de la dominación, de la hegemonía, como se ha hecho con la modernidad (Escobar, 1996), en el mismo feminismo y en los estudios de género, pues aun cuando se haya avanzado, sigue manteniendo hegemónicamente la colonialidad del saber en las teorías, en los métodos y las metodologías que desarrolla. Al mismo tiempo, hay que promover investigaciones hechas por la subalternidad que permitan minimizar las relaciones de poder que generalmente surgen de los procesos investigativos.

EL DESENGANCHE EPISTEMOLÓGICO

La propuesta decolonial plantea un desprendimiento de la colonialidad del poder, del saber y del ser que justifica la retórica de la modernidad, el progreso y la gestión democrática imperial. Este desprendimiento implica varias cuestiones en relación con los conocimientos que se producen, cómo se producen y para qué se producen.

EL RECONOCIMIENTO Y LA LEGITIMACIÓN DE SABERES SUB-ALTERNIZADOS “OTROS”

Este reconocimiento no puede ser solo un insumo. No se trata de citar a feministas negras o a indígenas empobrecidas para dar el toque crítico a las investigaciones y a los conocimientos y pensamientos que se construyen. Se trata de identificar conceptos, categorías, teorías y paradigmas que surgen desde las experiencias subalternizadas, que son generalmente producidas colectivamente, y que tienen la posibilidad de generalizar sin universalizar, de explicar distintas realidades para romper el imaginario de que estos conocimientos son solo testimonios, locales e individuales.

Esto supone lo que la argentina Zulma Palermo (2010) ha definido como una ética liberadora con genealogía propia, que rompe con la diferencia epistémica colonial entre el sujeto cognoscente y los sujetos a ser conocidos, y que ha implicado la exclusión y la invisibilización del saber de sujetos subalternizados.

Supone además procesos pedagógicos “otros”, de conjugar una experiencia del conocer haciendo producir conocimientos que articulen teoría y praxis, procesos de coinvestigación y teorización desde los propios procesos comunitarios, hechos por intelectuales orgánicas de las comunidades y organizaciones, de activistas comprometidas con procesos de lucha, resistencias y acción (Espinosa, Gómez y Ochoa, 2013).

PROBLEMATIZAR LAS CONDICIONES DE PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTOS

Lo anterior tiene que ver con problematizar las condiciones de producción de conocimientos. La boliviana aymara Silvia Rivera Cusicanqui (2010) lo denomina economía del conocimiento, que cuestiona la geopolítica del conocimiento propuesto por muchos de los anticoloniales del sur, ya que existe una recolonización de imaginarios y de mentes de buena parte de la intelectualidad del sur. Con esta propuesta, la autora señala la necesidad de salir de las esferas de las superestructuras y los mecanismos materiales que operan detrás de los discursos anticoloniales, como son los altos salarios, las comodidades, los privilegios y las oportunidades de publicación, para realmente hacer una descolonización en la práctica misma.

POSIBLES LÍMITES Y RIESGOS DEL FEMINISMO DECOLONIAL PARA LA INVESTIGACIÓN SOCIAL

El feminismo decolonial no es la panacea teórico-política ni tampoco es la única opción que permite problematizar el ejercicio investigativo feminista. No se trata, como diría Boaventura de Sousa (2006), de una monocultura del saber, sino de un intento epistemológico y político que no es acabado, como toda propuesta, y, por tanto, también tiene sus límites. Uno de estos, que a la vez es un riesgo, consiste en asumir que los lugares de enunciación y la experiencia desde posiciones subalternizadas son en sí mismos decoloniales.

Sibien, como planteé anteriormente, la experiencia subalternizada por las opresiones es una fuente de conocimiento y permite cierto privilegio epistémico, en sí misma no garantiza un posicionamiento crítico ni decolonial. Es necesario una toma de postura crítica, una toma de conciencia de la conformación y los efectos de la colonialidad a nivel geopolítico, pero también en los procesos sociales y en las experiencias personales e interpersonales. No necesariamente por ser negra se tiene conciencia del racismo, como tampoco por ser lesbiana se tiene conciencia de cómo actúa el régimen heterosexual. Por otro lado, ser blanca no es sinónimo de ser racista, como tampoco haber sido construido como hombre es ser automáticamente machista.

Una toma de postura supone una acción política decolonial, asumir que las prácticas sociales subalternizadas producen teorías; implica también prácticas autónomas y autogestionarias, no jerárquicas, en las relaciones sociales. El riesgo de ciertas posiciones decoloniales feministas es asumir que solo aquellas y aquellos que han sufrido la opresión de género, raza, clase o sexualidad son quienes están llamados a posicionarse desde el feminismo decolonial, como si se tratara de adscripciones identitarias, por demás esencialistas.

En ese mismo sentido, otro de los límites es asumir que solo quienes nos encontramos en América Latina y el Caribe o en países del “tercer mundo” podemos asumir posiciones decoloniales. Si bien entender la formación de “América” dentro del sistema-mundo moderno colonial (Mignolo, 2005) es fundamental para entender nuestras propias experiencias, y las epistemologías y las maneras de hacer investigación a las que nos acostumbró la ciencia moderna y occidental; cómo se produjeron los privilegios de género, raza, clase y sexualidad. La propuesta decolonial debe ser transnacional, pues permite el reconocimiento de una relación histórica de poder entre regiones, países, personas con privilegios y sin ellos, y a partir de allí transformar estas relaciones. Por tanto, desde el norte y parte del sur privilegiado se puede tener una opción decolonial.

Otro de los riesgos es pensar que una posición decolonial se limita a utilizar teorías producidas en América Latina y el Caribe o del “tercer mundo”. Si bien privilegia estas teorías como un ejercicio de descolonización frente a la dependencia de producciones del norte, muchas de las teorías críticas, tanto de las ciencias sociales como del feminismo, producidas en Europa y Estados Unidos son importantes como marcos analíticos.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

He intentado hacer un esbozo general de los principales contenidos, fuentes y propuestas del feminismo decolonial. Estableciendo las genealogías de lo poscolonial y lo decolonial podemos darnos cuenta de las diferencias y similitudes entre el feminismo poscolonial y el decolonial. Si bien hay diferencias, sobre todo en cuanto a sus contextos, también hay encuentros, fundamentalmente en torno al cuestionamiento al eurocentrismo y el etnocentrismo que

han reproducido ciertas posturas feministas, y en las maneras en que se produce el conocimiento y se hace investigación.

La mayor invitación que nos hace el feminismo decolonial es a situarnos en contextos atravesados por la colonialidad económica, política y cultural que ha provocado la dependencia del saber, de los métodos y metodologías traídos desde el Norte, fundamentalmente Europa y Estados Unidos, para producir conocimiento. Con ello hace un cuestionamiento a cómo hegemonícamente se ha establecido la relación sujeto-objeto, marcada por relaciones de poder y privilegios de quienes investigan, considerando a quienes desde la modernidad occidental fueron definidos como “otros” y “otras”, desde lugares no privilegiados de sexo, raza, clase y sexualidad, solo como objeto de investigaciones, cuyos conocimientos han sido desdeñados.

Pienso que asumir el feminismo decolonial como una propuesta que busca la reinterpretación de “la” historia occidental permite el reconocimiento de otras historias, de otras narrativas, de otras modernidades y de otros feminismos que mucho aportan a las ciencias sociales a nivel general, y al feminismo como propuesta teórico-política, de forma particular, para producir procesos realmente descolonizadores.

Como vemos, el feminismo decolonial es una síntesis de los feminismos críticos y de la teoría decolonial contemporánea, que invita a una revisión de postulados claves de la investigación social en sus epistemologías, métodos, metodologías, y en los propósitos para los cuales se hace investigación, partiendo de un análisis sistémico e histórico que sitúa la subalternidad en el centro.

BIBLIOGRAFÍA

- Butler, J. (2001). *El género en disputa*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.
- Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 9-23). Bogotá: Iesco / Pensar / Siglo del Hombre Editores.
- Crenshaw, K. (1993). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics. En D. Kelley Weisberg (ed.), *Feminist Legal Theory: Foundations* (pp. 17- 29). Philadelphia: Temple University Press.

- Curiel, O. (2007, abril). La crítica postcolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. *Revista Nómadas*, 26, 92-101.
- Curiel, O. (2013). La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación. Bogotá: Brecha Lésbica.
- De Sousa, B. (2006). Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social. Encuentros en Buenos Aires. Buenos Aires: Clacso.
- Dussel, E. (1999). Más allá del eurocentrismo: el sistema-mundo y los límites de la modernidad. En S. Castro-Gómez, O. Guardiola-Rivera y C. Millan, C. (eds.), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial* (pp.147-161). Bogotá: Instituto de Estudios Pensar, Universidad Javeriana.
- Escobar, A. (1996). El desarrollo y la antropología de la modernidad. En A. Escobar, *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo* (pp.19-45). Bogotá: Norma.
- Espinosa, Y. (2013). Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. Ponencia presentada en *Fazendo Genero*. Brasilia. “Os desafios da arte, a educação, a tecnologia e a criatividade del Fazendo Genero”, 10 de noviembre. Recuperado el 5 de mayo de 2014, de <http://www.elcotidianoenlinea.com.mx/pdf/18402.pdf>
- Espinosa, Y., Gómez, D. Ochoa K. y Lugones, M. (2013). Reflexiones pedagógicas en torno al feminismo descolonial. Una conversa en cuatro voces. En C. Walsh (ed.), *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)vivir y (re) vivir* (pp. 404-441). Quito: Ediciones Abya Yala.
- Fanon, F. (1963). *Los condenados de la Tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Grosfoguel, R. (2010). La descolonización de la economía Política. En A. Pacheco y W. Libardo (coords.), *Descolonización*. Bogotá: Universidad Libre.
- Hall, S. (2010). Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Popayán: Instituto de Estudios Culturales Pensar, Universidad Javeriana / Instituto de Estudios Peruanos / Universidad Andina Simón Bolívar / Envió Editores.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid.
- Harding, S. (1992). *Whose Science? Whose Knowledge?: Thinking from Women's Lives*. Nueva York: Cornell University Press.
- Hernández, C. R. (2008). Feminismos poscoloniales: reflexiones desde el sur del Río Bravo. En L. Suárez Navas y R. Hernández (eds.), *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 75-106). Madrid: Ediciones Cátedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer.
- Hill Collins, P. (1998). La política del pensamiento feminista negro. En M. Navarro y C. R. Stimpson (comps.), *¿Qué son los estudios de mujeres?* (pp. 253-312). México: Fondo de Cultura Económica.
- Lander, E. (2010). La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires / Caracas: Clacso / Unesco.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial. En W. Mignolo (comp.), *Género y colonialidad* (pp. 11-32). Buenos Aires: Del Signo.
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: con tribuciones al desarrollo de un concepto. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 147-167). Bogotá: Iesco / Pensar / Siglo del Hombre Editores.

- Mazzadra, S. y Rahola, F. (2008). La condición postcolonial. En S. Mazzadra y F. Rahola (eds.), *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales* (pp. 261-278). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Mignolo, W (2005). Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina. En S. Castro-Gómez y E. Mendieta (coords.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate* (pp. 29-84). San Francisco: University of San Francisco.
- Mohanty, C. (1984/2008). Bajo los ojos de Occidente. Academia feminista y discursos coloniales. En L. Suárez y R. Hernández (eds.), *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 117-164). Madrid: Cátedra.
- Palermo, Z. (2010). La opción decolonial. Centro de Ciencia, Educación y Sociedad. Universidad de Salta. Recuperado el 3 de octubre de 2013, de <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=227>.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En W. Mignolo y E. Lander (eds.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires / Caracas: Clacso / Unesco.
- Rich, A. (1999). La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana. En M. Navaro y R. C. Stimpson (comps.), *Sexualidad, género y roles sexuales* (pp. 36-64). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera C. S. (2010). Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descoloniales. Buenos Aires: Tinta y Limón / Retazos.
- Said, E. (1990). *Orientalismo*. Barcelona: Ib Jaldun. Libertarias.
- Shohat, E. (2008). Notas sobre lo postcolonial. En S. Mazzadra y F. Rahola (eds.), *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales* (pp. 103-120). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Spivak, G. (1988/2009). ¿Pueden hablar los subalternos? Barcelona: Museu D'art Contemporani de Barcelona.
- Wittig, M. (1982). La Pesée straight. *Questions Féministes*, 7, 11-21.

Notas antropológicas sobre las emociones olfativas

Cristina Larrea Killinger

INTRODUCCIÓN

Quisiera compartir estas notas como parte de una reflexión antropológica sobre el papel de la cultura olfativa en la construcción de la experiencia humana. En las relaciones humanas las emociones olfativas siempre evocan diversos símbolos culturales que nos conectan con el mundo sensorial de nuestra experiencia social.

Los olores nos transportan al mundo de la cocina, el amor, la sexualidad, la discriminación, la enfermedad, la muerte, el arte, la religión, la magia, la estética, etc. Ningún olor nos deja totalmente indiferentes porque suele evocar fragmentos de la experiencia que nuestra memoria tiende a transformar con el tiempo. Sin embargo, sentirlos y reconocerlos no implica necesariamente saber describirlos, categorizarlos o clasificarlos de modo preciso. No todos los olores percibidos llegan a ser nombrados, ni todos los olores que son nombrados evocan siempre con exactitud ni a todos los mismos recuerdos. Las diferencias olfativas son individuales pero también culturales. La intensidad de un mismo olor puede ser distinta para dos individuos, así como las respuestas culturales ante determinados olores también pueden llegar a variar en diversos grupos sociales.

El universo de los olores tiene algunos problemas taxonómicos. Estas dificultades siempre han sido atribuidas a la carencia de un lenguaje específico que permita establecer un orden propio de clasificación. La controversia que se despierta a la hora de resolver los problemas taxonómicos tiene que ver con la naturaleza evocativa de los olores. Este fenómeno convierte al universo de los olores en un dominio cultural más rico, cuyo acento no debe situarse en el análisis lingüístico per se, sino en las relaciones que se establecen en la

construcción de este lenguaje. Es decir, centrarse en cuáles son los objetos que se asocian al olor y estudiar los olores, no como códigos lingüísticos sino como representaciones culturales.

El discurso olfativo es paradójico. Por un lado, suele ser limitado, impreciso e inestable a la hora de expresar la totalidad de una experiencia sensorial olfativa. Por el otro, puede alcanzar una mayor riqueza descriptiva capaz de superar la limitación de los estímulos olfativos percibidos. De ese modo, el lenguaje de los olores puede limitar o exceder nuestra experiencia sensorial. Esta ambigüedad discursiva del lenguaje de los olores, a la que alude Joel Candau (2003), implica analizar el sentido olfativo en relación con los demás sentidos perceptivos, pues la experiencia sensorial constituye siempre un acto multisensorial. Tim Ingold (2010) también aludió a la necesidad de fijarnos en la multiplicidad de paisajes sensoriales que nos hablan de las variaciones culturales de una experiencia sensorial. Una mayor riqueza olfativa suele ser observada al analizar el léxico especializado de profesiones como las de perfumista y enólogo, así como una gramática olfativa más compleja y diversa puede constatararse en algunas culturas cuando se las compara con otras.

La antropología del sentido olfativo (Candau, 2004, p. 12) ha considerado el análisis de tres aspectos: primero, la capacidad evocativa del olfato y su relación con la importancia del contexto perceptivo-emocional y los significados olfativos; segundo, la dualidad del espacio hedonístico entre los buenos y los malos olores; tercero, la cualidad invasiva del estímulo olfativo en lo que se refiere a los olores corporales humanos y todo lo relacionado con ellos (ej. olor cadavérico).

Candau (2004, p. 11) se pregunta si la percepción olfativa depende solamente del resultado de la fisiología humana, cuyas variaciones obedecen a las condiciones naturales, o si las respuestas olfativas están influidas por el impacto de la cultura, teniendo en cuenta las variables ambientales que incluyen los individuos, los grupos, las sociedades y las culturas. Ambas condiciones, tanto la fisiológica como la cultural, forman parte de la experiencia olfativa.

El objetivo de esta conferencia es explorar cómo se practica y describe la experiencia sensorial olfativa a partir del análisis de distintas emociones olfativas (afecto, rechazo), que sean simbólicamente representativas en un contexto cultural y social particular.

Partimos del supuesto de que la descripción de las experiencias sensoriales facilita la interpretación corporeizada del mundo cultural.

A pesar de ser los olores del cuerpo los que juegan un papel central en la experiencia sensorial al abrir, por un lado, el mundo íntimo al exterior y preservar, por el otro, la intrusión de los hedores (peligros) externos al interior (Candau, 2003), utilizaré en esta conferencia diversos ejemplos etnográficos de la experiencia olfativa que faciliten la interpretación cultural del mundo en el que se reproducen estos símbolos sensoriales, dentro del marco conceptual de la antropología de los sentidos y la antropología sensorial.

Me detendré en el análisis del proceso de construcción de esa experiencia emotiva apoyada por la idea de Tim Ingold (2011) cuando define los sentidos como instrumentos dinámicos de interpretación del mundo. Es importante saber primero cómo las personas describen lo que dicen que sienten cuando reconocen determinados olores; segundo, analizar cómo describen dichos olores, cómo los clasifican, les dan sentido y los relacionan con otros sentidos que participan en la experiencia sensorial (aromas, sabores); tercero, profundizar en los recuerdos de las experiencias sensoriales olfativas y mostrar cómo estos recuerdos se enriquecen y se transforman durante el proceso de evocación.

Tim Ingold define los sentidos como instrumentos de juego y de captura de diversos momentos de la experiencia, permitiéndonos desarrollar una conciencia reflexiva del mundo. La antropología de los sentidos restaura esta prioridad del sentido para comprender cómo practicamos y experimentamos nuestro mundo. En esa misma línea, Candau (2003) propone una antropología sensorial que focalice culturalmente las sensaciones, teniendo en cuenta las limitaciones naturales de la variabilidad social e individual.

Veamos primero brevemente cuáles son los planteamientos teóricos de la antropología de los sentidos y la antropología sensorial en relación con la experiencia sensorial olfativa, para luego continuar con los ejemplos etnográficos organizados en torno a los olores corporales, enfatizando la multisensorialidad.

1. LA ANTROPOLOGÍA DE LOS SENTIDOS Y LA ANTROPOLOGÍA SENSORIAL OLFATIVA

En la introducción al número monográfico sobre *The Five Senses*, de la revista *Anthropologie et Sociétés*, publicado en 1990, el antropólogo canadiense David Howes (1990) marcó como referencia fundacional de la antropología cultural de los sentidos la obra del historiador francés Alain Corbin *El perfume o el miasma* (1987). Este historiador fue reconocido como el impulsor de la historia de las sensibilidades, cuyo interés se centró en el análisis de las modalidades de la percepción.

David Howes destacó, en este primer artículo, que la antropología debería conceder una mayor importancia al análisis del papel que los miembros de una sociedad dada confieren a los distintos sentidos y sobre el orden sensorial de las culturas no occidentales. Propuso el análisis de las metáforas sensoriales ocultas en el lenguaje, con el fin de esclarecer el orden sensorial de una cultura, incluidas en un estudio más amplio de algunos dominios culturales, como los mitos de creación, las técnicas adivinatorias, las prácticas rituales, la arquitectura, el arte, la tecnología de la comunicación, la ornamentación corporal y las prácticas de educación de los niños.

Un año más tarde, este mismo autor compiló una serie de artículos, de disciplinas afines como la psicología, la lingüística, la historia cultural y la antropología de los sentidos, que analizaron las percepciones como formadoras y transmisoras de la cultura. En la introducción a esta obra definió la antropología de los sentidos como una especialidad centrada en analizar

Cómo los modelos de experiencia sensitiva varían de una cultura a otra según los significados y el énfasis relacionado con cada una de las modalidades de percepción. Estas variaciones se expresan en las formas de organización social, las concepciones del self y el cosmos, la regulación de las emociones y otros dominios de la expresión cultural. (Howes, 1991, p. 3; traducción propia)

La antropología de los sentidos planteada por Howes, y también por la antropóloga Constance Classen, otorgaba un papel central a la dimensión sensorial y criticaba el modelo interpretativo de Clifford Geertz por haber impuesto el orden perceptivo occidental en el

proceso de interpretación de otras culturas. Howes destacó el papel que las sensaciones del gusto, el olfato y el tacto desempeñaban en el proceso de construcción del pensamiento. La comparación perceptiva dentro de un orden sensorial determinado facilitaba posteriormente la contraposición de los distintos modelos culturales sensoriales. La idea de que las culturas consistían en ratios of sense contrastados fue introducida por diversos antropólogos, como Marshall McLuhan, Edmund Carpenter y Walter Ong, e influyó en etnógrafos tan destacados como Anthony Seeger, Emiko Ohnuki-Tierney, Steven Feld, Paul Stoller, Stephen Tyler y Michael Jackson (Howes, 1991, p. 8).

Constance Classen publicó en 1992, en la revista *Ethos*, un análisis transcultural que partía de un estudio sobre el modo en el que se construían y transmitían las categorías olfativas. El estudio de estos “códigos olfativos” fue desarrollado en mayor profundidad en su obra titulada *Worlds of Sense. Exploring the Senses in History and across Cultures*, publicada un año más tarde. En ella profundizaba en el estudio de los códigos olfativos tal y como actuaban en el pensamiento clasificatorio, comparando las diferencias perceptivas entre la “gran conciencia olfativa” de las sociedades “exóticas” y la marcada tendencia a la desodorización manifiesta en la sociedad occidental.

A esta antropóloga le interesaba explorar la capacidad que el simbolismo olfativo tenía para regular y expresar la identidad cultural y la alteridad. Mostró cómo este simbolismo expresaba barreras sociales de exclusión, siendo un ejemplo claro el proceso de apropiación del buen olor por parte de la clase dominante, en oposición al mal olor atribuido a las clases inferiores. También mostró cómo este simbolismo se utilizaba para clasificar a las mujeres, utilizando como ejemplo la descalificación olfativa de la menstruación. A pesar de que en todas las culturas el hedor atribuido a la menstruación no sea universal, el lenguaje olfativo permite vincular simbólicamente el mundo de la mujer a la naturaleza.

En una reciente publicación antropológica del año 2010, la antropóloga Sarah Pink defendió la pertinencia de la antropología sensorial, a diferencia de la antropología de los sentidos, para repensar una disciplina más reflexiva, teniendo en cuenta los avances teórico-metodológicos del género (genderized), el cuerpo (embodied) y el método visual. La mayor contribución de la antropología sensorial se encontraba en el desarrollo del método etnográfico de larga duración,

en el que los sentidos desempeñaban un papel primordial, y en la búsqueda de mayores conexiones interdisciplinarias en el desarrollo de la formación y la práctica etnográfica. Rechazaba las formas más tradicionales de comparación transcultural y de separación entre la cultura y el espacio en el que esta se desarrollaba y huía del confinamiento a una simple especialidad.

En esta misma línea, Tim Ingold (2011) y Sarah Pink (2010) criticaron la separación de modalidades perceptivas desarrollada por David Howes (2010), al considerarla incapaz de comprender cómo se desplegaban determinados sentidos y se relacionaban entre ellos. Primero, porque esta separación implicaba la desconexión de la percepción humana aprendida desde la situación y el movimiento; y, segundo, porque no tenía en cuenta la relación entre los sentidos perceptivos.

En su defensa, David Howes (2010) justificó haber publicado diversos artículos después del año 1991 en los que abogaba por el estudio de la intersensorialidad (interacción multidireccional de los sentidos e ideologías sensoriales), el simbolismo, la experiencia y las prácticas sensoriales. Muchas de las aportaciones que Sarah Pink (2010) destacaba de la antropología sensorial habían sido recogidas previamente por la antropología de los sentidos y planteadas por el antropólogo Paul Stoller.

Actualmente, David Howes dispone de un grupo de investigación en la universidad canadiense de Concordia, conocido como Concordia Sensoria Research Team (Consert), en colaboración con el Institute of English and Germanic and Roman Studies at the University of Copenhagen, el cual cuenta con una página disponible en Internet (sensorystudies.org) que aglutina a investigadores de distintas partes del mundo interesados en esta temática.

Fuera de las disquisiciones académicas, la antropología sensorial pretende profundizar más en el método etnográfico y en el modo reflexivo de repensar la propia disciplina, ubicándola más allá de un simple objeto de estudio para transformarse en un punto de partida reflexivo situado culturalmente.

2. LOS OLORES CORPORALES

Los olores corporales despliegan múltiples imágenes y símbolos culturales que nos hablan de nuestra experiencia más íntima y que, al mismo tiempo, nos conectan con nuestro mundo social. ¿Qué olores nos emocionan y relacionan con experiencias amorosas y afectivas? ¿Cómo pueden estos olores conducirnos al mundo de los acontecimientos agradables o recuerdos imborrables?

Los olores corporales nos emplazan siempre en una experiencia relacional situada en un marco concreto (un paisaje, un acontecimiento). Por ejemplo, olores de un cuerpo embellecido por aromas que nos hablan de un amor de verano, situándonos en un viaje, una playa, un paseo. Los olores de un recién nacido que nos hacen revivir la experiencia de ser madre, la imagen de nuestros hijos, la de otros bebés conocidos. Los olores de un ser querido enfermo que nos evoca el sufrimiento de la hospitalización, los recuerdos angustiosos de haber visto a un pariente postrado tanto tiempo en un lecho. Los olores del difunto que nos imprimen la sensación de soledad y de finitud personal.

Los paisajes olfativos que evocan los olores corporales nos hablan del universo de las relaciones sociales en el mundo en el que habitamos, sufrimos y sentimos. Diferencias individuales se producen cuando comparamos los mecanismos de evocación, pues no todos los olores nos transportan exactamente al mismo tipo de recuerdos. Sin embargo, las modalidades de percepción cultural configuran un modo parecido de sentir y evocar estas sensaciones que hacen que podamos comprenderlas, interpretarlas y compararlas.

La complejidad de las emociones olfativas se relativiza cuando separamos dos universos distintos, el de los buenos olores, que nos conducen a experiencias afectivas más agradables, y el de los malos olores, que nos llevan a recuerdos desagradables vinculados con la enfermedad, la muerte, el peligro o la suciedad. Nos sentimos atraídos por los primeros y rechazamos la intrusión de los segundos. Esta intromisión olfativa solemos evitarla reforzando el embellecimiento del cuerpo, por ejemplo limpiándonos, perfumándonos, o bien protegiendo los orificios corporales de ese peligro, como situar un pañuelo para no inhalar el hedor de un cadáver o apartar la cara ante los hedores de la putrefacción. A pesar de estas precauciones somos

vulnerables a los peligros de esa intromisión durante el transcurso de nuestra vida. Estos hedores nos recuerdan el sufrimiento y nos alertan frente a la necesidad de continuar luchando por transformar el mundo. Conseguir un mundo repleto de buenos olores representa una metáfora hedonista del bienestar.

Procedamos ahora a la presentación de algunos ejemplos etnográficos de las emociones olfativas relacionadas con el afecto y el rechazo que conforman respuestas culturales configuradas por imágenes y símbolos sensoriales.

2.1. EMOCIONES DEL AFECTO Y LA ATRACCIÓN

Las prácticas de unción de aceites olorosos en el cuerpo, así como las de perfumarse y acicalarse han sido temas de interés tangencial para la antropología. Pocos han sido los etnógrafos que han recogido información acerca de los productos cosméticos utilizados por las sociedades no occidentales y las prácticas olfativas relacionadas con el embellecimiento del cuerpo.

El estudio más clásico en ese sentido se encuentra en uno de los apartados de la etnografía de Malinowski (1971) sobre la vida sexual de los trobriandeses. En el apartado dedicado al cuidado del cuerpo, Malinowski se sorprende por la sensibilidad de los nativos hacia la suciedad corporal y los olores del cuerpo. Al acto de lavarse o bañarse todo el cuerpo se le conoce con el nombre de kakaya y, según Malinowski, es una práctica de purificación que se realiza antes de cualquier acto ceremonial. La ablución y la unción de aceite de coco es un medio eficaz para desodorizar el cuerpo. Todavía hoy en día el aceite de coco se utiliza en el sur de Bahía, Brasil, para embellecer el cabello y el cuerpo. Esta práctica se ha ido sustituyendo poco a poco por el uso de champús y cremas industriales.

En Bahía, estado brasileño en el que llevo más de veinte años realizando trabajo de campo etnográfico, el hedonismo constituye una fuente significativa de reproducción de imágenes y símbolos sensoriales diversos (Larrea-Killinger, 2010). Los buenos olores que nos conducen al campo del afecto, la sexualidad, la magia y la religión buscan el placer como principio vital del mundo social. Veamos algunos ejemplos:

1. El acto de perfumarse el cuerpo no está asociado solamente a la purificación ritual sino también a la limpieza del cuerpo y a la atracción sexual. En Brasil el cromatismo olfativo es rico y diverso, pues existe una amplia gama de productos para embellecer y perfumar distintas partes del cuerpo con el fin de disponerlo a la limpieza y la atracción del otro, que va desde el agrado a la seducción. Bañarse todos los días con agua y jabones que despierten sensaciones agradables es un hábito bien afianzado en la cultura bahiana. Las cremas que hacen brillar la piel, los acondicionadores y champús de cabello también tienen que ser agradables al contacto con la piel y exhalar la sensación de estar limpio y saludable. Observemos este ejemplo presentado por Aline, una muchacha de diecinueve años a quien entrevisté en un suburbio de Salvador de Bahía el año 2006:

Eu acho que o cheiro é o ato principal na vida da pessoa porque o cheiro vem através da higiene. Se você não se higieniza você passa a ter mau cheiro, entendeu, e desde quando você passa a se higienizar, dente, banho, tudo, entendeu, o asseio do corpo vem através do cheiro. Se você não se asseia, não se higieniza não tem condições, você não tem um bom cheiro, um bom hálito, nada disso.¹

Los aromas para la seducción deben ser más fuertes para evocar la pasión y el deseo. Ser una persona cheirosa simboliza ser gustosa, es decir, apetecible sexualmente, ya que mientras uno se entretiene en capturar el aroma deseable del otro está saboreando metafóricamente su cuerpo. Oler y comer forman una sinestesia que posibilita que la relación acabe siendo sexual. Así, capturar un buen aroma corporal significa lo mismo que saborear un buen plato de comida. Por ejemplo, observemos esta narrativa de Aline, refiriéndose a los champús de cabello: “Eu gosto de Seda, eu gosto de Citrus que tem cheiro de frutas, é um sabor tão gostoso, ate quando você bota assim no cabelo, sabe, sei lá, dá vontade de experimentar porque é muito gostoso o cheiro”.²

.....
1. Yo creo que el olor es el hecho principal en la vida de la persona, porque el olor viene a través de la higiene. Si no te higienizas, pasas a tener mal olor ¿entiendes? Y desde cuando pasas a higienizarte...los dientes, bañarte, todo, ¿entiendes? , el aseo del cuerpo viene a través del olor. Si no te aseas, no te higienizas, no cuentas con condiciones, no tienes un buen olor, un buen aliento, nada de eso. (Traducción Rafael Méndez)

2. Me gusta la seda. Me gusta el Citrus que tiene aroma de frutas, es un sabor tan agradable,

No todos los aromas de los hombres y de las mujeres son iguales, como tampoco lo son los sabores de las comidas preferidas. Tiene que haber un grado de relación social más personal que exprese el vínculo, la confianza, la amistad, el amor o el deseo. Las mujeres a las que he conocido en el suburbio de Salvador de Bahía consideran que el aroma del novio es distinto al de un amigo, porque solamente es una misma quien puede capturar las metáforas más sabrosas. Por otro lado, que una mujer tenga un buen aroma corporal significa lo mismo que el buen tempero de una comida. El tempero es el toque de sabor personal que una mujer pone en la comida a través del secreto de los condimentos que aderezan un buen plato, conocimiento que hace de su comida un manjar que abre el placer del apetito. Al igual que un buen plato debe ser apetitoso para ser degustado, la sexualidad tiene que ser un acto placentero adobado por una paleta aromática sabrosa.

2. El sexo empieza a actuar de modo autónomo cuando los cheiros batem, que quiere decir que se atraen y combinan bien. En el proceso de atracción sexual, se dice que el órgano masculino cheira el femenino para atraerlo a la copulación, como si ambos órganos actuaran de manera voluntaria y fueran ingobernables desde la mente. Cuando los aromas del sexo gustan, la sexualidad se completa. Este proceso de atracción sexual es al mismo tiempo emotivo olfativamente; no tiene que ver con la razón sino con el campo sensorial olfativo acompañado por otros sentidos, pues la sexualidad siempre es considerada un acto multisensorial. Se trata del cheiro do sexo, un modo distinto de interpretar lo que nosotros llamamos “química” para referirnos a la atracción sexual.

3. La práctica de dar um cheiro es un acto intersensorial que vincula el sentido olfativo al táctil. Dar un beso capturando el olor del otro a través de la inhalación aromática de la parte inferior del cuello es un acontecimiento que se reserva a una relación muy personal. También se puede dar um cheiro en el rostro y la cabeza. Un cheiro se da a la madre, al hijo, al novio o a una amiga muy querida. Besar

cuando lo esparces en tu cabello, ¿sabes? ¡Qué sé yo! Dan deseos de experimentar porque el olor es muy delicioso. (Traducción Rafael Méndez)

inhalandos puede llegar a constituir una transgresión o una ofensa cuando la relación no es lo suficientemente personal.

Dar y recibir un cheiro significa que uno consiente del otro su olor personal condimentado por aromas florales de jabones, perfumes y cremas, y se abre, de ese modo, un diálogo olfativo de la intimidad. Con este acto se abraza al otro de modo más íntimo, se lo acoge de forma más completa y se acepta totalmente su intromisión olfativa.

Este acto es reservado, sutil, discreto y espontáneo. Nunca una persona vacilará, pues un cheiro no es un beso intenso ni tampoco debe ser prolongado. Simboliza el afecto sincero cuando dos personas se encuentran y desean manifestar su cariño. Cheirar a un desconocido está muy mal visto y es un acto socialmente sospechoso, e incluso puede llegar a ser considerado libidinoso. Observemos el ejemplo de esta narrativa de la entrevista de Aline:

Um cheiro na mãe, no namorado ou no pai, na mãe, é totalmente diferente, mas se você for dar um cheiro em outra pessoa, no caso, sendo sua amiga tão assim, pode ser até da família, menos mal, mas quando dá em pessoas de fora acontece o fato que todo mundo já pensa, “porque esse ato?”. As pessoas já têm maldade, entendeu, mas não, em qualquer momento eu dou sim. Tem colega minha que chega, beija no rosto como qualquer pessoa normal, entendeu, e beija na testa, eu acho normal, mas nem todos os momentos e nem todos os lugares pode ocorrer. Por mais amizade que eu tenha, eu não posso fazer isso porque as pessoas que estão ao meu redor já pensam totalmente diferente de mim, entendeu. E aí fica uma situação constrangedora.³

4. En una comunidad quilombola del Baixo Sul de Bahia la purificación ritual constituye una fuerte tradición de protección de los

.....
3. Oler a la madre, al novio o al padre, a la madre, es completamente diferente. Pero si fueras a oler a otra persona, si fuera el caso, tu amiga, quizá, o podría ser hasta de la familia, menos mal, pero cuando vas a oler a personas de fuera sucede que con el acto todo el mundo ya piensa, ¿por qué actúas así? Las personas son maliciosas, ¿entiendes? Pero no, en cualquier momento yo lo hago. Tengo una compañera que llega, besa en el rostro como cualquier persona normal y besa en la cabeza, yo no puedo hacer eso porque las personas que están a mi alrededor piensan totalmente diferente de mí, ¿entiendes? Y ahí surge una situación embarazosa. (Traducción Rafael Méndez)

peligros de la brujería y de preparación del cuerpo para la actividad ritual. En un contexto en el que se mezcla el catolicismo popular con el candomblé de caboclo, el uso de baños a base de plantas aromáticas medicinales para cerrar el cuerpo (fechar o corpo) y eliminar el mal de ojo, enfermedad popular frecuente, constituye una actividad habitual. Al igual que el cuerpo se purifica con los baños de “descarga”, el incienso y el perfume preparan el espacio sagrado. El perfume también se utiliza para facilitar una buena caza, ya que invita a ser bien recibido por la caipora o sanhá, la dueña de la selva (mata).

2.2.EMOCIONESOLFATIVASDELRECHAZOALHEDORCORPORAL

Estos hedores suelen ser siempre peligrosos porque se relacionan con la enfermedad y la muerte. Al mismo tiempo, simbolizan la exclusión de determinados grupos sociales que desempeñan diversos trabajos y ocupan distintas profesiones, en los que se destaca el esfuerzo excesivo propio de un trabajo físico intenso. Las metáforas olfativas de descalificación social aluden a los malos olores corporales, muchas veces antes de ser percibido su estímulo, y se asocian con el trabajo agrícola, la actividad pesquera y la recolección de mariscos. En estos casos, los olores a sudor, pescado, barro, etc. representan simbólicamente un proceso de exclusión y expresan una jerarquía en el sistema de clasificación social.

1. Como ejemplo etnográfico del uso de códigos olfativos para indicar barreras sociales, presentamos el estudio de Almagor (1987) sobre los dassanetch del suroeste de Etiopía. Los códigos olfativos son relacionales y expresan actitudes sociales de superioridad del grupo de pastores frente al grupo de pescadores. Aunque en la sociedad de los dassanetch existe una economía mixta de pastoreo y pesca, estos dos grupos están representados antagónicamente. La estigmatización del grupo de pescadores se simboliza olfativamente a través del mal olor del pescado impregnado en los cuerpos, ya que en esta sociedad el cuerpo no tiene un olor propio sino que se atribuye que procede del exterior. Por eso, el olor del pescado es el que se pega al cuerpo del pescador.

Los pastores creen que el mal olor de los pescadores es contagioso y puede ocasionar algunos desastres al ganado. La ruptura del tabú de comer pescado contamina y hiere al mismo tiempo a las personas y al ganado, además de contribuir a la infertilidad de las mujeres. El tabú solamente puede ser suspendido por necesidad (hambruna, falta de carne). El hecho de que los pastores rechacen olfativamente a los pescadores no significa que los pescadores huelan peor que los pastores. Este hedor atribuido a los cuerpos del pescador, por ejemplo, no evita que los pastores mantengan ciertas relaciones con estos grupos, como lo indica el hecho de que se permita a los hijos de pastores casarse con hijas de pescadores.

La atribución hedionda a los cuerpos del pescador tiene que ver con la jerarquía social *dassenetch*. Como hemos observado con este ejemplo, el análisis del uso de metáforas olfativas permite profundizar sobre las relaciones de exclusión que se practican en una misma sociedad.

2. Otros muchos ejemplos etnográficos e históricos de exclusión social a través del uso de metáforas olfativas los encontramos en las sociedades occidentales con determinadas profesiones. A continuación utilizaré algunos tomados de mi tesis doctoral sobre la cultura olfativa en el siglo XIX, para referirme a la descalificación olfativa de la emergente clase obrera en Cataluña (Larrea, 1997).

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el interés médico-higiénico se orientó a estudiar las condiciones sociales de la clase obrera. Con el aumento de mano de obra en las fábricas y talleres a partir de la industrialización, los obreros se convirtieron en un grupo numeroso con una salud deplorable. La clase obrera, al igual que los enfermos y los soldados, se enfrentaban a los problemas del hacinamiento. La aglomeración que estos sufrían era similar a los problemas con los que se enfrentaban los feligreses en las iglesias, los enfermos en los hospitales y los presos en las cárceles.

La industrialización irrumpía con sus chimeneas de vapores malolientes, fábricas atestadas de obreros que acarreaban lanas y tintes, y cuyos cuerpos sudaban junto a las máquinas. Todas estas exhalaciones dificultaban la respiración, junto a las malas condiciones laborales (un horario de trabajo excesivo, trabajo infantil incon-

trolado y falta de atención hacia las mujeres embarazadas), constituían un problema médico de primer orden.

El médico-higienista consideraba que el hacinamiento de los obreros en las fábricas y las viviendas producía los efectos más perjudiciales del proceso de industrialización. Los talleres y las fábricas estaban expuestos al enrarecimiento de la atmósfera por las emanaciones que desprendían los obreros y los olores desagradables y perjudiciales que resultaban de las materias primas con las que trabajaban. Existieron algunas propuestas inmediatas, en primer lugar, trasladar las fábricas fuera de la ciudad para evitar las molestias y los peligros de las emanaciones malolientes de los humos de las fábricas y de los miasmas que se desprendían a consecuencia del hacinamiento de los obreros.

La correlación entre los malos olores y la promiscuidad, por un lado, y los hedores y el vicio, por otro, representaba una descalificación social impulsada por la ideología burguesa, en la que se reforzaba el estereotipo del obrero como sinónimo de la suciedad. Las actitudes morales de orden y limpieza sostenidas por el movimiento higienista se elevaban a una cuestión ética e ideológica.

3. En otro contexto histórico y etnográfico, el de Brasil, la riqueza olfativa para referirse a los hedores del cuerpo es abundante. Existen términos como el de *cheiro a catanga*, utilizado por los campesinos para referirse al mal olor que desprenden las axilas, o el *cheiro a chulé*, que describe el hedor que exhalan los pies. Ambos hedores remiten a experiencias de exceso de trabajo físico: la *catanga* del campesino que labra sin descanso y el *chulé* de los trabajadores que durante horas tienen los pies calzados inadecuadamente. Este exceso físico justifica socialmente que la persona hieda, en un contexto social donde oler mal está tan mal visto.

Oler mal está asociado al descuido personal, a una falta de respeto con el otro, a la miseria. Huelen mal los mendigos, las personas sucias y descuidadas. Que los campesinos y los trabajadores hiedan representa una situación transitoria que se circunscribe solamente al espacio de trabajo. La explotación y la falta de condiciones laborales dignas se exhalan por los poros de la piel. De ahí que el baño sea la actividad inmediata que un trabajador realiza después de concluir

su jornada laboral. Bañarse representa arrancarse el estigma de un trabajo mal pagado y excluido socialmente.

Los espacios olfativos que estimulan metáforas están reservados al peligro. La selva y los animales salvajes conocidos que no se comen, al menos en Bahía, como el mono (macaco) y la mofeta (gambá), y otros desconocidos que tampoco se consumen, como el tigre (onça), representan el universo metafórico de los hedores corporales. Excepcionalmente encontramos una referencia al hedor del buey (bode), animal que se consume y utiliza para el trabajo del campo.

REFLEXIÓN FINAL

Estos y otros ejemplos nos han permitido ilustrar cómo las emociones olfativas relacionadas con los olores corporales juegan un papel fundamental en la elaboración de metáforas de la experiencia social. La antropología del sentido olfativo nos ha enseñado que el estudio sobre las variaciones perceptivas ante los olores nos conduce a reflexiones profundas sobre las relaciones entre la naturaleza y la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- Almagor, U. (1987). The Cycle and Stagnation of Smells: Pastoralists-Fishermen Relationships in a East African Society. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 13, 107-122.
- Candau, J. (2003). El lenguaje natural de los olores y la hipótesis Sapir-Whorf. *Revista de Antropología Social*, 12, 243-259.
- Candau, J. (2004). The Olfactory Experience: Constants and Cultural Variables. *Water, Science and Technology*, 49 (9), 11-17.
- Classen, C. (1992). The Odor of the Other: Olfactory Symbolism and Cultural Categories. *Journal of the Society for Psychological Anthropology ETHOS*, 20 (2), 133-166.
- Classen, C. (1993). *Worlds of Sense. Exploring the Senses in History and across Cultures*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Classen, C. (1993). *Worlds of Sense. Exploring the Senses in History and across Cultures*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Howes, D. (1990). Presentation: les sensations discrètes de la bourgeoisie. *Anthropologie et Sociétés*, 14 (2), 5-12.

- Howes, D. (ed.). (1991). *The Varieties of Sensory experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press.
- Howes, D. (2010). Response to Sarah Pink. *Social Anthropology*, 18 (3), 331-340. Recuperado de https://doi.org/10.1111/j.14698676.2010.00119_2.x
- Ingold, T. (2011). Worlds of Sense and Sensing the World: A Response to Sarah Pink and David Howes. *Social Anthropology*, 19 (3), 313-317. Recuperado de <https://doi.org/10.1111/j.1469-8676.2011.00163.x>
- Larrea-Killinger, C. (1997). *La cultura de los olores: una aproximación a la antropología de los sentidos*. Quito: Editorial Abya-Yala.
- Larrea-Killinger, C. (2010, junio-diciembre). La colonización olfativa de la medicina. Cuerpos y espacios urbanos. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte: Arte y Decolonialidad* (Universidad Distrital de Bogotá, Colombia), 4 (5), 24-43.
- Pink, S. (2010). The Future of Sensory Anthropology / Anthropology of the Senses, *Social Anthropology*, 18 (3), 331-340. Recuperado de https://doi.org/10.1111/j.1469-8676.2010.00119_1/j.1469-8676.2010.00119_1

Del biodrama al biodharma

Beatriz Camargo

Perdí a mi madre cuando tenía once años. Entonces, comienzo este encuentro dando gracias a mi madre, porque se convirtió en mi maestra desde el momento en que desapareció de esta franja de percepción. Esta urgencia de hablar de la madre me llevó a sublimarla en la madre tierra, en la madre cósmica, en la matriz divina, en la fuente, encontrando lo femenino en todo lo que nos rodea y en nosotros mismos. Es decir, el Amor, y entonces, poder encontrar en cada hombre con quien me encuentro a una madre. La veo en todas partes. De eso se ha tratado este camino de creación dentro del Teatro Itinerante del Sol: me he convertido en voz de la madre tierra, matriz divina.

El Teatro Itinerante del Sol nace de una máscara. La madre del Teatro Itinerante fue una máscara. En ese momento Bernardo Rey, que era mi alumno en la Escuela Nacional de Arte Dramático, se convirtió, él también, en mi maestro. El laboratorio que yo hacía con mis alumnos, ese año de 1982, con el tema de la máscara, hizo que dos almas se encontraran. La de él y la mía, para iniciar un camino: el Teatro Itinerante del Sol, que comienza a indagar sobre ese misterio de la máscara en la creación de un teatro ritual, de un teatro de las fuentes, de un teatro que fuera a las raíces y a las voces de la tierra. Esa primera máscara fue elaborada sobre el rostro de Francisco Martínez (que en paz descanse), actor del Teatro La Candelaria, quien llevaba en su sangre una fuerte ancestralidad africana.

Comenzamos a utilizar esa primera máscara en muchas procesiones, porque el Teatro Itinerante del Sol comenzó a romper con el teatro de sala. Salimos, así, a las calles para hacer unas especies de rituales que homenajearan al teatro mismo, a la deidad de la embriaguez creativa, a la deidad de la música y del teatro. Así comenzó

el Teatro Itinerante del Sol, en espacios abiertos y con muchas máscaras, y mucha música, como alma de toda acción teatral, y el canto como voz de la tierra.

Hemos procurado que sea la tierra la que se exprese a través de todo lo que hacemos.

Así nace el Teatro Itinerante del Sol. De una urgencia tremenda de ser las lagunas, los bosques, los ríos, los desiertos, el árbol, la piedra, el animal; por eso, en esas procesiones que hacíamos, unos de los personajes fundamentales eran los burros, los caballos, las ovejas, los bueyes, que eran animales que nos acompañaban, adornados de flores, quitándoles así el peso de la esclavitud con que la humanidad los ha denigrado. Siempre quisimos rendirles homenaje y los sentíamos como compañeros de escena. De hecho, son nuestros compañeros de escena en esta tercera dimensión, con todo lo que se manifiesta como energía vital.

Ese es el inicio de ese camino con máscaras, con música y danza, hacia un arte holístico para la escena, hacia un teatro-útero al que lleguen todas las artes para crear actos donde estas se tejan, ligadas a la madre tierra. Entonces, en la primera etapa de nuestra propuesta, creamos procesiones, hasta que me surge la necesidad de escribir una obra: *La vacante*, de Vac, que es la diosa de la voz, dentro de las mitologías védicas de la India. Una motivación fundamental de nuestra búsqueda es el canto y la voz como impulsora de la acción. La vacante es un homenaje a esa deidad y a Pasifae. De esas primeras procesiones, y de mi pasión por las mitologías griegas, surge la necesidad de hablar de Pasifae, del minotauro y de Ariadna, como el hilo de sangre que teje.

Yo siento que lo femenino, las mujeres, somos las que tejemos a la humanidad a través de nuestra sangre durante los nueve meses en que se gesta cada ser humano. El cordón que hilamos sale explícito en el ombligo del bebé, de ese ser humano que nace. Entonces, debe ser que las mujeres somos las tejedoras de la humanidad.

Esta obra, que se estrenó en la capilla de San Francisco, en Villa de Leyva, nos hizo tomar conciencia de Ariadna, la del hilo rojo, en este mito de la vacante, del laberinto, del minotauro, de Pasifae. Y para adentrarnos en lo que significa esto de tejer la sangre, que es el hilo rojo de Ariadna, nos inspiramos en la obra *Los reyes* de Julio Cortázar, que da vuelta al mito del minotauro.

Cortázar “voltea el sombrero”, porque lo que se nos ha contado es que el minotauro es un monstruo que se come a los donceles que entran al laberinto; y Julio Cortázar devela en su obra que el minotauro es la música, es la danza, es el arte, y el que entra al laberinto guiado por el hilo de Ariadna, que es la sangre, se va a encontrar con el arte, con la música, con el teatro, con la fuerza vital, para salir triunfantes del laberinto que por el contrario, ha propuesto la tragedia, el drama. Aquí ya se vislumbra el biodharma, “volteando el sombrero” al biodrama.

En las antiguas tragedias griegas se nos plantea la tragedia, el conflicto, como el origen de la acción del drama. Desde el puro comienzo en mi ser, se veía la necesidad de darle la vuelta al sombrero y hacer del laberinto la entrada al útero de la mujer.

El laberinto en las antiguas religiones de la gran madre es el útero, donde se crea la humanidad. Aquí se entra con el hilo rojo de la tejedora Ariadna, la sangre, para encontrarse con el arte, no con el drama de un monstruo, que viene siendo el sistema patriarcal, que se los traga, si no se sale de allí. De ese laberinto sale triunfante el minotauro, siguiendo el hilo de su hermana Ariadna, y danzando con su música, en nuestra obra, con su canto.

Las mujeres tejen el mar de la humanidad que es la sangre. Por eso la sangre no se debe derramar. La sangre debe estar erecta. ¿Por qué? Porque nuestra misión en este planeta es la de conectar el corazón de la madre tierra con el corazón del cielo. Esa es la misión de cualquier ser humano creado por el hilo de sangre sagrado. Derramar la sangre es impedir que un ser se conecte con el corazón de la madre tierra, del cosmos, del universo.

El camino que hemos elegido a través de todos estos años de creación es el de hacer conciencia para salir de la tragedia, del drama. De esa patrix entablada por el padre Saturno, y su sistema tiempo-espacial. No más conflicto. Es hora de que seamos conscientes de que somos antenas de conciencia, de que estamos conectados con la fuente, puesto que somos manifestación de ella misma, gran tejedora de universos, y de las realidades que deseamos crear de acuerdo con nuestras creencias conscientes. Lo que sale del vientre de la mujer es tejido, es música, danza, como dice Nietzsche. Danza y música es ser gente, mónada. Dice Nietzsche: “Los seres humanos somos una gran carcajada, una gran danza, un gran canto”. Nos hemos dejado

tergiversar por los sistemas de creencias impuestos por religiones y doctrinas. Hay que volver a ser lo que en el origen hemos sido: fuente, cuando las madres nos tejen con el hilo de Ariadna. Ese es el tema de La vacante.

Ahora, voy a enumerar cada obra porque cada una, como siempre lo digo, se ha convertido en maestra. Cada obra nos ha enseñado. La vacante nos enseña que el laberinto es el tejido de las sangres, que lo que la mujer pare es arte y que el ser humano es arte. El sistema de creencias nos va deformando y nos hace actuar no acorde con el arte que somos, sino en conflicto, en guerra. El sistema de creencias impuesto por la élite del poder patriarcal nos ha hipnotizado a través de sus símbolos, de sus mitologías, de sus doctrinas que matan en nombre de sus dioses.

Todas las obras hechas por el Teatro Itinerante del Sol nos han llevado a desarrollar temas que tienen que ver profundamente con el cuerpo, también maestro-maestra, a través de su movimiento, la danza, la voz y el canto.

La siguiente obra que realizamos fue una gran procesión en Alemania. A fines de 1984 recibo una beca para viajar a Francia y Alemania. Entonces viajo a Europa con el objetivo de seguir encontrando la enseñanza de la máscara y acepto una beca para la escuela de Jaques Lecoq, convencida de que allí las máscaras me iban a enseñar. Pero resulta que allí se utiliza, magistralmente, la máscara neutra, y yo buscaba la máscara ligada a las voces de la tierra. Entonces, busco estudiar con el dramaturgo de Grotowski, que daba talleres en París, Ludwik Flaszen, con quien me adentro en Dostoievski y en las mitologías que dan origen a las tragedias griegas. Estando en París, recibo una invitación de Toni Cots, que en el momento se desempeñaba como gran actor del Odin Teatro, para ir a Bali como actriz de una obra dirigida por él con bailarines europeos y balineses, y es en Bali donde sí encuentro la enseñanza de la máscara ritual. La enseñanza ligada a una cultura milenaria donde no hay diferencia entre arte escénico, danza, canto, música, movimiento e imagen teatral. Todo conforma un arte holístico. Esa era mi búsqueda.

Al regreso, en una ciudad de Alemania, hicimos entonces con Bernardo Rey una gran procesión dedicada a Dionisios, con un gran despliegue de máscaras de todo tipo: en tela, en madera, de aserrín. A partir de un taller de máscaras va surgiendo esta procesión con

muchos músicos. Siempre en nuestras obras hay muchos músicos y todo se convirtió en una gran celebración. En las calles de Mönchengladbach la gente estaba aterrada al ver las máscaras. Tal vez, pensaba: “Esto es una locura”.

Luego, creamos una obra con muchas máscaras, que se llamó La danza de los cambios en Bochum, Alemania. Todas estas obras del comienzo fueron guiadas por una pasión surgida de la intuición creativa. Ella, la máscara, ha sido gran maestra.

¿Cómo crear máscaras propias, que no fueran compradas ni traídas de otras culturas? ¿Y cómo esas máscaras nos podrían enseñar a mover el cuerpo? La máscara nos ha enseñado el arte de la precisión, el arte de saber mover el cuerpo con maestría, el arte de la contención y de la detención imprevista. Sorpresiva.

En Europa, cada vez que había cambio de estación, hacíamos procesiones a la madre tierra, para celebrar solsticios y equinoccios. Una anécdota interesante de esa época en Europa sucedió en Dusseldorf, en 1987. Para despedir el invierno y saludar la primavera, realizamos una celebración en un parque de la ciudad, con unas doscientas personas y unos veinte violinistas. Fue algo gigantesco. En el momento en que quemábamos la figura del invierno para que se levantara la primavera, cuál sería mi sorpresa cuando vi encima de mí a una gran cantidad de mujeres vestidas de negro y gris que me daban una paliza porque, después supe, creían que yo estaba haciendo la quema de una bruja. Eran feministas. Lo que nosotros realizábamos era la despedida del invierno, para que naciera la primavera. ¡Si allí había una bruja, esa era yo! Desde el suelo les decía a los violinistas: “¡MÚSICA! ¡MÚSICA!”.

Esa es una gran anécdota y una enseñanza de cómo los puntos de vista del observador pueden tergiversar totalmente lo que desean el corazón y el alma del que muestra u ofrenda algo. Y ahí sentí cómo haciéndoles un homenaje a la madre tierra y a la primavera estaba siendo apaleada por mujeres feministas de Alemania. Adoctrinarse en sistemas de creencias rígidos, así sean para cambiar de un sistema a otro, ya crea conflictos. Esa fue una enseñanza de Alemania.

Luego de haber estado dos años fuera de Colombia, vine por vacaciones de diciembre. Como había sido profesora de la Escuela Nacional del Arte Dramático, tenía muchos alumnos y gente conocida. Y al llegar, en el año 1987, propuse a mis amigos de teatro de

Bogotá hacer una procesión en el barrio La Candelaria. Resultó que ese día era un 7 de diciembre. En La Candelaria siempre se celebra con velitas. Entonces, propuse hacer esa gran procesión María de La Candelaria, pero dedicada a la madre tierra, y que, para voltearle el sombrero al catolicismo, celebrásemos a la madre tierra que es la que nos pare a todos, y no a “la virgen purísima” que nos ha impuesto el sistema de creencias católico apostólico y romano.

Esa procesión fue maravillosa, pues ahí se encontraba gente como Raúl Gómez Jattin, gran poeta colombiano. Él fue el personaje principal de esa procesión. Fue Dionisos. Y ahí también estaban amigos y colegas como José Restrepo, Juan Monsalve, Lavinia Fiori, Heidy Abderharlem, Álvaro Restrepo, Constanza Duque, Maribel Acevedo, María Teresa Hincapié, grandes actores que habían sido alumnos míos en la Escuela Nacional de Arte Dramático y que luego se convirtieron en directores. Ellos eran gran parte del movimiento teatral de la Bogotá de 1987. Esa procesión, ¡una joya!, por la gente a la que reunió.

Luego volví otra vez a Alemania, a Dusseldorf, porque me invitó Die Werkstatt, un centro cultural-escuela, a realizar una obra y procesiones, a partir de talleres de creación de máscaras. Allí, con alumnos de esa escuela, realicé una obra en la que se contaba el mito de la virgen y el de Eva, que se llamó Eva Ío. Eva representaba a la madre tierra y la virgen, la Ío griega, virgen convertida en ternera a la cual Zeus le hace el amor y a quien Era, su esposa, enloquecida por los celos, la victimiza con la persecución del tábano. Con estos alumnos de Dusseldorf comienzo una nueva búsqueda...

Por eso, antes de continuar, quiero dar gracias a mi cuerpo y a mi voz porque todo lo que transmito, primero, lo experimento en mí. Cuando cree La vacante, por ejemplo, hice de mi cuerpo un laboratorio donde actuaban elementos de lo que dio origen a la gran medicina china a través del tao. Esta cosmovisión dice que el movimiento se produce gracias a ocho elementos: el trueno, el viento, la tierra, la montaña, el cielo, el sol, la luna y el lago. Y todo eso lo apliqué en mi cuerpo para que se convirtiera en danzante.

El movimiento del actor y de la actora comienza en los pies. Ahí es donde rompemos la fuerza de gravedad. La energía se sigue extendiendo a través del viento que se ubica en las piernas y puede transportar el cuerpo penetrando los espacios. Luego llega a la cadera, que

es donde está la tierra, y sigue a la montaña que es la espina dorsal de donde se extienden los brazos, para dar equilibrio al cuerpo. La cabeza es el cielo; y luego sigue al sol, que es donde están los ojos; y sigue a la luna, que es la noche, la oscuridad, en los oídos, para llegar a la serenidad del lago en la boca.

En esa época, 1982, me convertí en danzante de esos ocho elementos y hacía experimentos para que mi voz se convirtiera en canto que los moviera. Es decir, no tenía música exterior sino que yo misma hacía el “concierto” para que se produjera la danza. Esto lo comencé a experimentar por primera vez con los alumnos de Dusseldorf. Ellos me enseñaron que es absolutamente posible crear danza artística a través de esos elementos brindados por una cosmovisión de una cultura milenaria.

Eva Ío nos lleva a realizar una visita, para mí muy importante en el momento, al Odin Teatret en Dinamarca, donde además de presentar la obra realicé una performance, en la que un árbol ofrendaba un pan a Eugenio Barba y a su colectivo. En el patio, desde el árbol, una presencia femenina cantaba. Fue una performance muy hermosa, pues fue una manera de dar gracias a este teatro, que va a las culturas y las hace vivir en el escenario, como maestras del arte escénico.

Luego de esos viajes a Alemania y a Francia, regreso a Colombia, absolutamente convencida de que no quería más ciudad. Vendí mi apartamento en La Macarena, regalé mi biblioteca, empaqué mis ropas y me fui con una maletica muy pequeña a Villa de Leyva en busca de mis ancestros. Todos mis ancestros son de Sogamoso, de Boyacá. Mi padre es de un linaje muy ligado a lo muisca, al templo del Sol, y mi madre, de un linaje de gitanos. Entonces, yo sentía un gran llamado para ir a Villa de Leyva.

Tenía la idea de crear una maloca. Comencé a recorrer el territorio, junto con Bernardo Rey, absolutamente convencida de ese “desatino controlado”. Este acto de caminar el territorio significó también el trepar el cerro de Iguaque muchísimas veces. Iguaque es el cerro sagrado donde están las lagunas que dan origen a la cultura del agua muisca. Es un territorio de origen, un útero. Es un punto de la tierra donde el sol entra de determinada manera para hacerle el amor a la tierra como casi en ningún otro punto del planeta. El sol hace el amor continuamente con la madre tierra. Por eso Villa de Leyva es tremendamente erótico.

Comencé entonces a caminar el territorio y después de que ya lo conocí, el propósito me llevó a esa lomita que es una teta, una lomita redonda. Sin un árbol, solo piedritas. Y lo que vi allí fue un escenario griego. Cuando llegamos con Bernardo nos miramos a los ojos y dijimos: “Es aquí”.

Durante mucho tiempo empecé a hacer laboratorios, a trabajar en el sitio, en la búsqueda del biodrama, como el arte holístico para la escena ligado a la naturaleza. Pero todavía con la idea del “drama”, porque estaba muy apegada a las mitologías griegas.

Entonces la tierra poco a poco, en la medida en que fui haciendo estos laboratorios con gente de Ráquira, de Sogamoso, de Tunja, de Boyacá, me fue pidiendo árboles. Y comencé una labor titánica, sembrándolos, desde 1988. Hoy en día, la lomita es un bosque. La fauna que había antes del bosque era de sapos grandes, alacranes, saltamontes y arañas. Yo me había dicho: “El día que aquí lleguen los colibríes, ese día se declarará día del milagro sobre la tierra”. Cuál sería mi sorpresa cuando, ya habiendo bosque, un día, en un ensayo, en la maloca ¡entra un colibrí! Plena de dicha, grité: “¡Milagro!”.

Es posible el milagro del cambio de consciencia. Es posible la vida en este planeta. Es posible que volvamos al paraíso. Porque este ya es el paraíso. Ahora, entonces, esa loma es un bosque con colibríes, mariposas, abejas, y muchos otros pájaros: mirlas, toches, golondrinas...

La maloca es un útero que está absolutamente ofrendado a ese cerro fuerte de Iguaque y sus lagunas. Hay un palo central en la maloca que es el falo de luz que penetra en un pozo, en el centro, que generalmente lo tenemos con agua cuando hay conciertos, y que esporádicamente lo cubrimos para ciertas escenas, cuando hay teatro.

Un día recorriendo la loma miro al suelo y me encuentro un hacha prehistórica, y ahí donde la encontré dije: “Aquí es la maloca”. Esa hachita hoy en día está ofrendada a la laguna de Iguaque. Esa fue la manera como el territorio me dijo dónde construir la maloca.

Tenemos una maloca que es como el útero cerrado para que el sol le haga el amor a las obras y a todo lo que hacemos ahí. Pero también tenemos una gran maloca cósmica que es ese círculo en espacio abierto, donde el techo es el cosmos. Allí también realizamos experiencias maravillosas, laboratorios donde nos declaramos tejido sagrado de la madre tierra convertida en cuerpo y voz de los actores.

Allí, en lo posible, hacemos todos los laboratorios descalzos y las piedritas nos hacen acupuntura en las plantas de los pies para que la fuerza vital crezca en nosotros. Eso es lo que hemos dado en llamar biodrama y ahora, biodharma. Esto quiere decir que toda experiencia realizada ha estado ligada a la tierra.

Las primeras obras las fuimos haciendo con estos laboratorios en los bosques, en el desierto, en los ríos, en los sitios sagrados del valle Saquincipá. Ahí surge la obra *Eart*, inspirada en un laboratorio muy profundo que hice en el desierto de Villa de Leyva, donde me declaré Deméter, madre tierra buscando a su hija Perséfone, para mí Omaira, enterrada en el lodo que se desprendió del nevado y que inundó Armero en 1985. Estando en París recibí esa noticia que, ligada a la quema del Palacio de la Justicia, hizo conocer a Omaira en el mundo, como esa justicia que se hunde y que, ahora, es preciso desenterrar. Es hora de rescatar a Omaira del fondo de la tierra. Omaira es la justicia, lo que debe salir a flote ahora que se habla de paz, de reconstitución, de sanación del conflicto. La verdadera justicia va a salir cuando hagamos justicia a nuestros pueblos indígenas. Porque hace 523 años no hay justicia en este continente. Y EL CONFLICTO penetró en 1492.

Eart es una obra que rinde homenaje a una mujer sabia que vivió en Villa de Leyva, de ancestro indígena marcadísimo. Tomaba tijiquí. Este es el nombre que se le da a la planta de la datura que era utilizada por el pueblo muisca como su planta sagrada, y la sabían utilizar científicamente para comunicarse con el cosmos. Planta que, como la hoja sagrada de la coca, ha sido atropellada y mal usada.

Esta mujer caminaba por todo el valle de Saquencipá haciendo ese tejido cósmico de conexión. Y como permanecía en un estado extático, la calificaron de demente, de loca, y la encerraron en un asilo. Ella no quería estar bajo ningún techo porque para ella las casas eran “tumbas para vivos”. Se desconectaba del cosmos cuando estaba bajo techo y se desesperaba. Vivía a la intemperie, tanto de día como de noche. Cuando la encerraron, se escapó. Al huir de Villa de Leyva la atropelló un carro y la mató. O vaya a saber uno si la mataron...

Esa mujer cambió su nombre de bautismo, Carmen Luisa, por *Eart*, con las mismas letras de “arte” pero desordenadas. Entonces, para mí, en la obra, ella es Deméter buscando a su hija Omaira, Persé-

fone, la que es tragada por el Hades. Esta obra rinde homenaje al espíritu de sabiduría de la tierra a la que el sistema, que, poniendo como parapeto a la iglesia con su inquisición, no soporta y castiga, como pasó con la conquista, cometiendo un genocidio en nombre de dios, para exterminar pueblos con consciencia de madre tierra. Eart fue presentada en las ruinas de Gachantivá, donde ella, Carmen Luisa, solía pasar la noche, sin techos sobre su cabeza. Eart nos enseña qué es el desierto. Justamente, la obra nace de un laboratorio realizado con Bernardo Rey en el desierto, causado por la erosión, en Villa de Leyva.

Estas primeras obras nacen del territorio del valle de Saquenci-pá, buscando que la tierra se exprese a través de mi cuerpo y mi voz, realizando laboratorios tremendos donde mi cuerpo y mi voz comulgan de verdad, con la tierra, con el barro.

Esas obras nacen del amor, donde me abrazo a la tierra, le hablo, la escucho, como en Muysua, homenaje muy dolido, muy dramático, trágico, de lo que es la violación a lo femenino, a una cultura, a la cultura del maíz, a la cultura muisca, a las mujeres muiscas. Recordemos que ellas decidieron dejarse violar para poder seguir tejiendo arte en seres humanos, que somos nosotros los mestizos. Ellas sabían que la manera de salvar la cultura muisca era dejarse violar para confundirse con ellos, con los invasores, saqueadores. Hay textos donde ellas dicen “confundámonos con ellos, no nos dejemos exterminar totalmente. Entreguemos nuestros cuerpos, pero jamás nuestras almas”. Les exterminaron a casi todos sus hombres y se dejaron violar. Todos nosotros los mestizos somos bastardos. Todos y todas. Los que nos consideremos mestizos, con ancestro muisca, somos bastardos. Y podemos volver a renacer la sabiduría muisca a través de declararnos “hijos naturales”. ¡Qué maravilla declararse hijo natural, es decir, de la tierra! Muysua es esa fuerza de una mujer que se declara violada, que declara el dolor de una cultura. Esa obra es un grito de “ira e intenso dolor”.

Es gracias a estas dos obras en las que yo actuaba sola, y gracias a la enseñanza de la tierra, que me voy a Alemania a hacer giras. Muchos viajes para conseguir el dinero para poder construir la maloca. La maloca está construida gracias a estas dos obras que, por extrañas, fascinaban a los alemanes, pues sobre el escenario les parecían extraños el agua, la tierra, el fuego, el aire...

Una anécdota muy interesante: Muysua está llena de elementos naturales y una vez, al finalizar la obra en Alemania, pregunto si alguien tiene algún comentario para aportar. Todos levantaron la mano y la pregunta era que no entendían la obra, porque, ¿qué era todo eso que aparecía sobre el escenario? ¿Qué era? ¿Por qué la tierra? ¿Qué era el agua en la obra? ¿Qué era todo eso? Entonces, actué como una profesora de escuela, con una varita, y mostrando cada elemento, les decía: “agua”, “maíz”, “tierra”, como enseñándoles a ver. No podían entender por qué utilizábamos piedras, tierra, fuego de verdad, elementos orgánicos. Lo mismo sucedió cuando, en el año 2003, celebramos nuestros veinte años en el Teatro Colón. Llegamos con esos mismos elementos: costales de tierra, ahuyamas, un bulto de maíz y muchas piedras. Los técnicos del teatro no nos querían dejar entrar con esos elementos porque decían que no era una escenografía verdadera, y que íbamos a ensuciar el teatro. ¿Cómo pretendíamos entrar tierra al Teatro Colón? Al final, logramos convencerlos, y pudimos hacer la celebración de nuestros veinte años.

En 1994 ya tenía la maloca. Entonces hice una gran convocatoria a nivel internacional para realizar una obra que había escrito inspirada en mitos que Eduardo Galeano recoge en su libro *Memorias del fuego*. A esa convocatoria se presentó José Joaquín Montoya, un gran actor de Pereira que se convirtió a partir de ese momento en mi mano derecha, y que lamentablemente partió en el año 2005 a mundos paralelos. Laboramos, con gran entendimiento y resonancia armónica, durante cinco años. Se había mudado a Villa de Leyva, pero estaba ávido de ciudad y se fue a Barcelona. Allí murió de sida. Gracias José Joaquín. Él, un gran artista, soporte precioso y amado, a quien después, en el año 2013, rendimos homenaje en Pereira con la obra *Cántico*, fruto de un laboratorio de formación realizado con integrantes del teatro de Risaralda.

Entonces, por el “Siempreabrazo” ha pasado mucha gente. En todos nuestros montajes, procesiones, escuelas, experiencias y laboratorios, han participado por lo menos cinco mil personas.

Así comienza el Colectivo Teatral Itinerante del Sol, que, con esa convocatoria, intenta crear obras participativas donde todos nos comprometemos a seguir aprendiendo del territorio y a experimentar con esta visión del bios, de la vida, de la tierra, para transmitirla, como música, al cuerpo, a la voz, para el arte escénico.

Después hicimos una obra, con la colaboración de un gran artista, defensor del territorio y sus pueblos, Diego Arango, que crea pinturas e imágenes para ser proyectadas dentro de la obra, y sobre los cuerpos en movimiento. Así surge *Tamoanchán*, que significa “lugar de origen”. Con esta obra profundizamos la cosmovisión del calendario náhuatl, donde hay veinte signos que lo conforman, constituyéndose como una biocosmología. Este calendario, por ejemplo, dice que: el venado está en el pie izquierdo; el tigre, en el pie derecho; en el sacro-coxis, la serpiente; en los intestinos, la hierba; en el hígado, el caimán; en el ombligo, la lagartija; en el corazón, la caña de maíz; en los pezones, la flor; en el brazo derecho está el águila; en el brazo izquierdo, el mono; en el oído derecho, el zopilote; en el oído izquierdo, el conejo; en la glándula pineal, la casa; en las lágrimas, la lluvia; en el cabello, el agua; en el cráneo, la innombrable; en la nariz, el perro; en la boca, el aire; en la lengua, el movimiento; en los dientes, el pedernal, y así. Son veinte signos que nosotros hemos puesto en el cuerpo para danzarlos y cantarlos, enviando a cada zona del cuerpo una energía particular que motiva la atención, para crear un juego estético y un tejido orgánico.

Así, comenzamos a elaborar experiencias para el cuerpo y la voz, comparando cosmovisiones nuestras con cosmovisiones orientales que han donado a nuestros cuerpos gran poder expresivo y fuerza vital. *Tamoanchán* surge, entonces, de esas danzas, ligadísimas a las crónicas que tomamos de Eduardo Galeano y a la temática mesoamericana.

Después, creamos una obra que nos enseña muchísimo sobre la música popular campesina, guasca. Es una obra para las plazas, una obra de ferias. El tema es la fiesta. La flor de amate-cun, que nos enseña sobre la alegría y el humor. En esta obra hay un gran despliegue de risas, de alegría, muy nuestra, que viene de las ferias, de los festejos de los pueblos. Continuando con esa tónica, invitamos a La Papaya Partía, un grupo muy festivo, que hace música y teatro, con el propósito de crear La guarda secretos, siguiendo en busca de nuestra alegría, con el canto y la danza popular, para experiencias escénicas de calle.

Luego vinieron unos laboratorios que hicimos con el barro llevado al cuerpo, en el techo de la maloca como escenario. De ahí surge una obra que nace más específicamente de la loma. El territorio de

la loma se convirtió en maestro de una obra a la que llamamos Chihichacho (dicha buena, en muisca). En diferentes partes de la loma realizábamos escenas que se tejían hasta culminar en la gran maloca cósmica donde ofrendamos a la laguna de Iguaque.

En el año 1999 creamos, con la gran actriz Rosario Jaramillo, una obra con base en la investigación que ella realizó para su tesis de maestría en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Yo fui la tutora de aquella tesis que se tituló *“Las voces de nuestra tierra”*, y que investiga cinco cantos de nuestro territorio: una guabina, un canto del Chocó, un canto indígena del Vaupés, un canto guajiro y un canto de vaquería.

Con base en esos cinco cantos estudiados para su tesis, elaboramos una dramaturgia donde una mujer colombiana (que podía ser de Vaupés, de La Guajira, de cualquiera de esos cinco territorios) busca a sus hijos, sus amantes, sus esposos, a sus hombres perdidos en la guerra. Se llamó *Dónde están mis hijos*. Rosario viajó varias veces a la maloca para experimentar el biodrama, nuestra propuesta de creación ligada a la tierra, a los elementos vitales.

Durante el mismo año, creamos con Nube Sandoval, la compañera de Bernardo Rey, con quien fundó el Cenit, que lleva a cabo experiencias del teatro como puente con pueblos desplazados, una obra inspirada en el cuento de Margarita Yourcener *“María Magdalena”*. También aquí recurrimos al territorio para que nos dictara cómo hacerla. Fuimos a cuevas, a las cárcavas que circundan Villa de Leyva, para escuchar la tierra e integrarla al cuerpo.

Nos resultó una obra que va profundamente con lo femenino y encontramos en ella eso que los griegos llaman “las gracias”. Todavía yo seguía con el tema de Eleusis, de los misterios de Eleusis, donde los hombres llegan al éxtasis gracias a ingerir los hongos que vienen del centeno, y hacer el amor con las sacerdotisas de los templos, en el estado estático para saber quiénes son, de dónde vienen y adónde van. Y para saber lo que dije al comienzo de este encuentro: todo hombre que hace el amor conscientemente se ilumina y entiende que es una obra de arte creada por el útero de la mujer, con base en el hilo de sangre, y que esa sangre debe permanecer erecta, porque la muerte no existe. Nos empeñamos en el sacrificio, que alimenta energías densas.

Annette Meisl, la productora alemana quien organizaba las giras que hicieron posible construir la maloca, trajo a Villa de Leyva, en el año 2000, un grupo de teatro de Togo, África, a un Festival Iberoamericano y los dejó conmigo un mes para que les dirigiera una obra titulada Nunanaque se estrenó en la maloca, y luego en el norte de Europa. Para mí fue muy importante trabajar con un grupo de acróbatas y de danzarines africanos maravillosos. Y lo que pude aprender y constatar con ellos fue lo que ha dicho una maestra peruana de ancestro africano, Victoria Santa Cruz: “Nos quitaron todo, pero no nos han podido esclavizar porque no han podido quitarnos el ritmo”.

La raza más libre del planeta Tierra es la negra porque tiene ritmo, tiene la vibración del universo dentro de su cuerpo y no se la ha dejado quitar por el sistema de creencias que quiere establecer ese orden mundial, eliminando los pueblos africanos, los pueblos de sabiduría, como los de este continente, de Abyayala. Por eso es que producen todos esos experimentos de enfermedades que se originan en África, como el sida. El sistema y su élite no quieren al pueblo africano después de haber succionado toda la riqueza de su territorio. África es el alma del movimiento de la humanidad. La humanidad debe retornar (esto fue lo que me enseñaron los cuerpos de esos africanos en la maloca, con sus danzas y sus voces) a esa sabiduría ancestral conectada con la tierra, para volver a la conciencia del cuerpo-flor. La consciencia no está afuera, está en nuestras células. La consciencia canta, vibra, es ritmo, es música, bios. El día que retornemos a la danza, como ellos lo hacen, y al ritmo orgánico, ese día nos develaremos como “fuente” nuevamente. La espiritualidad no está por fuera. La fuente es el ritmo de nuestras células. La vibración de nuestras células en nuestro cuerpo. Gracias a las y los bailarines de Togo, África, que quedaron en la memoria de Villa de Leyva como algo mitológico.

También en el año 2000 creamos una obra llamada Espectros del tiempo, con el propósito de mostrar lo que pudo ser la invasión y conquista del valle de Saquencipá, con el exterminio de la cultura del agua, la muisca, y que culmina con la fundación de Villa de Leyva. El libro inspirador: *Terra nostra*, de Carlos Fuentes. ¡El propósito, restaurar la cultura del agua!

Después me fui a investigar *El cantar de los cantares* de la Biblia, a ver qué se puede recuperar de este libro. Y lo que mi sentir pudo

recuperar fue el canto. Entonces realicé la obra *Cántico*, retornando a lo que El cantar de los cantares dice, a la tierra, al árbol, al olivo, a la viña, al cuerpo. *Cántico* me lleva a crear una obra que quise que fuera un verdadero homenaje a mi madre, Beatriz Estrada Escobar. Así que escribí para Juanita Vargas, la actriz que me acompañaba en ese momento en la maloca, *Cántico* de la mujer sin manos, con base en mis memorias de infancia y de mi madre, que disfruté hasta los once años. Tomé como estructura para la obra la del cuento de Clarissa Pinkola Estés, "*La doncella manca*". Como un homenaje a la madre que, finalmente, se descubre como madre naturaleza.

En el año 2000, comprometida con Juanita Vargas en nuestro experimento de investigar el cuerpo en sol-edad, me ofrecieron una cátedra libre en la Universidad de Tunja (UPTC) para dictar lo que yo quisiera proponer. Entonces dicté una cátedra libre que se llamó Biodrama y Cuerpo. Allí llegaron estudiantes de Derecho, Biología, Veterinaria y Artes Plásticas. Al cabo de tres años, se integraron al Teatro Itinerante del Sol algunos de estos alumnos, para celebrar los veinte años, en el Teatro Colón. Y fue gente que, siguiendo con sus profesiones, se dedicó al teatro. Allí, en el 2000, nace *Mito*, una obra que recoge la memoria de los árboles.

Luego, con estos estudiantes ya integrados al colectivo, y con Juanita, llevamos a la escena *Enigma*, obra que escribí gracias a una beca internacional que me dieron para ir a la Orinoquía, en Venezuela, donde me encuentro con el drama del pueblo yanomami, que hubiera podido seguir sin ser contactado dentro de la selva, pero que, desafortunadamente, fue contactado por los antropólogos gringos y franceses. Ahí comienza el drama del saqueo más tremendo para este pueblo, porque entran antropólogos y, a través de ellos, un saqueo sin compasión; y su sangre utilizada para hacer experimentos genéticos, que dizque necesitaba la NASA. *Enigma*, que es todavía biodramática, denuncia el saqueo a los pueblos aborígenes. Desde allí ya no quiero dejar de profundizar en la ignominia cometida frente los pueblos originarios.

El tema que me lleva a preguntas. ¿Quiénes son esos reyes? ¿Quién es Felipe II? ¿Quién es esa reina? ¿Quién es esa gente de linaje real de sangre azul? ¿Quiénes son y cuál es el interés en que vengan conquistadores y explotadores a exterminar una sabiduría que ama la tierra, para que esa conexión de amor y comprensión ya no exista

sobre el planeta Tierra? ¿Por qué hicieron lo mismo con los africanos? ¿Cómo es que se ha pretendido que los africanos ya no existan en África? Experimentos de creación de enfermedades se ensayan en África. Y hoy en día, luego de que los europeos han explotado y exprimido el territorio africano, los dejan ahogar en los mares, porque tampoco les permiten entrar en Europa. Hay un empeño de linajes reales, con cabeza en el Vaticano, que desea que no existan pueblos aborígenes en ninguna parte del mundo.

Fue el Vaticano el que expidió las bulas que permitieron a los reyes de España, adueñarse de nuestro continente y exterminar sus gentes, gentes de sabiduría. Que dizque porque eran ineptos para administrar las tierras. Pero si llevaban milenios en equilibrio orgánico con ella, con la madre...

Y es que estos linajes de la élite comenzaron allí mismo, en Europa, con la inquisición, cuyo propósito fue el exterminio de la sabiduría conectada a la tierra, al cosmos, a la fuente. Recordemos: hubo más de nueve millones de mujeres sabias quemadas en la hoguera, por “brujas”, como lo fue Giordano Bruno.

Aquí comienza el biodharma... En el año 2006, mi corazón ya no podía más con el conflicto, con el drama y seguir, así, experimentando rabias ancestrales. Entonces, se me otorga una beca para México, para estudiar las máscaras en todo el territorio mexicano. Y recibo la información de que todas las máscaras de Mesoamérica son matrices de culturas del maíz, que se expresan de diferentes maneras. Danzándole al maíz, cantándole.

Entonces, a mi regreso a Colombia, le volteo el sombrero a Mui-sua, esa obra plena de dolor, de rabia, de un grito extremo, para crear a Nierica (palabra wiharika, del pueblo vulgarmente llamado “huichol”, ligada al misterio). Esta obra tiene la misma estructura de Muysua, pero, al igual que hace el arte japonés del kintsugi de remendar los trozos, por ejemplo, de una taza rota, con oro y pintura, reconstruye la cultura del maíz, sanando así mi dolor profundo.

Luego viene otra obra, también biodharmática. Siguiendo con el tema del saqueo, escogemos al poeta y cronista Juan de Castellanos, inspirados en Auroras de sangre de William Ospina, y se nos ocurre estudiar *Las Elegías de varones ilustres de Indias* de ese gran poeta español, conquistador, que vino aquí pero que supo ver que esta tierra era tierra buena. “Tierra buena que pone fin a nuestras penas”. Él

escribe crónicas en forma de poesía y es acusado de que no es poeta ni cronista. Tal vez la verdadera acusación es por sus sentimientos. Toda la obra se basa en que él está sabiendo ver la tierra y a sus pueblos aborígenes.

Así, pues, creamos colectivamente *El testigo o libro de los prodigios*. En un primer momento, el testigo, Juan de Castellanos fue interpretado por el gran actor boyacense Jaime Chaparro, Barbini, quien le imprimió un humor delicioso.

En el 2010 viene una segunda obra que escribí gracias a la beca en México, llamada Solo como de un sueño de pronto nos levantamos. Esta obra es un homenaje a las máscaras y al maíz. Festeja al maíz a través de dos personajes: don Lucio y Guadalupe, que durante una noche en que ella hace tortillas él le cuenta, mientras la acompaña, los mitos de cómo es que viene el sexto sol, que es el de la nueva humanidad. Es una obra totalmente biodharmática, que asume ya la creencia de ser una nueva humanidad con conciencia.

Enseguida viene otra obra que se convierte en un homenaje a Simón Bolívar, pero desde el punto de vista de don Juan Matus, el indio yaqui que enseña a Carlos Castaneda. Esta obra sitúa a Bolívar en una línea de tiempo, en el más allá, con la madre tierra enseñándole qué es la verdadera libertad, cómo se consigue y qué es ser un verdadero guerrero. Y son las Enseñanzas de don Juan, pero dirigidas a Bolívar para que alcance su verdadera libertad, desde una visión de brujo, no desde la visión de conflicto. Como la independencia se olvidó de los originarios en esta tierra que fueron arrebatados por la conquista, entonces la madre tierra le recuerda a Simón Bolívar la ley de origen.

Luego viene una obra que creé para el Carnaval de Barranquilla que se llama *el Sueño de Abyayala*. Abyayala es la palabra de la lengua guna dule que nombra este continente: tierra en plena madurez. Este continente no se llama América. Este país no se llama Colombia. Tenemos nombres aborígenes milenarios que debemos recuperar y uno de esos nombres es Abyayala. Para tener conciencia de quiénes somos los mestizos, los bastardos, hay que volver a recuperar la conciencia de que somos hijos de madres indígenas.

En el 2015 viene nuestro último montaje que se llama *Orígenes hacia el sur*. Aquí, otra vez, vuelvo a la tragedia griega, a lo que dio origen al Teatro Itinerante del Sol, pero ya regreso a ella para voltearle

el sombrero. Entonces, tomamos a un personaje que es Edipo, para limpiarlo de la culpa de haber nacido y para decirle “Tú no eres culpable”. No hay oráculo que pueda decir que hombre alguno sobre este planeta es culpable de la muerte de su padre o de hacer el amor con su madre, porque todos hacemos el amor con la madre. Todos somos hermanos y hermanas y somos hijos de la misma madre y la amamos y le hacemos el amor. ¡Sí, afortunadamente, somos incestuosos!

Todos nacemos con el derecho fundamental de ser libres y felices. Con la dignidad de no ser culpables porque la religión católica nos dice “tienes el pecado original y hay que bautizarte para limpiarte de los pecados”. ¿Cuál pecado? ¿Una obra de arte que nace hecha con el hilo sagrado de la sangre de la madre? Somos la conciencia divina queriendo experimentar lo que experimentamos en este planeta. Esto es lo que nos ha enseñado esta obra. Y hacemos de Edipo y La Llorona un solo personaje. A La Llorona también le decimos “No sigas llorando, no tienes ninguna culpa”. Y terminamos con una fiesta donde la tragedia se vuelve danza, canto y alegría. Y fundimos la tragedia griega con la cosmovisión aborigen de la danza, el canto, la celebración y la abundancia.

Quiero terminar diciendo que todo lo que hemos hecho es escuela, es aprendizaje. Y, como tenemos la escuela en el interior del colectivo Teatro Itinerante del Sol, queremos extenderla al campo, a los colegios del campo. Hemos llevado a cabo proyectos de ir a las veredas de siete municipios aledaños a Iguaque. También tenemos la escuela de residencias con gente que viene tanto de Colombia como del exterior, además de nuestra escuela internacional que se hace cada año en julio, en un mes de convivencia, donde los maestros fundamentales son la madre tierra, y el convivio. Asimismo, tenemos una escuela que se ha hecho con jóvenes y adolescentes y una escuela itinerante que va a los territorios a transmitir cómo es esto del biodrama al biodharma, y cómo se puede llegar a ese teatro celebratorio, como lo era en su origen. El arte aborigen es eso: danza y canto para agradecer la vida, la energía divina que se transforma. Entonces, ¿para qué dramas? ¿Para qué conflictos, si podemos ser felices como creadores? La verdadera celebración es con arte. Bienvenidos son todos y todas... A ser felices...

¿Dónde está el genio?

Luis Camnitzer

¿Dónde está el genio? No me refiero aquí al genio “genio”, sino al de la lámpara de Aladino, la cual me parece una buena metáfora para lo que sucede en el mundo del arte. Esto es porque los artistas fabricamos obras como si fueran lámparas con la esperanza de, no solamente que el genio esté dentro de ellas, sino además de que lo podemos controlar. Los museos exponen lo que viene a ser el equivalente artístico de las lámparas, apostando a que el genio no solamente esté en el objeto expuesto, sino también que se quede allí para siempre. El genio es intangible, las lámparas son tangibles. Como resultado, el esfuerzo se pone en la ejecución física, y de ahí el acento en la artesanía y el terminado. Y, particularmente después de Duchamp, el esfuerzo incluye el cómo se presentan las obras y cómo se habla de ellas para hacer entender que el genio está allí, aun si el objeto viene de otro campo o no es tal. En otras palabras, el genio está en la lámpara porque el museo nos lo dice, y el canon es la vara de medida que se utiliza para validar la declaración.

Yo fui miembro de la generación rebelde que trabajó en los cambios curriculares de la Escuela de Bellas Artes en Montevideo. Inesperadamente, logramos implementar esos cambios en 1960. Hasta entonces teníamos un profesor de historia de arte, un poeta, que todos los años repetía sus conocimientos del arte griego y romano. Por razones que todavía no entiendo, yo fui el encargado de comunicarle que, dado el nuevo plan de estudios, ya no queríamos sus servicios. Sorprendido me preguntó: “¿Y por qué?”. Tratando de suavizar la situación, le dije: “Lo que pasa es que usted reduce todo el arte al amor y la muerte”. Desconcertado me miró y preguntó: “¿Pero y qué más hay?”.

Casi seis décadas después ese diálogo todavía me avergüenza por dos motivos. Uno es la crudeza del joven estudiante militante que

era medio torpe en el oficio de la comunicación; hoy lo habría invitado a tomar un café antes de entrar en el tema. El otro es que fue un intercambio en el cual ambos fuimos bastante estúpidos. El subtexto real de la discusión era cuáles cosas motivan el canon y de dónde se derivan sus juicios. Pero en ese momento ni él ni yo pensamos en el canon. Él había simplificado y rebajado el curso a una generalidad tan vaga que ya no tenía utilidad alguna, y nosotros, los estudiantes, sentíamos que esa vaguedad estaba fallada, porque no acomodaba las contribuciones del modernismo ni las condiciones que informaban nuestra vida cotidiana, a pesar de que era dentro de ellas que se suponía que teníamos que producir nuestra obra. Ambos fuimos esquemáticos, y ni siquiera nos dimos cuenta de que estábamos de acuerdo en la existencia de un canon universal para todo el mundo. Si hubiéramos discutido política en lugar de arte, probablemente compartiríamos una posición antiimperialista. Fue que no pensamos en aplicar nuestro antiimperialismo a los problemas de la cultura.

Hoy, repensando la situación, veo que el profesor no estaba totalmente errado. El amor y la muerte realmente condicionan al arte. Pero, por otro lado, aparte de que hay otras cosas también, ni uno ni otro ayudan a determinar su calidad. Son palabras lo suficientemente generales como para preparar algo a lo que podemos denominar un “precanon”, que luego permite elegir contenidos y dirigir la empatía. Hay muchos cánones locales que provienen de allí, y también algunos rituales, algunas manifestaciones folclóricas, definitivamente el tango, y a veces lo que podemos llamar, en forma poco elegante, el arte “educado”. Hay diferencias: los rituales y el folclore tienen permiso para determinar sus propias direcciones. El arte educado se supone que tiene que ser algo más general, que es compartido y comprado por todo el mundo al punto de lograr un mercado globalizado.

La tarea de las escuelas de arte y de los museos no solamente es la de alimentar esta imagen, sino también la de hacerle creer al público la declaración con respecto a dónde habita el genio de Aladino, y que los valores especificados por el canon son imprescindibles. Todo esto crea una estética que es muy difícil de desafiar y derrocar. Porque si el desafío es demasiado grande, la obra se escapa de lo que define al arte como tal. En la tradición occidental, el artista tiene que mostrar una ruptura suficientemente fuerte como para ser considerado “original”, pero lo suficientemente débil como para

ser aceptado. Es por eso que la palabra “originalidad” en el arte capitalista se refiere al poder de la marca comercial. Se trata entonces de crear un consenso sobre el hecho declarado de que el genio realmente habita en la lámpara. Eso lleva a la importancia que se le da a la lámpara, y a que mucha gente confunda la presencia del genio con el grado determinado en la fabricación de la lámpara.

Aun si todo esto no es muy claro, tiene mucho peso. Se refiere a los valores, a la forma de conocer, y a las imágenes y formas de representación utilizadas por sociedades enteras. Eso también comprende el espectáculo. Pero mientras que muchos productores de espectáculos para el consumo aceptarían que su producción es importante para la cultura al enriquecer el tiempo de ocio del público, la mayoría de los artistas no estarían de acuerdo. Los artistas dirían que están involucrados en exploraciones mucho más profundas, esas que tienen la meta de transformar a la sociedad, y que trabajan para el beneficio colectivo. Nunca se compararían con los animadores que entretienen, sino que más bien se medirían con los científicos.

Estoy de acuerdo en que el arte no es una forma de entretenimiento. Sin embargo, generalmente es tratado como una actividad más de ocio conectada con el tiempo libre. Como ese tiempo libre es considerado improductivo, el arte es un lujo y un pasatiempo. En un reportaje reciente en el periódico *La Nación* de Buenos Aires, el billonario y dueño del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) Eduardo Costantini discute la coordinación de su museo con el modelo del uso del tiempo libre que utilizan el Centro Pompidou y la Tate. Explica que los planes para las exposiciones temporales incluyen muestras de éxito taquillero, como la de Yayoi Kusama, “y otras que son para pensar, como el trabajo de Voluspa Iarpa” (Arteaga, 2016). Iarpa es una artista chilena que trabaja con documentos sobre la tortura empleada por las dictaduras latinoamericanas que participaron en el Plan Cóndor.

Sin embargo, estas actividades organizadas para el tiempo libre por los museos no son meramente fuentes de ingreso puntual. A esta altura han generado una cantidad de categorías y de teorías alrededor de las industrias creativas. El Banco Interamericano de Desarrollo (BID) ha promocionado el término “economía naranja” para referirse al impacto económico de las actividades creativas. La

categoría de la economía es tan amplia que uno puede interpretar la exclusión como un insulto. De acuerdo al BID se habla de economía “porque permite que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales cuyo valor es determinado por la propiedad intelectual que contiene” (Buitrago y Duque, 2013, p. 42). Y es naranja porque el autor del término, Felipe Buitrago, considera que este es un color feliz asociado con la creatividad. Desde una perspectiva de un macronivel, se señala que en el 2011 esta economía naranja produjo el equivalente de dos veces y medio el gasto mundial militar (Buitrago y Duque, 2013, p. 16). Esta forma de pensar el arte dificulta la visión de este como un agente de transformación cultural. La geografía mercantil hoy está sustituyendo a la tradicional geografía cultural.

Cuando las artes visuales se sujetan a estos estudios económicos, la atención se desplaza hacia elementos tales como el lucro generado por las entradas, los souvenirs y la consumición en los restaurantes de los museos. Y luego se agregan los lucros generados por el turismo y la utilización de la ciudad en relación con las exposiciones. Una consecuencia de todo esto es que el éxito se mide por la circulación y los ingresos económicos que esta produce. Inevitablemente esto condiciona, más que la estrategia, la ideología institucional. En el mismo reportaje a Constantini ya citado, este comenta (sin nostalgia) que los museos ya no son lo que eran antes. Ahora son argumentos para convertir a las ciudades en destinos turísticos y, como es el caso de Bilbao con su museo Guggenheim, les agregan valor. Entretanto hay muy pocos artistas capaces de vivir de su producción y los trabajadores en los museos ganan menos que sus equivalentes universitarios. En los Estados Unidos, sus salarios están por debajo de lo que gana un policía o un recolector de basura.

Nada de esto es una novedad, pero nos presenta la cuestión de cuál sería la verdadera misión institucional. Las respuestas dependen de a quién se le pregunte. Dentro de una construcción simplista, un museo tradicional tiene dos tareas: la de acumular artefactos para servir de referencia en el futuro y la de presentar lo que se supone que es “bueno.” La definición de “bueno”, sin embargo, es imponderable. En una reunión en un museo de mucho prestigio, un curador dijo que su misión era la de presentar “buen arte”. Se le preguntó cómo determinaba lo que era “bueno” y contestó: “Hacemos el mejor esfuerzo posible para determinarlo”. El amor y la muerte no son

muy útiles para todo esto, y lo “bueno” entonces se convierte en un ejercicio de mezclar un pasado aceptado con una predicción del futuro. A eso se agrega un trabajo muy intenso en el esfuerzo de que la predicción se haga realidad. Esta mezcla obliga a una cierta inmutabilidad de los valores para estabilizar el canon, y por lo tanto es una actividad conservadora.

Cuando estaba escribiendo la primera versión de esta presentación, coincidió con la muestra retrospectiva de Carmen Herrera en el Museo Whitney de Nueva York. Desde 1940 Herrera trabaja en una forma de abstracción que se hizo famosa en los Estados Unidos por el pintor Ellsworth Kelly. Esta muestra de Herrera fue la primera importante en un museo de Estados Unidos. Herrera es cubana, y después de una estadía en París, vivió en los Estados Unidos desde mediados de la década de los cincuenta. Hoy tiene 101 años y solo muy recientemente se le dio cierta importancia, cuando se exhibió una obra en el mismo museo, al lado de una de Kelly. Con respecto a esa ocasión, la crítica del *New York Times* Roberta Smith (2016) señaló: “Es indicativo lo que el Museo Whitney está tratando de hacer [...] forzar a que el canon abra un espacio para los artistas marginalizados” (p. C22). Una manera de interpretar lo que escribe Smith es que el Whitney le estaba dando un “pasaporte para atravesar el muro” a un inmigrante cuyo trabajo merecía reconocimiento porque tenía afinidad con el canon que estaba bien establecido del otro lado del muro. Es así como se fabrica una atmósfera de unidad entre una diversidad de discursos. En el proceso, la función del arte como un agente de transformación cultural en un medio social determinado se sumerge y ahoga en una aplicación de los valores canónicos que sugieren que el arte es un guiso coherente.

Tradicionalmente los artistas han sido vistos como algo a lo que yo llamo “artesanos-plus”. Son fabricantes de objetos con un cierto agregado que no es claramente identificable. Inmaterial y elusivo, es alrededor de ese “plus” que nos pasamos brincando para tratar de atraparlo. Para ello oscilamos entre la búsqueda introspectiva, el aumento de la huella que puede dejar el ego, la sobrevivencia (tanto en vida como en la posteridad), la promoción del cambio cultural, o cualquier mezcla posible de todo lo anterior. En última instancia todo es nada más que un esfuerzo de acercarse o de personificar al genio de Aladino.

La declaración que el genio “es” la lámpara hace que la parte de lámpara se convierta en algo mucho más importante de lo que realmente es. Esto se refleja en el hecho de que el genio no puede habitar una réplica perfecta de la lámpara. Aun si uno no es capaz de distinguir el original de una copia, es solamente el original el que tiene valor. Paradójicamente esa atribución de “original” no depende ni del genio ni de la lámpara. Depende de los certificados: los documentos de la proveniencia y de las firmas. Si bien un restaurador puede retocar cualquier parte de una pintura, lo que no puede tocar bajo ningún concepto es la firma original, por más deteriorada que esté. Por lo tanto, observamos, en distinto grado, la calidad artesanal y el virtuosismo de la ejecución, por un lado, y la documentación, por otro. Quizás sea, como artistas, que introducimos en las obras temas ya explorados en otras disciplinas tales como la historia, la sociología y la filosofía, en un esfuerzo de escaparnos de esas limitaciones físicas, obscurantistas y conceptuales. Lo que no queda muy claro es si al apoyarnos en ideas prestadas estamos introduciendo nuevos significados, o si caemos en la redundancia.

Probablemente fueron estos problemas y dudas los que en la década del sesenta llevaron al deseo de desmaterializar el arte, y a un proceso que hoy llevó a lo que llaman “arte como práctica social”. Durante los sesenta se continuó buscando al genio dentro de los confines físicos de la obra de arte. El genio se confundía con alguna versión del alma. El alma seguramente estaba aprisionada en el material, y la desmaterialización ayudaría a liberarla.

Pero resultó que la desmaterialización no resolvió el problema. El alma permaneció inaccesible porque, en ausencia del material, seguía envuelta en una piel conceptual. Sin embargo, el empuje desmaterializador permitió perforar la burbuja del canon lo suficiente como para permitir que la teoría de la información pudiera entrar y así forzar el tema de la comunicación. El canon tuvo que aceptar que los aspectos comunicativos del arte podían tener más importancia que la calidad del terminado técnico. Y aún más importante, que el genio, hipotético o real y todavía indefinido, no estaba en la lámpara.

Esto nos presentó con algunas preguntas posibles como: ¿qué pasa si el alma no existe? O ¿qué pasa si el genio existe y habita en otro lado? Y, si es así, ¿en qué lugar sería? Si el genio no vive en la lámpara, hay que aceptar algunas conclusiones, ya que la

lámpara pierde su control autoritario sobre los significados. O sea: el significado contenido en la lámpara tiene que ser entendido como el resultado de una interacción externa: por un lado, las instituciones que le sirven a la integridad y a la continuación del canon, y por otro, los actores anónimos que interactúan con la lámpara. Esta última conclusión plantea la posibilidad de que la agencia cultural exista a través del tejido social y que, por lo tanto, en realidad el genio habite en todos nosotros. De ser así, la función de la lámpara en el mundo trasciende en mucho la satisfacción del gusto, el adoctrinamiento del consumidor y la expansión del comercio. Llega a incluir el servir como un punto de partida para los genios que están en todos lados: un estímulo para despertar la conciencia social y para iniciar procesos nuevos.

De esta manera llegamos a un entendimiento más claro de la relación pedagógica que existe entre el arte y el público. Podemos apreciar mejor el papel que tienen o que deben tener los museos y las escuelas como instituciones pedagógicas. Cuando las instituciones se autodefinen como guardianes de los valores canónicos y evalúan su trabajo en relación con referencias a los criterios del consumo, pierden la oportunidad de hacer algo mucho más importante y poderoso. Olvidan la posibilidad de desencadenar la energía latente y no utilizada por el público.

Deberíamos, entonces, preguntarnos cuál es la utopía para la cual trabajamos, porque esta también define qué punto de vista adoptamos frente a todos estos temas. Si es la utopía del consumo global, esta requiere objetos o situaciones que se ajusten a un denominador común que funciona para todo el mundo. Si bien la idea de globalización implica abarcar toda la capacidad e inclusión geográfica, en los hechos solamente refleja el gusto y los hábitos de consumo de un pequeño segmento de la humanidad. Ese segmento constituye la pequeña parte de una clase media educada y económicamente afluente que cree en el canon europeo/norteamericano. En cambio, los entendidos tácitos locales quedan reducidos a lo vernáculo. La idea subyacente de esta posición es que el arte es un lenguaje internacional y sin fronteras, y que todas las culturas tienen que adoptar este lenguaje. Pero en este proceso el conocimiento local se empobrece y el pegamento que mantiene a las comunidades como tales se debilita.

enemos otras utopías disponibles y que personalmente prefiero: aquellas que tratan de mejorar el mundo por medio del desarrollo individual y la construcción de comunidades. Aquí el artista define sus actividades pedagógicas y de comunicación dentro del trabajo apropiado. Aun si para esto se utiliza la artesanía, la actividad se dirige al conocimiento y no a la producción de mercancía. Ya en el siglo XVIII, el maestro de Kant, A .G. Baumgarten, escribió en su introducción a la Estéticas teóricas:

El uso de la estética en la educación artística, un complemento natural de la estética, consiste entre otras cosas de: 1) Darle materiales apropiados a las ciencias, las cuales se apoyan más que nada en el reconocimiento racional; 2) Adaptar a la comprensión de todos, aquellas cosas que son reconocidas por la ciencia; y 3) Mejorar el reconocimiento más allá de aquello que es reconocible. (Baumgarten, 1750-1758/1983, p. 3)

Leída hoy día, seguramente le atribuimos a la cita más cosas de las que el autor pudo predecir en su momento. Sus dos primeros puntos seguramente se referían al uso del arte como ilustración de la ciencia. Pero lo que es interesante es su visión de las limitaciones del pensamiento científico en pleno momento de creación del cientificismo racionalista, poniendo el acento en lo no reconocible, en lo desconocido. Típico de su tiempo, Baumgarten se preocupaba por la belleza. Pero esta era como un filtro que sirve para darle un orden al conocimiento. Al mismo tiempo, también veía sus peligros y, muy explícitamente, no quería descartar la confusión, ya que para él la confusión es un caldo de cultivo para las ideas necesarias para el propósito de llegar a un orden. Desde esta perspectiva, interpretamos hoy que los objetos resultantes de la producción artística no son nada más que ayudas para la comunicación.

Hoy gran parte del arte se escapa de las limitaciones disciplinarias, tanto en términos de artesanía como de conocimiento. Se adentra en el activismo político, en el servicio a la comunidad, la investigación sociológica y otras formas de la buena ciudadanía. Estas actividades prueban que el artista no tiene por qué limitarse a ser un excéntrico romántico del siglo XIX y que puede ser un buen ciudadano. El buen ciudadano es crítico, y la palabra artivismo creada en las

resistencias negras y chicanas de hace una década es apropiada. Pero, en términos cognoscitivos, todas esas actividades muchas veces producen redundancia. No hay una exploración de lo desconocido. El conocimiento aquí pocas veces trasciende el ingenio y no se expande.

Si el arte se define como una forma de conocimiento, las preguntas presentadas al público se desplazan de las usuales “¿Entendiste?”, “¿Te gusta?” o “¿Tomás consciencia?” a otras. Las preguntas pasan a ser: “¿Qué vas a hacer con esto?”, “¿Cómo vas a elaborarlo por tu propia cuenta?”. Esto nos lleva a que todos —artistas, gente de museo, profesores— seamos facilitadores para lo que en última instancia será un desarrollo social y político enriquecido.

La elección entre un arte como producción, por un lado, y un arte como adquisición y expansión del conocimiento, por otro, exige por lo tanto compromisos distintos. Es mucho más fácil promover un canon o una escala de valores si el arte es definido como producción tangible, y es por eso que los proponentes del mercado global lo favorecen tanto. La tarea, para ellos, es la de acercar al público a la obra para que se sofistique. El campo de la “apreciación del arte” ayuda en la tarea. Expande la base de consumo y la estabilidad del canon. En cambio, el promover un acercamiento de la obra al público es considerado como algo negativo ya que se supone (a veces correctamente) que conduce al didacticismo paternalista y a lo convencional.

Esto es justamente un problema que le concierne a la pedagogía en general. En la educación tradicional se imparten conocimientos viejos en lugar de crear conocimientos nuevos. Dado que esto produce un consumo más cómodo, es útil para el mercado y también para la estabilidad social. Lo conocido se ubica dentro de un canon internalizado que a su vez define lo que se enseña y lo que se aprende. Esta pedagogía se basa en una serie de acuerdos tácitos que generalmente no son cuestionados:

1) que el tiempo es propiedad del empleador y no del empleado; 2) que hay que trabajar para sobrevivir; y 3) que el tiempo de ocio se utiliza para consumir. Además, que las actividades relacionadas con la educación formal, aparte de crear una meritocracia, ayudan al prestigio y la competitividad del país. Cada país, por supuesto, es mucho mejor que todos los demás países, y el nacionalismo apoyado

en el prestigio de los países es más importante que la maduración de sus ciudadanos.

Típico de todo este trabajo en honor de esa abstracción que es la nación-Estado es el empuje que adquirió STEM, la sigla inglesa que agrupa ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas, y que lentamente se está expandiendo por todo el mundo. Que yo sepa no hay un movimiento de resistencia ni en los museos ni en las escuelas de arte en contra de esta distorsión de la educación. Estados Unidos proclama al STEM oficialmente como el instrumento necesario para “posicionarse en forma de competir con éxito en la economía global.”¹ Y en Inglaterra el Gobierno declara que, “si se quiere permanecer como líder en la investigación y la tecnología [...]” etc.²

Pero esto solamente nos muestra la superficie del problema. Los ideólogos del STEM creen que, si se promueven la interdisciplinariedad y la creatividad dentro de un currículo orientado hacia la ciencia y la tecnología, se responde a todas las críticas que se le hacen por su promoción de una especialización extrema. Pero, de hecho, al encerrar la creatividad dentro del campo tecnológico se está limitando la posibilidad de la especulación y la fantasía, obligando a limitar el conocimiento dentro de un marco de referencia racional y funcional. El mensaje subyacente es que la creatividad está muy bien siempre que no sea arte. La creatividad es buena siempre que se pueda poner en práctica dentro de una disciplina aplicable y útil. Y, entretanto, se cuestran el idioma que hasta ahora se utilizaba para la creación libre y se le cambian los significados.

La nueva moda es hacer que los niños jueguen con juguetes robóticos y aprendan a escribir algoritmos básicos. Es cierto que este nuevo alfabetismo es útil, que los va a equipar para lidiar con el mundo del futuro y los convertirá en adultos más rápidamente que en el pasado. Pero es poco probable que también los prepare para criticar las direcciones en que el mundo está yendo. La otra nueva moda es el libro para colorear para adultos. Mientras que los niños tienen que transformarse en adultos lo antes posible, por otro lado, se infantiliza a los que ya lo son. Es una forma de asegurarse de que ellos tampoco puedan criticar y cambiar el mundo.

.....
1. Véase <http://www.corestandards.org/>, recuperado el 26 de enero de 2014.

2. Véase <https://www.gov.uk/government/publications/2010-to-2015-government-policy-public-understanding-of-science-and-engineering/2010-to-2015-government-policy-public-understanding-of-science-and-engineering>, recuperado el 3 de noviembre de 2016.

La discusión del canon se hace mucho más complicada si decidimos tratar el arte como una forma de conocer en lugar de mantenerlo como una colección de objetos. Está primero la cuestión del papel que desempeña el conocimiento: ¿es un campo que hay que dominar o es una plataforma desde la cual exploramos lo que no conocemos? Incluso en la primera interpretación más conservadora, la gente tiene ideas distintas, sabe cosas diferentes, invoca referencias diversas y no comparte todos los sobreentendidos tácitos. Todas estas diferencias se proyectan sobre la obra de arte y hacen que la comunicación directa sea un éxito o un fracaso. Las escuelas y los museos tienden a concebir el desafío que les corresponde como el tener que encontrar la manera de iluminar los rincones oscuros de la ignorancia pública. Cómo rellenar el conocimiento incompleto.

Pero la noción de la posibilidad de lo incompleto pertenece al pensamiento disciplinario. Allí, las cantidades de información se guardan en los cubículos de la especialización, y estos tienen que estar llenos. Pero si en cambio aceptamos que el conocimiento es una configuración que le da cierto orden a nuestra percepción del universo, entonces resulta que tenemos una serie de conocimientos diversos, y no algunos más grandes que otros. Es, entonces, una serie de conocimientos abiertos. Aquí, uno se dedicaría a crear puentes para salvar las diferencias e incorporar o crear lo necesario.

En estos asuntos del conocimiento, el canon es uno de los instrumentos utilizados e incuestionados. Pero el canon, en el caso de los conocimientos abiertos, es un instrumento “políticamente incorrecto”. Sus intereses no son claros, no son lo que pretenden ser, no sirven a lo que y a quienes deberían servir, y es un instrumento que no abre sino que cierra el conocimiento. En la especulación artística, cualquier conocimiento cerrado es una herramienta que confina. La creación en un sistema cerrado conduce solamente al ingenio y no pasa de él. La creatividad requiere un sistema abierto para producir arte.

Para funcionar de la mejor manera, las instituciones pedagógicas tienen que trabajar con sistemas de conocimiento abiertos (o tratar de abrirlos), para así poder desencadenar el proceso autodidacta en el observador o el estudiante. Esto requiere un proceso no limitado y completamente flexible para definir qué cosa es el canon y que valores incluye. Cualquier presentación de un canon tiene, entonces,

que incluir la posibilidad de desafío y de ajuste, de manera que se coordine con la gente en lugar de imponerse sobre ella.

En un reportaje que le hizo el comisario Hans Ulrich Obrist al artista Ai Weiwei, quien estudió en China en un ambiente académico muy restrictivo, Wei Wei comentó sobre su vida de estudiante. Estaba feliz cuando algún amigo le traía libros de arte occidental. Amaba los libros sobre el impresionismo, pero cuando un día le trajeron una monografía de Jasper Johns, la tiró al tacho de basura. Tanto el entrevistador como el entrevistado se refieren al evento como algo disparatado y risible, en lugar de entender que lo que allí había en realidad era un conflicto de cánones. Las referencias necesarias para apreciar a Jasper Johns estaban excesivamente ligadas a un canon euronorteamericano, y por ello superaban la educación de Ai Weiwei. En cambio, las obras del impresionismo apelan a un gusto superficial y son fácilmente digeribles. Por lo tanto, funcionan dentro de un canon menos provinciano y, como el amor y la muerte, superan las fronteras.

Si yo tuviera que tirar libros en el tacho de basura, probablemente lo haría con una monografía sobre el maestro chino Wu Guanzhong³. Buscando una figura paralela a Jasper Johns, puse en Google: “maestro de la pintura, China, 1950”. Cuando vi las imágenes decidí que para mí eran producto de un kitsch irremediable. Pero con ello lo único que yo estaba diciendo era que la obra de ese maestro chino no encaja en mi escala de valores o en mi canon. Eso es lo mismo que decir que sobre sus obras yo no puedo proyectar nada de lo que a mí me pueda interesar. Mientras tanto, desde un punto de vista chino, probablemente mi acción sería vista como la de alguien ignorante e inculto. El amor y la muerte son temas lo suficientemente vagos como para ser universales. Sin embargo, las mecánicas que genera cada uno y la poética que los glorifica van de la universalidad hasta lo concreto y local. Es la razón por la cual un idioma compartido universalmente de manera progresiva se va subdividiendo en dialectos. Dentro de esto, el tener una opinión sobre cuál lenguaje es bueno y cuál es malo, o que cosa en él trasciende lo funcional para ser sublime, es muy difícil. Si me tengo que referir a un canon, esto es porque

3. Wu Guanzhong tuvo un obituario en The New York Times, escrito por William Grimes en su edición del 29 de junio de 2010.

la habilidad de juzgar está fuera de mí. Para juzgar voy a tener que entrar en una estructura autoritaria y allí consultar a un guardián de la cultura para que me diga qué cosa es buena y qué cosa es mala. Volvemos así a la situación de que nos enseñen en lugar de que nos ayuden a aprender. Y el guardián de la cultura, o pertenece a un centro hegemónico o está influido por alguien que vive en él. Uno se pregunta entonces si no será el guardián de la cultura el que trata de disfrazarse de genio de Aladino.

Aunque nos gustaría que estas disquisiciones tengan una vigencia universal, en realidad son parte de una pequeña charla local. La localidad pertenece a la clase media de la cultura posterior a la Ilustración del siglo XVIII. Típicamente, si bien influidos por el cientificismo, también creemos que los datos objetivos son sagrados. Extrañamente, esto llega a incluir la superstición: respetamos los íconos que presumiblemente hospedan al genio. Y, para mejor, creemos que el pensamiento cuantitativo es algo racional y que gobierna al universo con un poder exterior al nuestro. Un poder que está fuera de nuestro alcance.

En oposición a esto podemos decir que la realidad se expande constantemente. Pero igual actuamos como si el universo fuera completamente conocible, aun si intuimos que en la realidad este conocimiento completo no es posible. Ponemos un énfasis en la acumulación de datos como una serie de pasos imprescindibles, aunque estos sean dados dentro de una expansión continua. Y lo hacemos a pesar de tener conciencia de que esa expansión depende no de los datos sino de las configuraciones y de los saltos que damos en las conexiones. Los datos, como cualquier unidad consumible, son nada más que vehículos. Cuando se los pone en el centro del proceso de la enseñanza y del aprendizaje, solamente sirven para la transferencia autoritaria de la información, la cual, a su vez, inhibe la imaginación.

Baumgarten (1750-1758/1983), quizás porque vivió en un mundo bastante simple, podía dividir la verdad en tres partes: los conceptos generales, las cosas que realmente existen en el mundo y las cosas que pueden ser imaginadas en un mundo diferente. A la primera parte la llamaba estética/dogmática y consiste en generalidades que se pueden representar artísticamente; la segunda se llamaba estética/histórica; la tercera, que es la más importante para nuestros

propósitos aquí, es “la manera poética de pensar, aun si no adopta la forma de poemas” (pp. 153, 155). Es allí en donde el verdadero genio de Aladino somos nosotros.

En este sistema de clasificación de las verdades de Baumgarten, aquellas partes que son abstractas y aquellas que son reales son las más fáciles de tratar. Quizás sea por eso que la educación se enfocó tanto en ellas y dejó de lado el aspecto poético. La parte poética es precisamente la que nos permite escaparnos de los sistemas cerrados del conocimiento y abrir sistemas nuevos. Esto tiene consecuencias para el conocimiento, pero también tiene implicancias políticas en cuanto afecta a la imaginación. Siguiendo a Baumgarten uno podría decir que la poética y la política no se pueden separar claramente. Esto, a su vez, impacta a la educación.

En la Ciudad de México hay dos museos situados a cincuenta metros uno del otro. Uno es el Museo Jumex. Es un espacio sofisticado diseñado por David Chipperfield en el estilo funcional discreto tradicional y concentrado en el arte contemporáneo. El otro es el Museo Soumaya de Carlos Slim, diseñado por su yerno Fernando Romero con la apariencia de un inodoro de Frank Gehry, y dedicado a obras sentimentales clásicas de segunda. Ambos museos creen en la existencia de un canon universal. Dentro de ese canon, los especialistas generalmente elogian el Jumex por su sofisticación y atacan al de Slim por su mal gusto. Tengo que confesar que mi gusto subjetivo va por el lado del Jumex, ya que soy un producto de clase social y de educación. Pero mi gusto personal y el choque entre ambos museos son de poca importancia. Lo que muestra el conflicto, y lo que generalmente se ignora, es que estamos en presencia de una lucha de clases sociales mal conducida.

Slim es populista mientras que Jumex es elitista. Paradójicamente, el museo de Slim solamente trata del gusto convencional, o sea que en realidad no educa. El Jumex, en su esfuerzo de ser vanguardista, acepta la experimentación y trata de abrir los sistemas de conocimiento. Slim trata de congelar el canon y mostrarlo aislado de los desafíos. El Jumex, en cambio, observa los desafíos, los filtra y muchas veces muestra arte.

La diferencia entre los museos nos presenta preguntas que se refieren más al canon que al arte: ¿El canon es un sistema de conocimiento abierto o cerrado? ¿Dónde comienza el canon? ¿Quién es el

dueño del canon y por qué? ¿A quién le sirve el canon? Parecería que el plantear estas preguntas, que a veces son políticas, es la primera tarea de toda institución que quiere desarrollar un programa o un currículo coherente. No importa si al final se quiere servir al Gobierno, a los patrocinadores, a la comunidad o buscar un equilibrio entre todos ellos.

Un día, buscando la palabra Leonardo en Google de España, Francia, Estados Unidos, Italia y Brasil, encontré que solamente España puso a Leonardo da Vinci antes que Leonardo di Caprio. Si un museo hoy se animara a mostrar obras “educadas” mezcladas con obras populares o incluso kitsch, la mayoría de un público no filtrado y no segregado se inclinaría por estas últimas. Es el público que elegiría al museo de Slim como preferido. La conclusión fácil es tomar esto como síntoma de una poca educación que hay que corregir con más información. La conclusión más difícil es la de que hay que estimular un proceso de autodidactismo que desarrolle el potencial creativo del público.

La mayoría de los museos todavía basan sus actividades educativas en la apreciación del arte. A pesar de que el proceso de educación ya comienza en el momento de instalar obras, es una misión que, separada del trabajo curatorial, se agrega después de armada la muestra y entreverada con otras actividades de relaciones públicas. Se aprende a mirar lo que se presenta y, por el hecho de que la obra sea presentada, se sabe que es importante. Los educadores de arte más progresistas, aunque aceptan la importancia de las obras y el mirarlas, tratan que la gente vea a través de ellas. La esperanza es que descubran el universo, o algún universo, y que este incluya otras disciplinas que trasciendan al arte. Se le pide a la gente que describa qué es lo que ve y que piense sobre lo que ve. Esto suena como algo que está muy bien a pesar del hecho de que el observador solamente ve y piensa lo que la obra le permite ver y pensar. Termina creyendo que la luz al final del túnel tiene la forma del universo exterior y no se da cuenta de que lo único que ve es la silueta de la salida.

Si en lugar de mirar a la obra a través de la obra se mirara alrededor de la obra, nos enfrentaríamos a cosas mucho más interesantes y nos permitiría ubicar al genio en donde corresponde. Esto nos haría preguntar: 1) ¿cuáles son las condiciones que generaron el trabajo? o ¿por qué existe la obra?; 2) ¿a quién le sirve la obra?; 3) ¿qué pro-

blema está resolviendo la obra?; 4) ¿ese problema está bien o mal resuelto?, ¿se podría resolver mejor de otra forma, o por otro medio o disciplina?; 5) ¿esa obra es indispensable? Y, si lo es, ¿para quién?; 6) ¿esa obra se dirige a mí o está hecha para otro público? Y, finalmente, una pregunta que parece ser típica del capitalismo occidental: 7) ¿cómo me beneficia esa obra, qué hay en ella para mí?

La respuesta a esta última pregunta no es la de “mejorar mi gusto y mi respeto por el canon”. Es, en cambio: “mi desarrollo creativo”. Encarar el tema del arte desde este punto de vista le permite al genio de Aladino transferirnos su poder. Hace posible que entendamos que hay más cosas para lidiar con ellas que el amor y la muerte. Lograríamos entonces un cambio radical en la actividad museística y escolar. El genio incluso nos permitiría administrar pequeñas cosas referentes a la comunicación comunitaria, y algunos temas mayores como los relativos a la injusticia y a la desigualdad social. Simultáneamente, también nos permitiría a todos, tanto artistas como no artistas, la exploración de lo desconocido. No sé si el arte realmente sirve para todas estas cosas, pero tratando de creerlo y de lograrlo nos ayuda a mantener nuestra salud mental.

BIBLIOGRAFÍA

- Arteaga, A. (2016, 11 de septiembre). Eduardo Constantini: “Malba fue una manera de involucrarme socialmente”. La Nación. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1935484-eduardo-costantini-malba-fue-una-manera-de-involucrarme-socialmente>
- Baumgarten, A. G. (1750-1758/1983). *Theoretische Aesthetik* (H. R. Schweizer y F. Meiner, trads. del latín). Hamburg: Verlag.
- Buitrago, F. y Duque, I. (2013). *The Orange Economy*. Washington D. C.: Inter-American Development Bank.
- Smith, R. (2016, 16 de septiembre). A 101 Year-Old Artist Finally Gets Her Due. The New York Times, C22.

Sobre Los Autores

Beatriz Camargo (Cántara) es actriz, dramaturga y directora colombiana de teatro, y además estudió Filología e Idiomas en la Universidad Nacional de Colombia. Se inició con el Grupo Teatro La Candelaria y fundó el Teatro Itinerante del Sol, que en la actualidad dirige. Como profesional ha dirigido y escrito distintivas obras, y junto con su grupo itinerante ha tenido la posibilidad de desarrollar el biodrama, como el arte holístico para la escena ligado a la naturaleza, y que ahora ha de llamarse biodharma, que indica que toda experiencia realizada ha estado ligada a la tierra.

Cristina Larrea Killinger es profesora titular de Antropología Social de la Universidad de Barcelona. Actualmente coordina el Observatorio de la Alimentación (Odela) y la línea de investigación Toxic Body. Participa en otros grupos como la Flacso y Ciberesp. En los últimos años ha colaborado con la Universidade Federal da Bahia (UFBA), el Instituto de Saúde Coletiva (ISC-UFBA), la Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), la Universidade Estadual Paulista (Unesp) y la Universidad de Cuenca, Ecuador. Ha realizado estancias de investigación o docencia en otras instituciones, como la Unicamp, el Instituto Nacional del Niño y la Familia (Guayaquil), el INAH (Morelos), el Ciesas (México), la Fiocruz (Brasilia), la Universidad Distrital de Bogotá y la Universidad Tecnológica de Pereira. Ha publicado diversos artículos científicos en revistas nacionales e internacionales, además de libros.

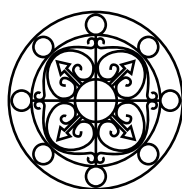
Luis Camnitzer, artista, poeta visual, crítico, curador, pedagogo, teórico del arte y presidente del Partido Republicano Bananero. Ha desarrollado una destacada carrera en estos campos y participado en importantes escenarios de las artes plásticas y visuales, como la Bienal de Venecia (1988), la Bienal del Whitney Museum of American Art (2000), la Documenta XI en Kassel (2002) y las bienales de San Pablo y de Mercosur en Porto Alegre (1997) y La Habana (1984, 1986, 1991,

2009). Es profesor emérito de la Universidad de Nueva York, donde se desempeñó como docente entre 1969 y 2000. Aunque vive desde hace varias décadas en Nueva York, ha mantenido un permanente contacto con América Latina y con Colombia. Es el curador pedagógico de la Fundación Iberé Camargo de Porto Alegre. Entre sus libros se encuentran *New Art of Cuba* (Texas University Press, 1994/2004) *Arte y enseñanza la ética del poder* (Casa de las Américas, 2000) y *Conceptualist Art in Latin America: Didactics of Liberation* (University of Texas Press, 2007; publicado en español como *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano* [Murcia, 2009; Eco, 2013; FUGA-Idartes, 2012]).

Nelson Maldonado Torres es profesor asociado del Departamento de Estudios del Caribe Latino e Hispano y en el Programa de Literatura Comparada en la Universidad de Rutgers (Nueva Jersey, EE. UU.). También es presidente del Departamento de Estudios del Caribe Latino e Hispano en Rutgers, investigador en el Departamento de Ciencias Políticas de la Universidad de Sudáfrica, miembro de la junta de la Fundación Frantz Fanon y fue presidente de la Asociación Filosófica del Caribe de 1998 a 2013. Entre sus publicaciones están *Contra la guerra: visiones desde la parte inferior de la modernidad*, donde examinó las bases de la modernidad/colonialidad en términos de un paradigma de guerra a través de la obra de Enrique Dussel, Frantz Fanon y Emmanuel Levinas. La antología *La descolonización y el giro de (s) colonial*, publicada por la Universidad de la Tierra, en Chiapas, México. Ha sido coeditor de *Latin@s in World-System: Decolonization Struggles en el siglo XXI del imperio estadounidense*, y editor invitado de dos números especiales titulados *Pensando en el giro decolonial: intervenciones post-continetales en teoría, filosofía y crítica* en la revista *Transmodernidad*. Es miembro de la junta ejecutiva de la Fundación Frantz Fanon en Francia, miembro honorario de la Fundación Fausto Reinaga en Bolivia y es coeditor de la serie de libros *Critical Caribbean Studies* (Rutgers University Press) y *Global Critical Caribbean Thought* (Rowman & Littlefield, en asociación con la Asociación Filosófica del Caribe). Rosa Inés Curiel Pichardo (Ochy) es activista en movimientos sociales. Se ha interesado por los estudios de la educación, el feminismo, el racismo y la realidad social, lo cual ha sido una raíz fuerte para que esté ligada con movimientos antirracistas y feministas a nivel internacional. Fue parte de las

fundadoras de la Red de Mujeres Afrolatinoamericanas y Afrocaribeñas, red continental de la que aún forma parte. Ha sido organizadora de importantes encuentros internacionales de mujeres de América Latina y el Caribe. Su activismo se sustenta en teorías sociológicas y antropológicas, y su pensamiento ha sido sistematizado desde la práctica política y la teoría en artículos e investigaciones publicadas, entre otros, en la revista *Nouvelles Questions Feministes* en París, *ALAI* de Ecuador, la *Revista de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales* de la Universidad de Río de Janeiro, y en varias páginas electrónicas feministas del movimiento antirracista.

Marta Bustos Gómez. Doctora en Estudios Culturales, Universidad Andina de Quito, Ecuador. Profesora asociada de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas. Coordinadora académica de la Maestria en Estudios Artísticos



Facultad
de Artes-ASAB



La Maestría en Estudios Artísticos —primer proyecto curricular de posgrado que ofreció la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Francisco José de Caldas— semestralmente inicia sus labores académicas con una lección inaugural que propicia conversaciones e intercambios con intelectuales, artistas y líderes culturales que cuestionan y proponen reflexiones relevantes para el campo del arte y la cultura, y para nuestras sociedades en el mundo contemporáneo. Esta actividad académica da cuenta del interés que tenemos por construir, en diálogo crítico, este campo emergente de los estudios artísticos y también de nuestras apuestas sobre aquello que valoramos como relevante para el campo del arte en la ciudad de Bogotá, en términos de la formación posgradual.

Esta publicación presenta, desde orillas diversas, reflexiones que nos aportan cinco de nuestros invitados a las Lecciones Inaugurales quienes comparten generosamente su pensamiento y nos invitan a construir críticamente el nuestro.

ISBN: 978-958-787-148-7



Facultad
de Artes-ASAB