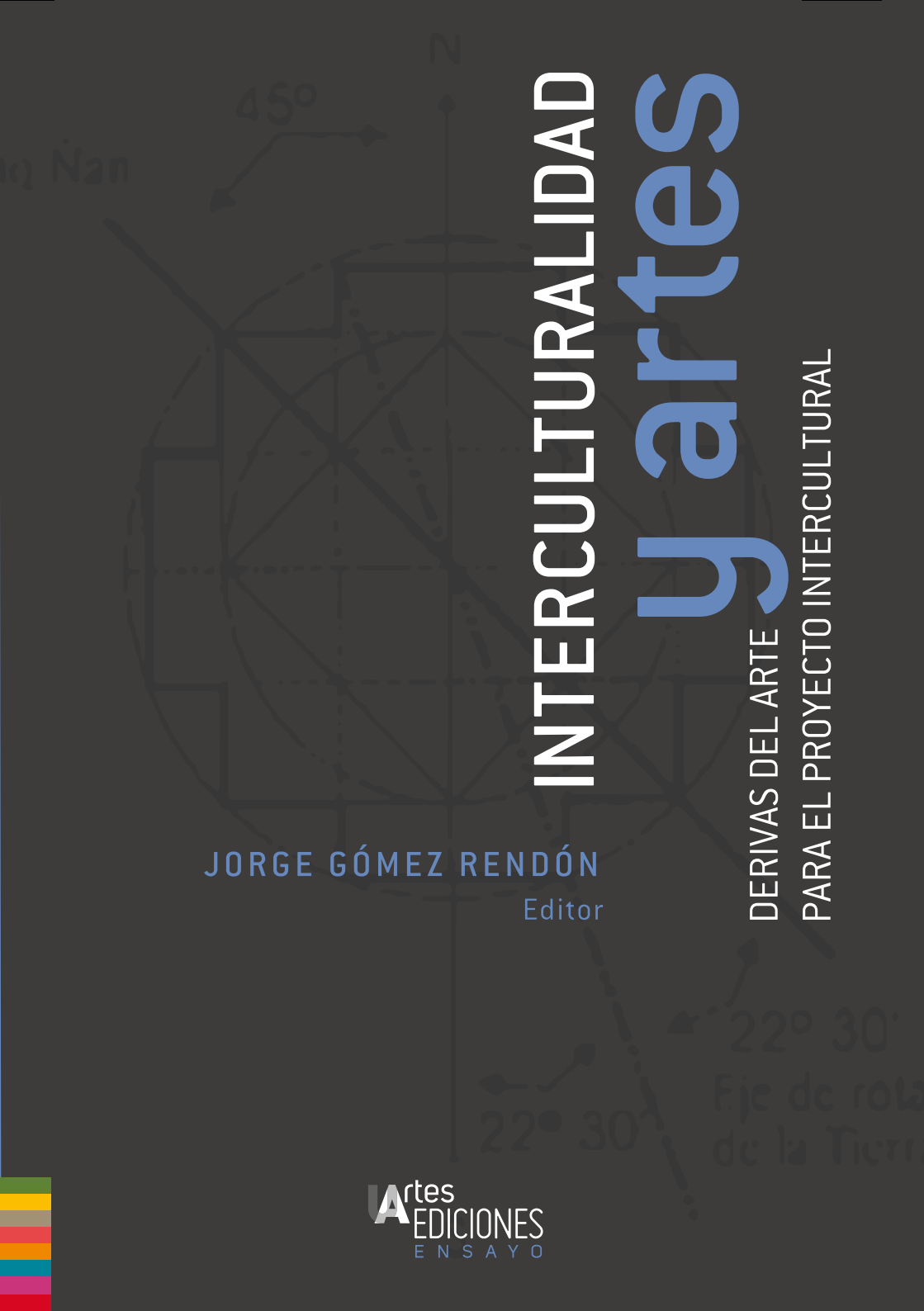




INTERCULTURALIDAD y artes

JORGE GÓMEZ RENDÓN

Editor

DERIVAS DEL ARTE
PARA EL PROYECTO INTERCULTURAL



Artes
EDICIONES
ENSAYO

Jorge Gómez Rendón

[Quito, 1971]

Estudió Lingüística y Antropología en la Pontificia Universidad Católica de Quito. Magíster en Estudios interdisciplinarios de las culturas andinas por la Universidad Andina Simón Bolívar. Recibió su doctorado en Lingüística teórica por la Universidad de Ámsterdam.

Ha sido profesor de semiótica, lingüística, etnolingüística y análisis del discurso en varias universidades ecuatorianas y extranjeras. Desde 2004 se dedica al estudio de las lenguas indígenas y al registro del patrimonio cultural inmaterial, sobre todo en las provincias amazónicas, donde ha llevado adelante proyectos de investigación en vínculo con varias comunidades y nacionalidades indígenas. Desde 2009 es investigador asociado del Amsterdam Center for Language and Communication. Actualmente es profesor titular de la Escuela de Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Fue el editor de *Repensar el arte y Repensar la interculturalidad*, trabajos de investigación que sirven como antesala de *Interculturalidad y artes*, todos ellos publicados por la Universidad de las Artes en 2017 bajo el sello editorial UArtes Ediciones.

Interculturalidad y artes

DERIVAS DEL ARTE PARA
EL PROYECTO INTERCULTURAL

JORGE GÓMEZ RENDÓN
Editor

Philipp Altmann
Paolo Vignola
Lucía Durán
Arturo Serrano
Sara Baranzoni
Patricia Pauta
Manai Kowii
Marco A. Alvarado López

Artes
EDICIONES
E N S A Y O

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rectora: María Paulina Soto Labbé

Vicerrector de Investigación y Posgrado: Alfredo Palacio Paret

Interculturalidad y artes

Derivas del arte para el proyecto intercultural

Editor: Jorge Gómez Rendón

Traducción al kichwa: Arturo Muyulema y Lucila Lema

Autores: Philipp Altmann, Paolo Vignola, Lucía Durán, Arturo Serrano,
Sara Baranzoni, Patricia Pauta, Manai Kowii, Marco A. Alvarado López

COLECCIÓN ENSAYO

D. R. © Universidad de las Artes

D. R. © de los autores

Los artículos que componen el presente volumen han sido sometidos
a un proceso de evaluación por pares ciegos.

ISBN 978-9942-977-22-9

Artes
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Concepción gráfica y diagramación: María Mercedes Salgado

Corrección de texto: Marelis Loreto Amoretti

Asistente editorial: Marcia Figueroa

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec



Esta obra se encuentra bajo una licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
(CC-BY-NC-SA 4.0)
creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es

Índice

Prólogo.....	9
Interculturalizar la sociedad	
Jorge Gómez Rendón	13
Arte e interculturalidad, o: ¿puede el arte ser intercultural?	
Philipp Altmann	60
Las minorías creadoras. Diferencias en la interculturalidad	
Paolo Vignola	76
Representaciones indigenistas, ventriloquías y sentido común visual.	
Un ejercicio de desmontaje de cara a un proyecto intercultural	
Lucía Durán	97
Moral e interculturalidad en el cine latinoamericano:	
Una reflexión desde la ética	
Arturo Serrano	126
Performar la interculturalidad.	
Hacia un perspectivismo de las memorias	
Sara Baranzoni	140
La función sonora en el diálogo intercultural	
Patricia Pauta	163
Arte e Interculturalidad: Debates del arte kichwa contemporáneo	
Manai Kowii	195
Conferencia performativa y ejercicio intercultural.	
Siete actos para pensar en cómo descolonizar un sánduche	
de brontosaurio con aguacate	
Marco A. Alvarado López	215
Biografía de los autores	233
Políticas de la editorial	237

Prólogo

Esta obra colectiva continúa la reflexión que inició el conjunto de ensayos reunidos bajo el título *Repensar la Interculturalidad*.¹ Sobre sus bases críticas y teóricas construye propuestas que toman las artes como ámbito del proyecto intercultural en su relación neurálgica con la política, la epistemología y la estética. Su contribución gira en torno a la exploración de formas posibles de interculturalizar la sociedad a partir de las prácticas artísticas. Dicha exploración no quiere materializarse en un programa de trabajo y se agota más bien en la apertura de puntos de fuga que permitan enriquecer la incertidumbre esencial de los hechos interculturales.

Aunque los capítulos no están ordenados según un criterio clasificatorio que divida la obra en partes, los dos primeros contienen reflexiones que pueden servir de punto de partida para las propuestas que se desarrollan en los capítulos restantes desde la literatura, la música, el cine, la performance y las artes plásticas.

El primer capítulo se pregunta por la interculturalidad desde las artes y desarrolla el proyecto de interculturalizar la sociedad a través de los lenguajes sensoriales. Enmarca el proyecto intercultural en uno de mayor alcance, que busca la restitución de lo real simbiótico —la construcción de una eco-lógica que comprende la vida como un hecho semiótico e intervalal— mediante el anclaje sensorial en la materialidad de los territorios y el cultivo del sentido de lugar. La educación —una verdadera educación intercultural— es la llamada a instrumentar este proyecto a través de los lenguajes sensoriales y la apertura del espacio educativo a nuevos sujetos y subjetividades. El capítulo de Philipp Altmann complementa la propuesta del capítulo introductorio en cuanto se pregunta sobre el arte desde la interculturalidad y las potencialidades de un arte intercultural. Desde la sociología del arte, Altmann realiza un análisis del sistema del arte y las posibilidades de incorporar en él el elemento étnico. Altmann concluye que un arte intercultural es posible a cuenta de que sea el propio arte quien establezca sus criterios estéticos interculturales, lo cual no excluye la posibilidad de que actores externos puedan fomentar el desarrollo de una interculturalidad artística.

El capítulo de Paolo Vignola se articula como un diálogo teórico entre lingüística, filosofía postestructuralistas y teoría literaria, con el fin de imaginar formas de interculturalidad desde el lenguaje que vayan más allá de la representación institucional y sortear así los peligros del esencialismo identitario. A partir de dos referentes literarios, su contribución plantea una dimensión intensiva, cotidiana y experimental de la interculturalidad, vivida a través de una transformación permanente del lenguaje y las relaciones sociales. El problema de la modalidad representativa de los lenguajes para el proyecto intercultural vuelve a ser puesto sobre la mesa en

1 Jorge Gómez Rendón (ed.) *Repensar la Interculturalidad*, Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017.

el capítulo de Lucía Durán, quien retoma el concepto de ventriloquía para analizar las representaciones visuales de lo indígena hechas por las élites intelectuales blanco-mestizas y la creación de un “racismo de la mirada” que instituye un sentido común visual, matriz en la que continúa desarrollándose la espectacularización de la diversidad cultural.

La contribución de Arturo Serrano se cuestiona sobre la interculturalización de las artes cinematográficas a través de prácticas que simplifican el problema y lo reducen, bien a narrativas de buenos contra malos, bien a un problema de cuotas de pantalla. A partir del análisis de algunos filmes, Serrano demuestra los peligros de este reduccionismo y propone la búsqueda de un modelo rizomático que complejice lo intercultural no solo en su representación sino en su mismo devenir. La misma puesta en escena de las culturas como entidades cerradas, clasificadas y analizadas desde una sola perspectiva que Serrano cuestiona para el cine es el punto de partida de la reflexión de Sara Baranzoni sobre la interculturalidad en la época de su representación y teatralización técnica. Baranzoni propone que repensemos la interculturalidad desde la performance como un perspectivismo orientado al futuro. Son instrumentales en dicha propuesta los conceptos de archivo y repertorio porque nos permiten ir más allá de los sentidos impuestos por el sentido común de la representación y adoptar una multiplicación performática de puntos de vista.

Desde una perspectiva etnomusicológica, el capítulo de Patricia Pauta aborda los fenómenos interculturales en el quehacer musical del Ecuador en relación con el discurso musical, la historia y la sociedad. La contribución de Pauta reflexiona sobre los fenómenos sincréticos que han determinado los rasgos de nuestra estética musical y reclama un diálogo intercultural en el arte dentro del espacio educativo a fin de promover procesos de transculturación que mantengan una equidad en la participación de influencias estéticas. Con este trasfondo, Pauta explora los mecanismos y alcances de una promoción semejante a partir de ejemplos tomados de los ensambles y repertorios musicales, la organología musical y el papel de la música dentro del calendario vivencial de los pueblos y nacionalidades.

En el penúltimo capítulo, la artista kichwa Manai Kowii acomete una crítica a la mirada colonial con que se ha considerado tradicionalmente las prácticas artísticas de los pueblos y nacionalidades, y reflexiona sobre la relevancia política, cultural e histórica de sus propuestas estéticas desde el concepto de *Sumakruray*, con una visión integral del arte como aprendizaje conjunto que no deslegitima otros modos de hacer y crear. Para visibilizar la agencia política y estética de los pueblos indígenas, sostiene Kowii, es necesaria una reflexión por parte de sus propios actores con respecto al papel del arte y a la manera en que ha contribuido a las expresiones artísticas contemporáneas.

La obra cierra con la contribución de Marco Alvarado, artista guayaquileño

que propone un ejercicio diferente para reflexionar sobre lo intercultural. Escrito como el guion de una conferencia performativa, el texto reflexiona sobre los cruces interculturales de su propio trabajo. De este modo, Alvarado desmonta la representación escrituraria del régimen grafocéntrico imperante en la relación entre el castellano y las lenguas indígenas a partir de su propia técnica creativa. Como para llevarnos de vuelta a la realidad de un país que está empezando a construir su interculturalidad, se interroga sobre la distancia entre el hombre común y las reflexiones que promueve el discurso de artistas, políticos e intelectuales, al tiempo que nos propone como desafío más importante a quienes pensamos y repensamos la interculturalidad el abrir espacios donde se la reconozca como parte de la vida cotidiana.

Como su título sugiere, esta obra colectiva recoge tantas reflexiones como propuestas a partir de las artes con respecto al proyecto de una sociedad intercultural. En este sentido, es una de muchas construcciones posibles y plantea tantas respuestas como preguntas. A más del membrete obvio de 'intercultural', recurrente en todos los ensayos, la sola unidad que esta obra puede reclamar se basa menos en un interés común que sustente las opiniones de todos los autores que en la complicidad que los ha animado a negociar en estas páginas sus diferencias.

Jorge Gómez Rendón
Editor

Interculturalizar la sociedad

Jorge Gómez Rendón

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Resumen

A partir de la reflexión sobre los alcances de un naciente pensamiento intercultural sobre las artes, esta contribución explora las bases filosóficas, epistemológicas y semióticas para sembrar un pensamiento artístico sobre la interculturalidad que nos lleve de un proyecto intercultural a uno intervital. Con este fin empieza por desmontar los mecanismos de representación y explora la potencialidad de otras modalidades no-representativas del lenguaje para desnaturalizar el orden establecido por el reparto de lo sensible. Plantea el espacio educativo como el lugar privilegiado para llevar adelante el proyecto de interculturalizar la sociedad mediante su apertura a nuevos sujetos como requisito previo de cualquier pluralismo epistémico y semiótico. Para ello, el espacio educativo ha de construir una continuidad entre el mundo de la sociedad y el mundo de la naturaleza mediante la pedagogización de la praxis social y del territorio como matriz de significado. Si el concepto de territorio ofrece la matriz para pensar el arraigo sensorial que se requiere para superar la modalidad representativa de los lenguajes, plantea al mismo tiempo el desafío de crear territorios interculturales basados en una ecología de prácticas y una cosmopolítica que desafíen el sentido común al agenciar a nuevos sujetos hasta ahora invisibilizados por el reparto de lo sensible, que es ante todo un reparto biopolítico. Con estos nuevos sujetos es preciso relacionarnos en un polílogo radical que utilice otros lenguajes y modalidades semióticas, sobre todo de base sensorial, cinestésica, multimodal y ritual, como aquellos que nos ofrecen las artes como modelo.

Palabras claves: interculturalidad, representación, lenguajes sensoriales, territorio, espacio educativo.

Abstract

From a reflection on the scope of an emergent intercultural thinking of the arts, this chapter explores the philosophical, epistemological and semiotic fundamentals of an artistic thinking of interculturality which might lead us from an intercultural to an

interval project. The first task is to dismantle the devices of representation and to survey the power of other, non-representational modalities of language in the denaturalization of the order established by the distribution of the sensible. The space of education is considered the privileged place to advance the project of interculturalization of society by opening such space to so-far invisible subjects as a prerequisite to any epistemic and semiotic pluralism. To this end, the space of education must build a continuity between the world of society and the world of nature by pedagogizing social praxis and territories as a matrix of signification. While the concept of territory provides the basis for the sensorial rooting of practices necessary to go beyond the representative modality of languages, it sets out the task of constructing intercultural territories based on an ecology of practices and a cosmo-politics that challenges the common sense by acknowledging the agency of subjects so far invisibilized by the distribution of the sensible—a bio-political distribution—with whom human beings need to communicate through a radical polylog that makes use of different languages and modalities of sensorial, kinesthetic, multimodal and ritual nature such as those modeled by the arts.

Keywords: interculturality, representation, sensorial languages, territory, education.

Shunku yuyay

Kay kapchi kawsaypura yachaywanka shuktak yachaykunatapash kapchi kawsaypura yuyayta tarpunkapak kallarishka. Kay kawsaypura yachay llankaypika tukuy mamapachapi kawsaykunami kimirinata mutsurin. Yariyay pachapika shukpak ranti shuktak rimachun, shuktak rurachun, shuktak rimaykunakunata shuktak shimikunatapashmi mashkana kanchik. Tawkasami yachaykunata paskankapak, mushuk rimakkunata /mushuk yuyakkunata /shuktakkunata kimichinkapakka yachaymi pakta ñan rikurin. Yachay ñanmi allpamamantin llaktakunantin muyushka kawsayta wallpanka. Chaypakka imashina yachachinapash allpamama sapi kaskatapashmi hamutanana kanchik. Llakta allpami sapan yariyaykunapi yuyankapak sapi kan; chaypakka rimay unanchakunatapash yallinami kanchik. Chaymantallatak kawsaypura llakta allpakunatami wiñachinata mutsunchik. Shina sapan ruraykunapi, sapan yuyaykunapi ñawpa pakalla kashka kakpipash mushuk rimakkunata /mushuk shimikuna maypipash kuskata pachapi charinka. Shina kashpaka tukuy yuyaykunata /rimaykunata tinkunakushpa muyuntin kawsaypi shuktak rimaykunapash /shuktak rimakkunapash /aknaykunapash kapchi ruraykunapi /kapchi wiñachiypi paktachinka.

Unancha shimikuna: kawsaypura yachay, unanchayay, yariyay rimaykuna, llakta allpa, yachaypacha.

Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que pueden prestar, es decir, simplemente, lo que tienen en común con aquellas: las posiciones y los movimientos de los cuerpos, las funciones de la palabra, las particiones de lo visible y de lo invisible. Y la autonomía de la que pueden disfrutar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre la misma base.¹

El discurso de la interculturalidad y sus posibilidades de instrumentación se ha desarrollado en las últimas décadas preferentemente en los ámbitos de la educación, la justicia y, más recientemente, la comunicación: en los años ochenta, en el contexto de una educación hispana homogeneizante que desconocía las particularidades socioculturales de los pueblos indígenas; en los años noventa y la primera década del siglo veintiuno, en el contexto de las reformas constitucionales que consagraron la interculturalidad y la plurinacionalidad como principios fundamentales del Estado ecuatoriano; y, en los últimos años, en el contexto de dicho Estado como garante del derecho individual y colectivo a una comunicación intercultural. La inclusión del factor intercultural en la esfera de las artes, sin embargo, ha estado ausente del debate hasta hace poco. La razón de esta ausencia estriba, según Altmann, en que el discurso del arte casi siempre ha dejado fuera la relación entre el arte y la cultura en sentido étnico.² No nos proponemos trazar la compleja genealogía de dicha ausencia. Basta señalar que la rección del canon, dominante en el discurso estético y la educación artística en todos los niveles de enseñanza, ha excluido la discusión de lo intercultural como dinámica de prácticas artísticas y espacio de representación de relaciones de poder. Desde nuestra perspectiva, resulta más interesante indagar acerca de las condiciones que han acompañado el surgimiento reciente de un pensamiento intercultural sobre las artes.

La producción historiográfica de los últimos años ha sido una de estas condiciones. Ella ha revelado el papel decisivo de las artes en la construcción del proyecto nacional de los grupos hegemónicos, un proyecto estético-político de producción y circulación de palabras, imágenes y cuerpos, cuyas funciones de representación y clasificación de los

1 Jaques Rancière, *El reparto de lo sensible* (Buenos Aires: 2014), 27-28.

2 Philipp Altmann, "Arte e interculturalidad, o: ¿puede el arte ser intercultural?" (en este volumen). Excepciones notables son los trabajos de Ticio Escobar en relación con el arte popular de raigambre indígena y su papel en la sociedad contemporánea. Al respecto véase Ticio Escobar, "Arte indígena: el desafío de lo universal", *Revista Casa de las Américas*, n.º 271 (2013): 3-18. Ticio Escobar. *La belleza de los otros*. Asunción: RP Ediciones, 1993.

colectivos que componen la sociedad ecuatoriana ha cumplido a cabalidad aquello que Rancière llama ‘el reparto de lo sensible’.³ En la misma medida, el proyecto político de un estado plurinacional e intercultural requiere de las artes para imaginar y pensar la sociedad de maneras diferentes.

Un segundo punto de partida para pensar las artes desde la interculturalidad ha sido el reconocimiento de las prácticas artísticas indígenas como parte del patrimonio cultural inmaterial,⁴ aun si, en los últimos años, se han cuestionado los enfoques patrimonializadores auspiciados desde el Estado,⁵ por los peligros de una usurpación simbólica que abra las puertas a la mercantilización y espectacularización de las manifestaciones artísticas. A diferencia de algunos autores,⁶ consideramos que el patrimonio es potencialmente insurgente cuando se construye y gestiona desde lo local, es decir, desde los propios actores culturales, por fuera de la esferas oficiales.

Sucedáneo del anterior, un tercer punto de partida que ha coadyuvado a la emergencia de un pensamiento intercultural sobre las artes es el giro teórico-crítico que cuestiona los mecanismos clasificatorios de las artes no-occidentales a través de los conceptos de ‘artesanía’, ‘arte popular’ o ‘folclor’, en virtud de los cuales dichas artes quedan despojadas de su propuesta estética y epistémica. Como sostiene Kowii, el cuestionamiento de las prácticas heteronormativas del arte ha permitido visibilizar y fortalecer “el papel de esos otros modos de ser, hacer el arte y la cultura [...] en la lucha por la deconstrucción y la descolonización”.⁷ Si este cuestionamiento ha dado paso a la interpelación intercultural del arte, ha sido la práctica insurgente y propositiva de artistas indígenas la que finalmente ha construido propuestas estéticas alternativas que empiezan a dialogar con el arte occidental.⁸

La visibilización paulatina de las prácticas artísticas de individuos y colectivos de los pueblos y nacionalidades ha incentivado su ejercicio

3 Rancière, *El reparto de lo sensible*, 19.

4 UNESCO, *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* (París: 2003).

5 Ticio Escobar, por ejemplo, es crítico con respecto al uso del término ‘patrimonio intangible’, como también de aquellos de ‘artesanía’, ‘folclor’ o ‘cultura material’, dejando curiosamente incólume el de ‘arte popular’. En cualquier caso, estos términos, sostiene Escobar, sirven para clasificar el arte indígena desconociendo sus particularidades, cuando “no cumplen la autonomía formal moderna”. Ticio Escobar, “Arte indígena: el desafío de lo universal”, *Revista Casa de las Américas*, n.º 271 (2013): 5.

6 Véase, por ejemplo, Patricio Guerrero Arias, “Cultura popular y patrimonio, escenarios de luchas de sentidos: entre la usurpación simbólica y la insurgencia simbólica”, *INPC Revista del Patrimonio Cultural del Ecuador*, n.º 1 (2009), 31-36.

7 Manai Kowii, “Debates del arte kichwa contemporáneo” (en este volumen).

8 *Ibid.*

de autorepresentación e incorporado el factor intercultural en el discurso estético. En algunos casos, esta visibilización ha sido posible solo en virtud de desarrollos previos en esferas que, pese a encontrarse fuera del arte, sentaron las bases para el ejercicio de ciertas prácticas artísticas. Así, por ejemplo, el reconocimiento del arte verbal de las oralidades y literaturas indígenas gracias al trabajo de poetas que hablan, crean y escriben en sus lenguas nativas, fue posible gracias a su ocupación de espacios comunicativos antes reservados a la lengua oficial, pero también a su haber valorizado las funciones emotivas, fáticas, poéticas y metalingüísticas de sus lenguas en la producción y la transmisión de conocimientos. Esto demuestra que la construcción de un pensamiento intercultural sobre el arte está ligada directamente a la gestación de condiciones para el despliegue de lenguajes artísticos en clave intercultural, como sostiene Altman,⁹ desde la creación de redes de colaboración y circuitos interculturales de arte hasta la reforma de la educación artística y la promoción de obras de arte interculturales que dialoguen entre el canon occidental y las etnoestéticas.

Por las condiciones específicas de su emergencia, el desarrollo del pensamiento intercultural sobre las artes ha estado hasta ahora exclusivamente vinculado a lo étnico. Sobre los peligros de este enfoque tratamos en otro lugar e hicimos además un llamado urgente a des-indigenizar el debate de la interculturalidad, o, lo que es lo mismo, a expandir el marco de su referencia más allá de lo étnico.¹⁰ En el cultivo de un pensamiento intercultural sobre las artes se hace igualmente necesario superar el horizonte étnico y visibilizar otras prácticas artísticas que no sean exclusivamente las que caracterizan a los pueblos y nacionalidades. Un pensamiento tal descansará sobre el supuesto de que las prácticas estéticas y sus productos no se agotan en el aspecto identitario-cultural —pues este asume una función clasificatoria de identidades quintaesenciales no-dinámicas— como tampoco en la autonomía **absoluta** del sistema del arte¹¹ —pues dicha autonomía, como

9 Altman, "Arte e interculturalidad" (en este volumen).

10 Jorge Gómez Rendón. "Aproximaciones semióticas a la interculturalidad". En Jorge Gómez Rendón (ed.), *Repensar la interculturalidad* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017), 114-118.

11 La cita de Rancière que encabeza este capítulo sugiere más bien lo contrario, es decir, la estrecha y profunda conexión del arte con lo social y político, y en la misma medida, con lo epistémico, y, por lo tanto, con lo comunicativo y lo educativo. Una comparación con el sistema del arte en los pueblos indígenas, donde lo estético, en palabras de Escobar, "impregna el cuerpo social entero" de tal manera que hace imposible su clara delimitación (Escobar, 2011: 4), sugiere que la naturalización de su autonomía funciona como una hábil estrategia de distinción de las diferencias y, por lo tanto, de exclusión por las desigualdades.

reconoce Altmann, ha sido “el resultado de luchas que excluyeron ciertas expresiones, por ejemplo, aquellas que hoy en día son consideradas mera artesanía”—.¹² Como señala este autor, bien entendida, la autonomía del arte “no significa que [el arte] nada tenga que ver con el resto de la sociedad”. De hecho, tanto tiene que ver con ella que existe el peligro de imponer al arte una interculturalidad normativa desde el Estado, evitando que sea el propio sistema del arte el que genere desarrollos interculturales, bien en las obras, bien en las relaciones entre las personas que se dedican al arte o hablan de él, bien a través de “una interculturalidad estética que no excluye puntos de conexión con los otros tipos de interculturalidad”.¹³

Si la introducción de la interculturalidad en la esfera del arte conlleva desafíos fuera de los márgenes del canon, la contribución de los lenguajes del arte a la construcción de prácticas interculturales se presenta como un camino prometedor para materializar el proyecto intercultural. Dimensionar la importancia del arte para este proyecto requiere situar este último en el contexto más amplio de una voluntad planetaria que busca la reconstrucción de lo real simbiótico como condición epistemológica, estética, política y ontológica de la vida.¹⁴ Esta reconstrucción parte del reconocimiento de la comunicabilidad de todos los elementos constituyentes de la naturaleza y restituye a la vida del planeta su dimensión semiótica inherente. Esta nueva “vida en plenitud”, que algunos prefieren llamar Sumak Kawsay o Buen Vivir, requiere precisamente el cultivo de un “polólogo radical”, en cuya materialización juegan un papel fundamental los lenguajes sensoriales de las artes. Interpretado en este marco, el proyecto intercultural se convierte en un proyecto *intervital* que exige nuevos lenguajes para *pensar* la vida, pero sobre todo para *vivir* esta nueva era geológica modelada por factores antropogénicos.

Las siguientes reflexiones articulan una propuesta en una de muchas formas posibles, sin pretender constituir algo cercano siquiera a un programa de trabajo. De la incertidumbre de los hechos interculturales que nos impide ser programáticos nos advierte Vignola al referirse al *coeficiente de imposibilidad*, aquella relación entre la planificación intercultural y “los obstáculos y problemas cotidianos que aparentemente no permitirían verdaderos intercambios interculturales”.¹⁵ A diferencia

12 Altmann, “Arte e interculturalidad” (en este volumen).

13 Altmann, “Arte e interculturalidad” (en este volumen).

14 Timothy Morton, *Humankind. Solidarity with Nonhuman People* (Londres, 2017).

15 Paolo Vignola, “Las minorías creadoras. Diferencias en la interculturalidad” (en este volumen).

de un programa —etimológicamente, “aquello escrito en público” y, por lo tanto, fijo y establecido— concebimos la interculturalización de la sociedad como un *proyecto* —etimológicamente, “aquello que se lanza” con una orientación, pero sin la certeza de un punto preciso—. En igual sentido, las propuestas que recoge esta obra colectiva se presentan como puntos de fuga, lugares geométricos situados en el infinito, donde convergen las proyecciones de todas las rectas paralelas a una dirección en el espacio. Esto significa que, con ser diferentes en su construcción y ámbito, las propuestas que proyectamos convergen todas en el plano de la interculturalidad. Con el mismo espíritu, llamamos “derivas” a las proyecciones que lanza el arte en el plano de la interculturalidad, porque no son propuestas predefinidas a manera de recetarios, sino experimentaciones que aúpan, entre artistas y sociedad, una “complicidad”, condición que implica para Vignola “una transitoriedad de sí misma, en la medida que la relación entre los actores tiene que ser negociada cada vez debido a las diversidades irreducibles de los propios actores”.¹⁶

El resto de este capítulo se desarrolla en tres secciones. La primera trata sobre las trampas que encierra la representación para el proyecto de interculturalizar la sociedad y discute sobre los límites del lenguaje representativo, la articulación insurgente de códigos no-representativos, los procesos de traducción-traslación y la naturalización de los códigos y los sistemas de interpretación que generan. La segunda sección aborda la naturaleza y los alcances de una educación para el proyecto intercultural. Para ello toma como principio la distinción radical entre educación y escolarización y propone la construcción de una continuidad pedagógica entre la sociedad y la naturaleza mediante la construcción de territorios interculturales. La expansión de la *communitas* educativa, el cultivo de un pluralismo epistémico y el fomento de una cosmopolítica basada en el principio de copresencia radical presentan el doble desafío de encontrar nuevos lenguajes que desnaturalicen los códigos y sus sistemas de interpretación, y promuevan procesos de creación de nuevas subjetividades. Con estos antecedentes, la tercera y última sección plantea algunos derroteros para orientar nuestra exploración de las artes como vehículos de un arraigo sensorial para habitar el territorio y construir un sentido de lugar como requisito de todo quehacer educativo que participa en el proyecto intercultural e intervital.

16 Paolo Vignola, “Las minorías creadoras” (en este volumen).

Las trampas de la representación: ventriloquías, esencialismos y moralidad

En su ya clásico ensayo donde plantea la pregunta sobre la posibilidad de hablar del sujeto subalterno, Spivak indaga sobre los factores históricos e ideológicos que obstaculizan no solo el ejercicio del derecho a la autorepresentación por parte de dicho sujeto sino la factibilidad del ser escuchado.¹⁷ A partir de su análisis histórico-discursivo del proyecto del movimiento indígena ecuatoriano desde sus inicios hasta la primera década del siglo XXI, Altmann concluye que el subalterno sí puede hablar, pero que no logra ser escuchado por la deslegitimación y el silenciamiento que ejercen las clases hegemónicas a través del Estado, con la complicidad de los partidos políticos y de los propios intelectuales, quienes, sostiene este autor, luego de un prometedor inicio donde colaboraron con el movimiento para la reapropiación de conceptos preexistentes desde una perspectiva emancipadora, “terminaron traduciendo el lenguaje del otro al lenguaje de la sociedad mayoritaria [y] representando al que no puede hablar (políticamente)”.¹⁸ Coincidimos con Altmann en que la pregunta más importante en esta época ya no es la de si puede o no hablar el sujeto subalterno, o bien la de si puede o no autorepresentarse —los sucesos políticos de las últimas décadas han respondido afirmativamente a esta pregunta— sino la de por qué no ha sido posible entenderlo, incluso por parte de aquellos cuyo pensamiento (occidental) seguía derroteros supuestamente críticos y decoloniales.¹⁹

Al ser la interculturalidad un proyecto político que procura reconocer la iniciativa histórica y la agencia política, en igualdad de condiciones, de todos los grupos que conforman la sociedad ecuatoriana, el debate en torno a su naturaleza y principios no puede ser ajeno al problema de la representación, ni sortear la pregunta en torno a la posibilidad y la factibilidad de la comprensión. Si proyectamos en este punto los postulados habermasianos, está claro que la interculturalidad como proyecto político entraña un problema de comunicación

17 Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the subaltern speak?”, en *Colonial Discourse and Post-Colonial Reader*, ed. de Patrick Williams y Laura Chrisman (Nueva York: Columbia University Press, 1993), 66-111. Aparecido originalmente en Cary Nelson y Larry Grossberg (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture* (Chicago: University of Illinois, 1988), 271-313.

18 Philipp Altmann, “La interculturalidad entre concepto político y one size fits all: acercamiento a un punto nodal del discurso político ecuatoriano”, en *Repensar la Interculturalidad*, ed. de Jorge Gómez Rendón (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017), 34.

19 Ibid.

y, en igual medida, un problema de lenguaje, problemas ambos que deben ser resueltos para alcanzar su plena instrumentación. No se trata únicamente —como podría pensarse por sus orígenes en el proyecto de educación bilingüe por parte del movimiento indígena en los años ochenta— de un problema que se agota en el reconocimiento oficial de las lenguas indígenas dentro del territorio nacional o en su relación diglósica con el castellano en los distintos espacios comunicativos de la sociedad. Los casos de reapropiación conceptual y traducción a los que se refiere Altmann sugieren más bien una problemática que tiene que ver con el lenguaje mismo como facultad semiótica e instrumento epistémico, así como con la legitimación de ciertas formas de lenguaje a través de las cuales los grupos contrahegemónicos se manifiestan. Spivak intuye claramente este dilema —aunque no lo lleva a sus últimas consecuencias— cuando afirma que,

en las semiosis del tejido social, formas elaboradas de insurgencia toman el lugar del “enunciado”, por lo que, sostiene, es preciso preguntarse cuál es el receptor de dichas formas, sobre todo si tenemos presente que “el historiador [léase, el intelectual] que transforma la ‘insurgencia’ en ‘texto para el conocimiento’ es solamente uno de los receptores de cualquier acto social de intención colectiva.”²⁰

El problema de la representación y el lenguaje con respecto a la expresión de la contrahegemonía presenta dos aristas. En primer lugar, existirían lenguajes de la insurgencia que no resultan comprensibles, o más bien, que no son comprendidos porque no se consideran formas autorizadas de expresión y producción de conocimiento a la par del lenguaje verbal, sobre todo aquel instrumentado a través de la escritura alfabética. Esas elaboraciones de la insurgencia que reemplazan al enunciado se estructurarían siempre en códigos anclados en lo sensible y caerían fuera de la esfera del *logos*. Uno de los rastros más tempranos de la manifestación de estos lenguajes de la insurgencia en los Andes se encuentra en el movimiento indígena del *Taki Onqoy* o “enfermedad del canto y el baile”.²¹ Investido de un complejo de elementos rituales y simbólicos, el *Taki Onqoy* surgió en la zona de Ayacucho hacia 1560 como una forma de insurgencia estético-política que buscaba reconstituir los

20 Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the subaltern speak?”, 82.

21 Luis Millones, *El retorno de las huacas. Estudios y documentos sobre el Taki Onqoy en el siglo XVI* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1990).

lenguajes sensoriales reprimidos por la Conquista —desde el lenguaje visual creado por la ingesta de alucinógenos, pasando por los lenguajes de la pintura facial y el baile, hasta el lenguaje oral de fórmulas rituales en lengua quechua— a fin de recuperar a los indígenas bautizados y su cultura nativa como paso previo a la restauración de las huacas y el abandono del cristianismo.²² Como lo demuestra Moreno Yáñez, el ritual y el simbolismo estuvieron presentes en las sublevaciones indígenas que se produjeron a lo largo de la época colonial.²³ Los lenguajes sensoriales que intervienen en el ritual deben su eficacia no a una manifestación divina que inspira las respuestas, sino, en palabras de Stengers,

a una presencia que transforma las relaciones de cada protagonista con sus propios conocimientos, esperanzas, miedos y memorias, permitiendo que todos generen lo que un individuo no habría podido producir por separado. El logro del ritual puede llamarse “empoderamiento”, la producción de “partes” que no se someten al todo, sino que deben a su participación en él un poder de pensar, actuar y resistir que no lo tendrían de otro modo.²⁴

El ritual y sus lenguajes sensoriales siguen vigentes en la lucha social. A propósito del movimiento indígena y los levantamientos que tuvieron lugar entre 1990 y 2001, Hernández sostiene que su fortaleza radica en que “une[n] la lucha con el canto, el baile, convoca[n] un tun tun seco del tambor y la nostalgia de los violines y pingullos, junta[n] la fuerza de la comuna, de la historia, pero sobre todo entreteje[n] los sueños de la gente”.²⁵ No deja de ser sintomático que estas manifestaciones fueran leídas por el Estado y la sociedad mestiza hispanohablante, en complicidad con los medios de comunicación, unas veces en clave

22 No todos están de acuerdo en el carácter milenarista del *Taqi Onqoy*. Ahora sabemos que lo más probable es que el *Taki Onqay* se practicara como actividad terapéutica antes de que surgiera como movimiento y se expandiera por el sur hasta la actual Bolivia y por el norte hasta la misma capital virreinal. En cualquier caso, está claro que todo el complejo de símbolos y prácticas que entrañaba tenía como propósito la reconstitución de la vida cultural prehispánica en los Andes. Véase Luis Millones, “Mesianismo en América Hispana: el Taki Onqoy”, *Memoria Americana*, 15 (2007): 7-39.

23 Segundo Moreno Yáñez, *Simbolismo y ritual en las sublevaciones indígenas* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional, 2017).

24 Isabelle Stengers (2005). “The cosmopolitical proposal”. En Bruno Latour y Peter Weibel, *Making things public, atmospheres of democracy*, 994-1003, Cambridge: MIT Press, mi traducción.

25 Virgilio Hernández, “Un murmullo que se convirtió en grito de esperanza. Algunas reflexiones sobre el levantamiento de las bases indígenas y campesinas”, en *Nada solo para los indios. El levantamiento indígena del 2001: análisis, crónicas y documentos*, ed. de Kintto Lucas y Leonela Cucurella (Quito: Ediciones Abya Yala, 2001), 34.

folclórica, como despliegues ‘vistosos’ de la diferencia, otras veces en clave anarquista, como (una) expresión (más) del caos y la barbarie de la insurgencia indígena.²⁶

Así como los lenguajes de la insurgencia anclados en el cuerpo y los sentidos no se reducen al pasado, tampoco son ‘propios’ de lo étnico. Quienes así lo creen solo delatan una visión colonial que distribuye los ‘tipos’ de lenguajes según los ‘tipos’ de actores sociales. Al contrario, los lenguajes sensoriales de la insurgencia se encuentran en la raíz de formas alternativas de pensar y accionar el sujeto político y revolucionario. Tal es el caso del lenguaje performativo de los artistas y activistas de derechos humanos que “ponen el cuerpo” para simbolizar a los desaparecidos por las dictaduras y posdictaduras chilena y argentina.

Lo anterior no significa que el lenguaje lógico-verbal (oral y escrito) no se haga presente en el discurso insurgente. Al contrario, en una situación como la ecuatoriana, donde los pueblos y nacionalidades viven un bilingüismo diglósico que les obliga a aprender el castellano y a dominarlo para poder actuar en diferentes espacios comunicativos destinados a la lengua oficial, el uso de esta es inevitable. En este caso, más allá de una incomprensión semiótica motivada por el código, como en los lenguajes sensoriales del ritual, se produce un conflicto a nivel del discurso, es decir, en torno a la manera como el lenguaje verbal se despliega en diferentes formas de institucionalidad social.

El conflicto discursivo se produce, por ejemplo, en virtud de las diferencias entre los mecanismos de los negociadores indígenas y los mecanismos del Estado y sus representantes. Incluye modalidades diferentes de participación y delegación de poderes, pero también estrategias conversacionales y discursivas distintas. Por ejemplo, Santana identifica como factores que afectaron los diálogos del movimiento indígena con el gobierno durante el levantamiento de 1990, no solo aquellos de tipo procedimental, como la rotación frecuente de representantes indígenas en las mesas de trabajo o la presencia de representantes indígenas ajenos a las delegaciones que querían asegurar que sus intereses fueran bien defendidos, sino también factores propiamente discursivos, como “la vuelta atrás en las discusiones, para insistir en temas que se creían cerrados [...] la interrupción brusca del diálogo, para volver a reiniciarlo más tarde, y [...] la negativa a desplazar la discusión a otros puntos del orden

26 Kintto Lucas, *Ecuador cara y cruz. Del levantamiento del noventa a la Revolución Ciudadana* (Quito: Ediciones CIESPAL, 2015), 32.

del día frente a la evidencia de un impasse en las conversaciones”.²⁷ Como señala el mismo Santana, este conjunto de actuaciones —permitidas por los códigos comunitarios, pero excluidas en la práctica política oficial por atentar contra la eficacia del diálogo y las reglas del juego de la negociación— incidieron negativamente en la construcción de una “solidez ‘racional’ de los argumentos”. Para este autor, que escribe en 1992, CONAIE tenía la difícil tarea de “modernizar” sus prácticas políticas, pues “la ‘traducción a la modernidad’ de los antiguos códigos de poder comunal” era imprescindible para el éxito del diálogo.²⁸

Si echamos una mirada retrospectiva tomando en cuenta los logros del movimiento indígena y el reconocimiento de la interculturalidad como principio rector del Estado y la sociedad, queda claro que se trataba entonces, como se trata hoy, de un problema de comunicación intercultural que va más allá de los códigos lingüísticos y obedece a prácticas discursivas de origen cultural. De hecho, como lo han enfatizado en más de una ocasión los líderes indígenas, no se trata solo de negociar, sino de que estén sentadas las bases para una negociación en igualdad de condiciones. Con la misma mirada, podemos afirmar que la experiencia acumulada en las casi tres décadas que nos separan del levantamiento indígena de 1990 ha permitido avances no solo en la modificación de algunas prácticas comunicativas, sino también en el desarrollo de una conciencia estratégica de la negociación.

Estas nuevas prácticas discursivas, sin embargo, han producido inevitablemente cambios en la representación. Una reflexión en la que coinciden algunos sectores del movimiento es que en el camino de la lucha se ha perdido buena parte de la dinámica propia de la representatividad comunitaria, pero también de los canales de comunicación al interior del movimiento indígena y sus bases. A propósito de esta reflexión conviene preguntarnos si los agentes de estos cambios han sido los propios líderes indígenas u otros actores políticos —pensando en los procesos de “traducción” de los que habla Altmann (cf. *supra*)— y en qué medida dichos cambios no han terminado por reproducir, en otro momento y con otras modalidades, aquello que Durán llama “ventriloquías” a propósito de las representaciones indigenistas de las élites intelectuales blanco-mestizas de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.²⁹

27 Roberto Santana, “Actores y escenarios étnicos en Ecuador: el levantamiento de 1990”, *Caravelle*, n.º 59 (1992), 169.

28 Santana, “Actores y escenarios étnicos en Ecuador”, 170.

29 Lucía Durán, “Representaciones indigenistas, ventriloquías y sentido común visual. Un

Traslación, usurpación simbólica y naturalización

El proceso de traslación³⁰ ha sido vehiculado a través de diferentes lenguajes y modalidades de lenguaje a lo largo de la historia colonial y republicana. Su complejidad no se reduce a la traducción interlingüística de las lenguas minorizadas a la lengua mayoritaria oficial³¹ e incluye formas de traslación de carácter intermodal y multimodal: de códigos orales a códigos escritos (transcripción intermodal), pero también de códigos orales a códigos visuales que conjugan la letra y las imágenes fijas o en movimiento (transmediación multimodal).³² Los procesos de traslación serían la forma genérica de lo que Guerrero llama “transescritura”,³³ término acuñado para referirse exclusivamente al proceso de traslación que lleva a cabo el escriba como ventrílocuo que “da diciendo y escribiendo” al indígena. La siguiente descripción que hace este autor de los componentes más importantes de la transescritura bien podría ser extendida, *mutatis mutandis*, a cualquier proceso de “traslación”:

Con esta noción [la de transescritura] me refiero a que no solamente el escriba transcribe en tinta y al papel lo que escucha [transcripción]; tampoco solo se concentra en traducir del quechua al español [traducción]; ni menos aún reduce su actividad a solo redactar una narración circunstanciada de los hechos [narración]. En su actividad se destacan tres aspectos principales: uno, redacta la solicitud en una forma concordante a lo que exigen los rituales estatales [eficacia

ejercicio de desmontaje de cara a un proyecto intercultural” (en este volumen).

30 Optamos aquí por el término más general de “traslación” en lugar de “traducción” por cuanto el primero implica no solo un proceso de traducción interlingüística sino, sobre todo, una transcategorización, un movimiento simbólico, un cambio de lugar de enunciación, en fin, un despliegue variado de lenguajes y modalidades de lenguaje.

31 Práctica esta que se ha hecho común en la última década con la convicción de que es la mejor forma de hacer valer los derechos lingüísticos de las nacionalidades.

32 Rappaport y Cummins demuestran que, si bien producir una imagen y producir una letra son tareas que requieren destrezas y habilidades diferentes, ambas utilizan las mismas herramientas y sus elementos gráficos son compartidos, distinguiéndose solamente en nuestros marcos de referencia occidentales. A propósito, nos recuerdan que la identidad entre escritura e imagen, y, por lo tanto, entre lo alfabético y lo visual, eran la regla en el mundo andino, de suerte que etimológicamente el quechua *quillca* se refería al mismo tiempo a la escultura, la escritura, la pintura, en fin, a una variedad de procesos de inscripción de significado a través de soportes visuales o táctiles. Sobre esta base, el adoctrinamiento de los pueblos indígenas en la época colonial descansó no tanto en la introducción de la escritura alfabética cuanto en el uso de la pintura y la escultura. Véase al respecto, Joanne Rappaport y Tom Cummins, *Beyond the Lettered City. Indigenous Literacies in the Andes* (Durham y Londres: Duke University Press, 2012).

33 Andrés Guerrero, *Administración de poblaciones, ventriloquía y transescritura* (Quito: FLACSO-Ecuador – Instituto de Estudios Peruanos, 2010).

performativa]; segundo, a partir de lo que le cuentan, se ingenia un discurso apropiado al objetivo de la representación, en el sentido de pertinente [eficacia discursiva]; y, por último, asocia los dos aspectos anteriores a un tercero: decide a qué instancia y a cual funcionario concreto y específico se debe encomendar la solicitud [eficacia procedimental]; hecho esto, escoge los argumentos más eficaces.³⁴

Al igual que la eficacia “racional” del argumento y las reglas del juego en la negociación, las eficacias, performativa, discursiva y procedimental, permitirían en todo proceso de traslación una representación “exitosa”, que no es otra cosa que aquella que ha logrado entrar en la lógica de la dominación. De este modo, las trampas de la representación que encierra todo proceso de traslación tienen como consecuencia el hecho de que los textos “trasladados”, sea cual fuera su modalidad, devienen textos traslaticios y en esa condición entran en el discurso oficial, naturalizándose por circulación, al borrarse el trabajo de traslación que los creó y formando parte del “mundo del sentido común”.³⁵ En el caso de los textos visuales equivale a lo que Duran, siguiendo a Caggiano, llama el ‘sentido común visual’ y define como

un gesto estético y político correlativo a los sistemas de dominación que implica la formación de un *habitus* de la mirada, en el sentido dado por Bourdieu (2007): una categoría de percepción, pensamiento y acción que ha sido interiorizada por vía de diversos dispositivos pedagógicos y mediáticos, capaz de pretender como naturales determinadas prácticas, imágenes y relatos alrededor de los mundos indígenas, obliterando así el carácter de construcción social de los regímenes de representación y, más importante aún en términos políticos, la participación del “otro” en la construcción de esas y otras formas de representación sobre sí mismo.³⁶

La ventriloquía del “dar representando” puede tener como soporte todo tipo de lenguajes y diferentes modalidades. De hecho, su eficacia se basa en el control de ciertos lenguajes y ciertas modalidades de lenguaje por parte de ciertos grupos sociales que restringen su acceso a

34 Andrés Guerrero, *Administración de poblaciones...*, 229.

35 Según Bourdieu, “un fondo de evidencias compartidas por todos que garantiza, dentro de los límites de un universo social, un consenso primordial sobre el significado del mundo”. Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes* (Paris: Seuil, 1997), 118-9.

36 Lucía Durán, “Representaciones indigenistas...”, (en este volumen).

ellos y sancionan positiva o negativamente su uso. Desde esta perspectiva, todo proceso de traslación encierra una amenaza. Esta consiste en que los agentes intermediarios —a menudo aquellos que dominan los lenguajes o las distintas modalidades de lenguaje involucradas— pueden devenir ficcionalmente, en virtud de una relación sinécdoquica, representantes autodesignados o designados ‘por defecto’ de los beneficiarios supuestos de la traslación, es decir, de aquellos agentes políticos que están en la fuente del texto trasladado. Los agentes intermediarios pueden ser endógenos o exógenos con respecto a los grupos para quienes realizan la labor de traslación; y aunque se podría pensar que lo deseable es que fueran endógenos, esta condición no garantiza un proceso de traslación que no siga las reglas discursivas de la dominación.

En este contexto se comprende, por ejemplo, la problemática de la usurpación (ventrilocua) del indigenismo y su representación en el discurso visual de un cine que se pretende intercultural, tema que discute Serrano en su contribución.³⁷ Serrano toma como punto de partida el hecho de que una lectura multiculturalista de la interculturalidad plantea el problema de la convivencia al interior de un Estado plurinacional como el Ecuador en términos morales y conduce a clasificaciones simplistas —diríamos maniqueas— de los grupos sociales, que no aportan en nada ni a la comprensión de la interculturalidad ni a la construcción del estado plurinacional. Enseguida, Serrano demuestra que esta división maniquea de la sociedad ecuatoriana se perpetúa en los medios audiovisuales, específicamente en el cine, “convirtiendo la interculturalidad en un asunto sobre cuotas de pantalla (¿cuántos blancos, negros, hispanos, etc. hay en tal o cual película?) o de quién produce las imágenes (¿cuántos indígenas, afrodescendientes, chinos o japoneses producen películas sobre sí mismos, en comparación con los blancos?)”.³⁸ Pero eso no es todo. La lógica multicultural de la diversidad, que es la misma de la interculturalidad “oficial” que promueve el Estado y ha servido para perpetuar la desigualdad en la cosificación de la diferencia, podría haber sido apropiada por otros actores sociales, entre los que se encontrarían los propios colectivos indígenas y algunas de sus organizaciones, como también colectivos de intelectuales y artistas, entre estos últimos, muy

37 Arturo Serrano, “Moral e interculturalidad en el cine latinoamericano. Una reflexión sobre la ética” (en este volumen).

38 Serrano, “Moral e interculturalidad...” (en este volumen).

probablemente, artistas visuales indígenas que reclaman la realización de un cine realmente intercultural.³⁹

La pregunta que nos plantea el análisis de Serrano es en qué medida un cine indigenista producido por mestizos o uno indígena producido por indígenas son formas de un cine intercultural. Si el principal mecanismo de un cine intercultural no es la representación de la diversidad sino la problematización de la diferencia, entonces la respuesta es negativa, pues no solo el cine indigenista sino también el indígena han sido hasta ahora un cine de buenos contra malos, y en esa medida un cine moralista que se apoya en juicios sobre nosotros y los otros a partir de lo que somos y lo que debemos ser *pese al encuentro*, y no a partir de lo que podríamos llegar a ser *gracias a él*.

Asumiendo que todo régimen de representación descansa sobre la idea platónica de la diferencia a partir de lo mismo y no de la valoración de la diferencia en sí,⁴⁰ y que este trabajo de la representación es siempre un trabajo identitario naturalizado que sirve para perpetuar una repartición del mundo cuya hegemonía se ancla en la violencia física y simbólica ejercida a lo largo del tiempo por un grupo sobre otro, un proyecto intercultural comprende el doble desafío de encontrar alternativas a los lenguajes de la representación que permitan dar cuenta no de procesos de identificación sino de “individuación”⁴¹ y al

39 Fue Spivak quien propuso el concepto de “esencialismo estratégico” dentro de la teoría poscolonial para referirse al “uso estratégico del esencialismo positivista en aras de un interés político escrupulosamente visible”. Gayatri Spivak, *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics* (New York: Methuen, 1987), 205. Aunque en mi opinión es políticamente justificable dentro del proyecto decolonial acudir a esta táctica política, su perpetuación irreflexiva representa ciertos riesgos, siendo el principal de ellos el que los usos instrumentales de la identidad se conviertan en imperativos de regulación, como señala Butler, quien señala a propósito del problema de la historicidad de las categorías identitarias, que “la expectativa de autodeterminación que despierta la autodenominación encuentra, paradójicamente, la oposición de la historicidad del nombre mismo: la historia de los usos que uno nunca controló, pero que limitan el uso mismo que hoy es un emblema de autonomía; como así también los esfuerzos futuros por esgrimir el término en contra de las acepciones actuales, intentos que seguramente excederán el control de aquellos que pretenden fijar el curso de los términos en el presente”. Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’* (Buenos Aires: Paidós, 2002 [1993], 320). O bien, como sostiene Mattio, “[s]i no tenemos, entonces, pleno dominio sobre la significación de las categorías que nos nombran, hemos de cultivar la suficiente “modestia política” como para someter tales términos a una interpelación crítica constante, capaz de examinar la capacidad inclusiva de tales nombres”. Eduardo Mattio, “¿Esencialismo estratégico? Un examen crítico de sus limitaciones políticas”, *Construyendo Nuestra Interculturalidad*, n.º 5 (2009), 5.

40 Porque privilegia antes la identidad de la cosa consigo misma y no su potencial devenir-otra-cosa. Véase a propósito Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006).

41 Siguiendo a Deleuze, aquel proceso intensivo de producción pre-individual e inacabada de individuos, no de sujetos, pues este, como demostró Foucault, es trabajo de la representación.

mismo tiempo desnaturalizar “el sentido común” que ha creado la modalidad representativa del lenguaje, explorando nuevas modalidades semióticas. El espacio privilegiado de la praxis social donde acometer esta doble empresa es la educación. La siguiente sección está dedicada a reflexionar sobre el espacio educativo intercultural y explora las condiciones necesarias para una integración de lenguajes en una matriz pedagógica basada en la continuidad naturaleza-sociedad.

Una educación para el proyecto intercultural

Toda reflexión del hecho educativo en relación con los desafíos del proyecto intercultural ha de partir de una problematización del concepto de “espacio pedagógico”. Este espacio, que nosotros reconocemos ante todo como “espacio educativo” para distinguirlo del “espacio escolarizado” delimitado por coordenadas exclusivamente institucionales, se presenta, en primer lugar, como una *continuidad* espaciotemporal donde ocurren procesos de enseñanza-aprendizaje deliberados, autónomos y permanentes. Siguiendo la distinción que hace Illich, consideramos que la “educación” y la “escolarización” son conceptos antinómicos basados en categorías distintas.⁴² Mientras la escolarización crea discontinuidades entre el espacio de la escuela y el mundo, la educación crea continuidades entre los procesos sociales y los procesos pedagógicos. La escolarización instrumenta su división en base a un modelo manipulador y heterónomo que sigue reglas orientadas a la reproducción del modelo mismo y la perpetuación de los roles del maestro como custodio, terapeuta y predicador, frente al alumno como sujeto subalterno y subalternizado.⁴³ Según Illich, el proceso de escolarización produce una alienación pedagógica que invalida la agencia del educando y promueve la creación de necesidades y su cobertura única por parte del mismo sistema escolar.⁴⁴ La educación, por el contrario, opera a partir de un modelo autónomo que no sigue reglas orientadas a fines predefinidos o a la cobertura de necesidades asumidas, sino a la accesibilidad de los entornos de enseñanza-aprendizaje y la convivialidad, entendida como vocación de servicio a la sociedad, uso espontáneo de herramientas y tecnologías,

42 Ivan Illich. *Deschooling Society* (Milano: KKIEN Publ. Int., 2013 [1970]).

43 No deja de ser revelador que la etimología del término alumno sea “el que es alimentado”, lo cual supone una metáfora del proceso educativo como la transmisión de datos a un contenedor vacío.

44 Ivan Illich. *Deschooling...*

y participación libre y voluntaria en el proceso educativo. En este contexto, la desescolarización de la sociedad que reclama Illich implica no solo la desescolarización de las instituciones del saber sino sobre todo la desescolarización del ethos mismo de la sociedad.

Que el espacio educativo en cuanto continuidad socio-pedagógica sea el punto de partida para materializar el proyecto intercultural resulta evidente si consideramos que la interculturalización es un proyecto esencialmente político y atañe a todo el cuerpo social. Por la misma razón, creer que los espacios escolarizados pueden instrumentar el proyecto intercultural a través de la provisión de conocimientos o destrezas “culturales” implica desconocer que el proceso de dominación —precisamente aquel que el proyecto intercultural quiere revertir— no puede resolverse en el campo cultural sino principalmente en el político, y que las cuestiones de la diferencia están estrechamente ligadas a las de la desigualdad.⁴⁵ Como la dominación solo puede empezar a resolverse en el campo político, una educación intercultural debe partir de un “desacuerdo”, entendido desde la óptica de Rancière como un proceso político que va más allá del litigio jurídico —de allí que sean insuficientes leyes que pretendan crear interculturalidad en la educación o en cualquier otro campo social— y crea una fisura en el orden sensible, confrontando los marcos establecidos de percepción, pensamiento y acción con lo “inadmisibile”, para admitir nuevos sujetos en espacios en los que hasta entonces no eran admitidos.⁴⁶ En palabras de Rancière:

El desacuerdo no concierne a la cuestión de la heterogeneidad de los regímenes de frases y de la presencia o ausencia de una regla para juzgar sobre los géneros de discurso heterogéneos. Conciernen menos a la argumentación que a lo argumentable, la presencia o ausencia de un común entre un x y un y [...] Las estructuras del desacuerdo son aquellas en las que la discusión de un argumento remite al litigio sobre el objeto de la discusión y sobre la calidad de quienes hacen de él un objeto.⁴⁷

45 Sobre los peligros de despolitizar la interculturalidad y su correlato multiculturalista de indigenizarla hemos tratado en otra parte. Cf. Jorge Gómez Rendón. “Aproximaciones semióticas a la interculturalidad”. En Jorge Gómez Rendón (ed.), *Repensar la interculturalidad* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017), 114-118.

46 Jacques Rancière. *El desacuerdo. Política y filosofía* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996).

47 Rancière. *El desacuerdo...*, 10.

Esta admisión de sujetos exige replantear la idea de ‘comunidad’ en relación con el espacio de producción y reproducción de conocimientos. Replantear el *communitas* con respecto a los hechos educativos obliga a su vez a reconfigurar el topos del espacio educativo a través de la incorporación de nuevos sujetos de conocimiento, nuevas epistemes y nuevas formas de subjetivación. Esta incorporación de nuevos sujetos, epistemes y subjetividades no es un asunto cultural, ni tan siquiera un asunto pedagógico, sino, en primer lugar, un asunto político que busca construir marcos sensibles en los cuales los cuerpos sean sacados de sus lugares asignados para exhibir competencias verbales, capacidades emocionales y procesos epistémicos que de otro modo no tendrían lugar en virtud del espacio-tiempo que ocupan.⁴⁸ La consecuencia directa de este nuevo reparto de lo sensible en la educación es la reconfiguración del espacio educativo y sus actores, y la politización de lo pedagógico a través de la praxis social.

En el contexto de esta propuesta y con el fin de ilustrar mejor lo dicho hasta aquí, nos referiremos a la educación intercultural en el contexto nacional. La educación intercultural en el Ecuador nació a mediados de los años ochenta del siglo pasado como educación bilingüe intercultural y se institucionalizó con la creación del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe en 1988 y la oficialización del Modelo de Educación Intercultural Bilingüe en 1993. Desde entonces, se crearon escuelas interculturales bilingües destinadas a proveer servicios educativos a la población indígena en edad escolar ubicada preferentemente en comunidades de sectores rurales. Más tarde fueron apareciendo centros educativos interculturales bilingües en las ciudades de mayor densidad demográfica que tienen una importante población de niños y niñas indígenas en edad escolar. Al inicio y durante los primeros años, la educación intercultural bilingüe se guio por un criterio de transición que promovía el uso de la lengua materna de los alumnos en los procesos de enseñanza-aprendizaje durante los primeros años de escolarización como un puente hacia la consolidación del uso monolingüe de la lengua oficial en años posteriores (bilingüismo sustractivo). El fortalecimiento y la implementación del MOSEIB desde 2013, en el marco de la nueva Ley Orgánica de Educación Intercultural (LOEI) promulgada en 2011, no ha logrado aún instrumentar un

48 Steven Corcoran. "Editor's Introduction". En Jacques Rancière, *Dissensus. On Politics and Aesthetics* (Londres: Bloomsbury Academic, 2010), 4-5.

bilingüismo aditivo que promueva más bien el uso equilibrado de la lengua indígena y la lengua oficial, y desarrolle los contenidos curriculares en ambas según sus criterios específicos.

No es este el espacio para evaluar los éxitos y fracasos del modelo de educación intercultural bilingüe en Ecuador. Lo que está claro es que la educación intercultural sigue acotada al espacio escolar y no es un asunto de la sociedad toda. En otras palabras, perpetúa aquel reparto que asigna lo ‘intercultural’ y lo ‘bilingüe’ exclusivamente a la educación indígena, la cual se circunscribe al ámbito rural y es reproductora de ‘saberes’ mas no de conocimientos. La educación intercultural es un proyecto educativo de los pueblos y nacionalidades que debe ser implementado en sus territorios, a través de sus lenguas y mediante la ‘ancestralidad’ de sus saberes. En cuanto a la educación no-indígena, pese a que las reformas al Reglamento General a la Ley Orgánica de Educación Intercultural aprobadas en 2015 contemplan, entre otras cosas, que “los currículos nacionales de educación que expida la Autoridad Educativa Nacional dentro de los diversos tipos y modalidades del Sistema Nacional de Educación tendrán el carácter intercultural y bilingüe, incluyendo conocimientos referentes a cada una de las nacionalidades y pueblos indígenas”, la introducción de contenidos relativos a diferentes culturas siguiendo una visión multiculturalista no afecta al currículo de las escuelas no-indígenas porque simplemente no cuestiona la ‘cultura común’ del Estado uni-nacional junto con sus conocimientos y valores considerados irrenunciablemente ‘universales’.

No deja de ser sintomático que esto ocurra a pesar de que la Ley de Educación tiene como marco la interculturalidad, la pluri-nacionalidad y el Buen Vivir. Parece entonces que la incorporación de la interculturalidad en el discurso educativo del Estado no tiene como fin cuestionar el modelo sociopolítico vigente sino “disminuir las áreas de tensión y conflicto entre los diversos grupos y movimientos sociales que focalizan cuestiones socio-identitarias, sin afectar la estructura y las relaciones de poder vigentes”.⁴⁹ La interculturalidad en la educación llega ser, a lo sumo, multiculturalidad. Luego de treinta años de oficialidad, la llamada educación intercultural sigue siendo una propuesta de escolarización para los pueblos

49 Vera Maria Ferrão Candau, “Educación intercultural crítica: construyendo caminos”. En Catherine Walsh. *Pedagogías Decoloniales. Prácticas insurgente s de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 1 (Quito: Abya Yala, 2013).

y nacionalidades, pero no una propuesta para la sociedad, pues para ello tendría que replantear la naturaleza y la composición de su comunidad y dislocar con ello los espacios escolares, llevando los procesos educativos extramuros a fin de incluir nuevos sujetos, epistemes y subjetividades.

Llegados a este punto es fácil inferir por qué una escolarización multicultural no puede enfrentar el desafío del proyecto intercultural de desnaturalizar el sentido común de las representaciones hegemónicas y promover nuevos lenguajes para la convivencia. Por una parte, una escolarización multicultural que deja intocada la compartimentación socio-espacial de los cuerpos, las lenguas y los conocimientos, solo continúa la empresa de naturalización del modelo sociopolítico vigente. Por otra parte, una escolarización multicultural que, como hemos demostrado en otro lugar,⁵⁰ ha privilegiado y continúa privilegiando un modelo grafocéntrico y glotocéntrico sustentado en la literacidad alfanumérica, es incapaz de pensar el lenguaje más allá de su función representativa lógico-verbal y, por lo tanto, está inhabilitada para introducir nuevos códigos semióticos, como podrían ser, por ejemplo, lenguajes performativos a partir de los cuales el conocimiento deje de ser representación del mundo para convertirse en intervención en el mundo.⁵¹

La pregunta a la que nos vemos abocados al tratar de integrar la interculturalidad en el espacio educativo es, por lo tanto, la de cómo crear continuidades entre las prácticas sociales y las prácticas pedagógicas, y en un sentido más general, la de cómo anclar los entornos de enseñanza-aprendizaje en los mundos de la sociedad y la naturaleza.⁵²

50 Jorge Gómez Rendón. "Aproximaciones...", 145.

51 Esta es la propuesta, por ejemplo, de la ecología de saberes, donde "el conocimiento-como-intervención-en-la-realidad es la medida de realismo, no el conocimiento-como-unarepresentación-de-la-realidad. La credibilidad de una construcción cognitiva es medida por el tipo de intervención en el mundo que esta permite o previene". Boaventura de Sousa Santos. "Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes". En Emir Sader (ed.) *Pluralismo Epistemológico* (La Paz: CLACSO & Muela del Diablo Editores, 2009).

52 Adoptamos aquí esta división entre naturaleza y sociedad con fines puramente heurísticos. Como demostraremos en este apartado y el siguiente, dicha división es precisamente la que un proyecto intercultural anclado en el Buen Vivir apuntaría a reformar.

La construcción del espacio educativo intercultural

Drink from places [...] then you can work on your mind...
wisdom sits in places.

Keith Basso, *Wisdom sits in Places*

La construcción del espacio educativo intercultural tiene como objetivo restaurar dos tipos de continuidades con lo pedagógico: una con las prácticas sociales, otra con el mundo de la naturaleza. Por un lado, la creación de una continuidad entre prácticas sociales y pedagógicas es posible a través de la integración de un componente pedagógico en toda forma de acción social, de suerte que su sentido sea no solo racional o afectivo, sino además pedagógico. Esta integración tiene dos consecuencias de peso. La primera es dotar de un componente crítico a toda acción social, pues sin él resulta imposible superar un sentido instrumentalizado de la enseñanza y la transmisión del saber limitado a los espacios escolarizados. La segunda es devolver a lo pedagógico su aspecto de praxis, “meditando en su uso estratégico-accional como radical conductor de y hacia comprensiones, posturas y pensamientos no solo críticos sino de carácter imperativo y de proyecto decolonial”.⁵³ Por otro lado, la creación de continuidades entre las prácticas socio-pedagógicas y el mundo de la naturaleza es posible a través de una “territorialización de la pedagogía”. La continuidad sociedad-pedagogía-naturaleza es fundamental para desarrollar la interculturalidad dentro del régimen del Buen Vivir porque permite pasar de un proyecto de convivialidad humana a un proyecto de convivencia interespecies a escala planetaria que permita, como señalamos al inicio, restituir lo real simbiótico como condición epistemológica, estética, política y ontológica de la vida.⁵⁴

En otro lugar hemos tratado sobre los riesgos inherentes a la aplicación ingenua de algunas categorías animistas asociadas con el Buen Vivir,⁵⁵ específicamente la subjetivación de la naturaleza a través del concepto de Pachamama. Categoría central de la cosmovisión indígena, la Pachamama ha sido incorporada con demasiada ligereza en el discurso estatal de la interculturalidad y el Buen Vivir, como lo ha

53 Catherine Walsh, “Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos”. En *Pedagogías Decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* Tomo 1, ed. de Catherine Walsh (Quito: Abya Yala, 2013), 31.

54 Gómez Rendón. “Aproximaciones...”, 135.

55 Gómez Rendón. “Aproximaciones...”, 139-140.

sido también en el discurso de los movimientos ecologistas. En cuanto derrotero de la relación del ser humano con la naturaleza andina, la categoría de Pachamama condensa un conjunto de prácticas específicas asociadas con la Tierra y los seres terrestres, entre los que se incluyen no solo aquellos que la taxonomía occidental considera ‘vivos’, sino también muchos de los que no pertenecen a esta categoría (montes, ríos, etc.).⁵⁶ Estas prácticas de relación del hombre andino con la naturaleza siempre son situadas, lo que significa que se desarrollan en lugares específicos. En ellas, los individuos entran en relación directa con los seres terrestres a través de acciones ‘productivas’ como sembrar o cosechar, pero también a través de actos de carácter ritual, como aquellos asociados con el calendario agrícola. Es esta relación situada y directa —y solo ella— la que permite actualizar en cada práctica la categoría de Pachamama en el vivir cotidiano. Se comprende entonces cuán difícil puede resultar para todos aquellos que no mantenemos una relación semejante con la Tierra y los seres terrestres, poder entender en toda su complejidad la categoría de Pachamama, la cual queda así a nivel del discurso como una categoría vacía de práctica. Esta reflexión nos lleva de la mano al concepto de ‘territorio’ en cuanto ‘lugar terrestre’, punto de partida para pensar una ‘territorialización de la pedagogía’ en términos concretos.

El concepto de ‘territorio’ es fundamental para los procesos educativos porque permite anclar el *sensorium* —conjunto de mecanismos perceptivos del individuo— en la materialidad de su entorno de aprendizaje. El ‘territorio’ es siempre un espacio acotado de la Tierra y como tal tiene un carácter local.⁵⁷ La delimitación espacial del terri-

56 En las crónicas tempranas de los siglos XV y XVI existen referencias numerosas y precisas con respecto a una ideología telúrica y sus prácticas rituales asociadas. Véase al respecto Daniela di Salvia. “La Pachamama en la época incaica y post-incaica: una visión andina a partir de las crónicas peruanas coloniales (siglos XVI y XVII)”, *Revista Española de Antropología Americana*, 2013, 43 (1), 89-110. Al mismo tiempo, no deja de llamar la atención que el término Pachamama no aparezca en el primer diccionario de la lengua quechua, como tampoco en el primer diccionario de la lengua aimara. Véase Diego González Holguín. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua Quichua o del Inca*. Lima, 1608. Ludovico Bertonio. *Vocabulario de la lengua aymara*. Chucuito, 1612.

57 Etimológicamente, territorio proviene de la palabra ‘tierra’ y el sufijo nominalizador -torio con el significado de lugar o establecimiento relativo o propio de una acción que en él se ejecuta. Así, por ejemplo, la palabra auditorio corresponde al lugar donde se congrega un grupo de personas para escuchar un evento comunicativo. La práctica es constituyente así del lugar y lo es en tal grado que en ocasiones la palabra así formada puede tener no solo como referente el lugar donde se realiza la acción sino la acción misma, o, dicho de otro modo, el lugar no puede ser entendido sin la acción y esta siempre tiene “lugar” en un espacio acotado. Este es el caso, por ejemplo, de la palabra velatorio, que puede referirse al mismo tiempo al acto de pasar la noche al

torio —aquella que le permite convertirse en ‘lugar’— no está dada por coordenadas geográficas, sino por la práctica o el conjunto de prácticas sociales a través de las cuales el individuo y/o su grupo habitan un espacio.⁵⁸ Toda práctica social despliega a su vez una serie de procesos semióticos que involucran varios códigos de comunicación. Entre estos se destacan los códigos sensoriales, porque instrumentan la comunicación con la materialidad del territorio. Ningún espacio deviene territorio si no es primero sentido y ‘habitado’ en la misma medida. Deviene territorio porque el habitarlo conlleva en el individuo y su grupo la formación de un ‘sentido de lugar’ o, mejor dicho, de una ‘sensación de lugar’, pues no se trata tanto de una habilidad cuanto de un proceso estético de percepción sensorial y trabajo cognitivo a través del cual el individuo se apropia de un territorio y lo vuelve significativo para él en el contexto de las prácticas sociales de su grupo.⁵⁹ De este modo, el sentido de lugar conlleva no solo aspectos geográficos sino además personales y sociales, como acertadamente señala Basso:

El sentido de lugar fluye en una corriente de elementos simbólicos particulares—los visibles de las topografías locales, los personales de las asociaciones biográficas, y los nocionales de los sistemas de pensamiento socialmente determinados [...] Porque a propósito del sentido de lugar la pregunta central no es de dónde proviene o cómo se forma, sino, por así decirlo, de qué está hecho.⁶⁰

cuidado de un difunto y al lugar donde dicho acto ocurre.

58 Por eso no deja de ser interesante que el primer diccionario del quechua recoja el término *pacha* con las acepciones de ‘tiempo, suelo, lugar’. El carácter situado del término *Pachamama* se encuentra no solo en la semántica de su primer componente (*pacha*) sino también en *mama*, que se refiere no solo a la madre sino, además, como en aimara, a la *waka*, lugar sagrado que es lugar de culto y reverencia. El sentido originario de *Pachamama* no es, por lo tanto, el que Estermann cree al definirla como “cosmos interrelacionado”, siguiendo, como muchos otros, categorías propias del pensamiento occidental. Cf. Josef Estermann. *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina* (Quito: Abya Yala, 1998), 145. Sobre el componente espacial y otras acepciones originarias del término *Pachamama*, véase el trabajo de Bouysse-Cassagne y Harris, “Pacha: en torno al pensamiento aimara”, en *Tres reflexiones sobre el Pensamiento Andino*, ed. de Thérèse Bouysse-Cassagne, Olivia Harris, Tristan Platt y Verónica Cereceda, 11-59 (La Paz: HISBOL, 1987).

59 Según la distinción de Von Uexküll, un proceso a través del cual el entorno (*Umgebung*) que habita el individuo deviene, en virtud de su habitar en él, su mundo (*Umwelt*). Cf. Jakob von Uexküll. *A foray into the world of animals and humans: with a theory of meaning* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010).

60 Keith. H. Basso. *Wisdom Sits in Places. Landscape and Language among the Western Apache* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996), 145, mi traducción.

Esto significa que aun si el sentido de lugar no es el mismo de un individuo a otro, pues varía según la biografía de cada uno, tiene elementos invariables que provienen de lo topográfico y lo sociocultural. El hecho de que la relación con los lugares se viva principalmente como un hecho social explica su materialización a través de expresiones estéticas que se despliegan por defecto en comunidad, como la narración mítica, la historia oral, la música, el baile, la arquitectura, el ritual religioso o incluso las manifestaciones políticas. Nuevamente en palabras de Basso,

Así representados y recreados —cada día, cada mes, cada estación, cada año— los lugares y sus significados se tejen continuamente para formar el tejido de la vida social, anclándola en rasgos del paisaje y cubriéndola con estratos de significado que todos pueden apreciar.⁶¹

A partir de estas reflexiones se entiende por qué el territorio, en cuanto tierra habitada y constituida a través de prácticas sociales, es también matriz que articula la memoria y condición necesaria para la integración crítica del componente pedagógico en los mundos de la sociedad y la naturaleza. Esta propuesta no es nueva y ha sido recogida por varios movimientos sociales en América Latina y otros continentes. La intimidad entre memoria y praxis social como punto de partida para una pedagogía crítica e insurgente en el espacio educativo del territorio habitado se manifiesta, por ejemplo, en las palabras de varios líderes del pueblo afrodescendiente ecuatoriano en su lucha por el territorio y el rescate de la memoria:

Los que entendemos el significado y el valor de estos montes sentimos una tristeza inmensa por la destrucción que sufre la montaña madre en esta región. Pero más tristeza sentimos por el aniquilamiento de la gente de las comunidades, que al perder las tierras de sus mayores se quedan desnudas, desposeídas, sin un futuro para ellos y sin un futuro para sus hijos [...] Nosotros sabemos, porque así lo aprendimos de los mayores, que garantizar la vida de la montaña madre fue el primer proyecto que los troncos familiares de origen africano diseñaron para los territorios de esta región. Por eso no entendemos por qué los Estados no validan y hacen respetar la propuesta, que para la conservación y la vida nuestros ancestros diseñaron para el norte de Esmeraldas [...]. Las reflexiones que la

61 Keith. H. Basso. *Wisdom Sits in Places...*, 110, mi traducción.

memoria colectiva nos propone para pensar y volver a ver las bases para construir el derecho ancestral partiendo de las filosofías de vida de los primeros troncos familiares que se asentaron en estos territorios, es una buena razón para seguir buscando en la memoria colectiva herramientas para pensar otros derechos que nos asisten como pueblo.⁶²

La consecuencia de lo expuesto hasta aquí para la construcción de espacios educativos interculturales es doble. Por una parte, es necesario dotar de un componente crítico a las prácticas sociales por las cuales se habita el territorio. Para ello es necesario que dichas prácticas se ejerzan de manera reflexiva a fin de desafiar el ‘sentido común’ establecido por el reparto de lo sensible tal como se vive en los espacios escolarizados. Con el mismo propósito, es imprescindible promover la pluralización de los actores que habitan el espacio educativo, pues solo a través de una diversidad de sujetos es posible pluriversalizar los sistemas de conocimiento que circulan en dicho espacio y ponerlos en diálogo a través de nuevos lenguajes que produzcan nuevas literacidades. Por otra parte, es necesario que la territorialización del espacio educativo se desarrolle al mismo tiempo en términos topográficos, sensoriales y sociales. Esto implica replantear el espacio pedagógico del aula, pero también el espacio de la comunidad de aprendizaje. Implica, asimismo, una recuperación del territorio a través de la memoria y una recuperación de la memoria a través del territorio, para lo cual se requiere el cultivo de habilidades etnográficas y narrativas en los actores educativos, habilidades que recuperen la función pedagógica de la experiencia sensible y de la palabra. Como la habitación del espacio es la medida de la territorialización, esta hará caso omiso de la división rural-urbano, pero también de la dualidad racional-afectivo, de la separación cuerpo-mente y de otras dicotomías imperantes en el espacio escolarizado, formas en que se expresa el reparto de lo sensible sobre el que descansa el proyecto uninacional, monocultural y heteronormativo al que interpela el proyecto intercultural.

El mayor desafío que entraña la territorialización de la pedagogía, sin embargo, concierne no a la reintegración del espacio educativo en los territorios comunitarios —aquellos a los que se

62 Juan García Salazar (ed.) *Territorio, territorialidad y desterritorialización* (Quito: Gráficas Iberia, 2010), 65, 73.

refieren, por ejemplo, los líderes del pueblo afrodescendiente— sino a la *construcción* de lo que podríamos llamar ‘nuevos territorios interculturales’. La razón estriba en que un proyecto intercultural que tuviera como espacio educativo exclusivamente los territorios comunitarios tradicionales, acabaría siendo otro tipo de proyecto multicultural, uno que no desafíe el reparto de los cuerpos, las lenguas, las prácticas y los sistemas de conocimiento. La pregunta es entonces cómo construir estos nuevos territorios interculturales como espacios educativos que coadyuven al proyecto intercultural e interétnico de la convivialidad interespecies. Las tareas principales que deberán asumir estos nuevos territorios las expone Ferrão Candau a propósito de los nuevos caminos que ha de construir la educación intercultural y las recogemos aquí con algunos elementos de nuestra propia reflexión:⁶³ primero, promover procesos de desnaturalización de los estereotipos y preconceptos que construyen el sentido común de la sociedad, su composición y sus relaciones; segundo, articular los criterios de diferencia con los de igualdad, requisito para politizar el proyecto intercultural más allá de la diversidad multicultural;⁶⁴ tercero, rescatar los procesos de construcción de identidades, que nosotros entendemos como procesos de producción de subjetividades tanto a nivel individual como social, en los cuales juega un papel decisivo no solo la capacidad de ‘historiar’, como quiere Candau, sino también la de comunicarse a través de nuevos lenguajes, sobre todo performativos, como propone Baranzoni en su contribución a este volumen;⁶⁵ cuarto, promover experiencias de interacción que reconstruyan una dinámica educativa esencialmente intersubjetiva; y quinto, empoderar a los actores sociales no-hegemónicos a través no solo de acciones afirmativas sino, sobre todo, de su agenciamiento para una participación activa y decisiva en las decisiones políticas de la sociedad.

Si aceptamos como punto de partida que es posible calibrar el grado de interculturalidad de los nuevos territorios en la medida que sustentan procesos intersubjetivos optados, permanentes y siempre inacabados, “en donde el otro entra siempre en relación dinámica e

63 Vera María Ferrão Candau. “Educación intercultural crítica: construyendo caminos”. En Catherine Walsh (ed.) *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 1. (Quito: Abya Yala, 2013), 158-169.

64 Al respecto véase Jorge Gómez Rendón, “Aproximaciones semióticas a la interculturalidad”. En Jorge Gómez Rendón (ed.) *Repensar la interculturalidad* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017), 114-118.

65 Sara Baranzoni. “Performar la interculturalidad. Hacia un perspectivismo de las memorias” (en este volumen).

interpelante”,⁶⁶ debemos preguntarnos qué criterios podrían orientar la construcción de esos territorios. El resto de esta sección la dedicamos a establecer algunos derroteros para dicha construcción.

Derroteros para la construcción de territorios interculturales

Un marco útil para pensar la construcción de los territorios interculturales es la ecología de las prácticas, entendida no como un método general sino como una herramienta para pensar a través del acontecer; una herramienta que se adecua al ‘tener lugar’ específico de los acontecimientos y en tal medida no persigue fines predefinidos ni se posiciona como medida de los actos; una herramienta que materializa el poder de hacernos pensar que tiene toda situación. Así lo propone Stengers cuando afirma que el primer paso hacia una ecología de la práctica es

La exigencia de que ninguna práctica se defina “como cualquier otra”, así como ninguna especie viva es como cualquier otra. Aproximarse a una práctica significa entonces hacerlo en el acontecer de su divergencia, es decir, sintiendo sus límites, experimentando con las preguntas que pueden ser relevantes para sus practicantes aun si no son sus propias preguntas, en lugar de plantear cuestiones ofensivas que los lleven a movilizarse y transformar las fronteras de su práctica en un mecanismo de defensa del exterior.⁶⁷

Construir territorios interculturales implica aproximarse situadamente a las prácticas desde el sentido de sus practicantes. Está implícita en dicha aproximación una perspectiva tanto etológica como ecológica porque se asume que la forma de conducirse propia de cada practicante —su *ethos*— y el contexto de su habitar el mundo —su *oikos*— se sintonizan continuamente en cada práctica, no de acuerdo con roles prestablecidos en un guion determinado, como ocurre a menudo en los espectáculos multiculturales, pero tampoco según criterios aléticos o funciones veritativas, sino situándose siempre en el contexto políticamente relevante de cada práctica y su problemática para los involucrados.

66 Diana de Vallescar Palanca. “La cultura: consideraciones para el Encuentro Intercultural”. En Graciano González (coord.) *El Discurso Intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002), 161.

67 Isabelle Stengers, “Introductory notes on an ecology of practices”, *Cultural Studies Review*, Vol. 11, n.º 1 (2005): 184, mi traducción.

Una ecología de las prácticas supone que en un territorio intercultural ninguna práctica puede estar desvinculada de su entorno social y natural y de otras prácticas relacionadas, y que toda forma de pensar es una forma de pensar *para* el mundo y no contra él. Por eso, no son suficientes para ‘habitar’ un territorio intercultural ni el consumo multicultural de la diferencia ni la crítica deconstructiva que no avanza hacia una insurgencia consciente, optada y de construcción de mundos posibles. Según Stengers, en una ecología de las prácticas se manifiesta aquello que Deleuze llamó “pensar *par le milieu*”, partiendo del sentido ambiguo de *milieu* como ‘medio’ y como ‘entorno’. De esta manera,

Pensar ‘por el medio’ sería hacerlo sin definiciones fundantes o un horizonte ideal. Pensar ‘con el entorno’ implicaría que ninguna teoría nos da el poder de sacar algo de su entorno específico, es decir, ir más allá de lo particular hacia algo que podríamos reconocer y captar pese a las apariencias específicas.⁶⁸

Este modo del pensar sin trascendencia y más allá de las teorías reconoce el desacuerdo ontológico que está en la base de la diferencia radical dentro de los territorios interculturales y se convierte en punto de partida para desaprender como requisito para aprender. Es un pensar acompañado en clave menor que cultiva la incertidumbre y el desconcierto epistémico y se resiste al consenso. Se distingue de un pensamiento dialectal basado en el discurso argumentativo porque convierte la contradicción (o) en adición (y) a fin de empoderar las prácticas con su propia fuerza, aquella que viene del sentido que les otorgan sus mismos practicantes. Esta ecología mental necesaria para los territorios interculturales es la misma que Guattari plantea como elemento de su propuesta ecosófica en cuanto articulación ético-política de los tres registros ecológicos (medio ambiente, relaciones sociales y subjetividad). Según Guattari,

La eco-lógica ya no impone «resolver» los contrarios, como lo deseaban las dialécticas hegelianas y marxistas. En particular, en el campo de la ecología social, llegará un tiempo de lucha en el que todos y todas se verán obligados a fijarse objetivos comunes y a comportarse «como pequeños soldados», quiero decir,

68 Isabelle Stengers, “Introductory notes...”, 183-4, mi traducción

como buenos militantes, pero, conjuntamente, llegará un tiempo de resingularización en el que las subjetividades individuales y colectivas «plegarán velas», y en el que lo que primará será la expresión creadora como tal, sin más preocupación respecto a finalidades colectivas. Esta nueva lógica ecosófica, lo subrayo, se parece a la del artista que puede verse obligado a rehacer su obra a partir de la intrusión de un detalle accidental, de un acontecimiento-incidente que de pronto hace que se bifurque su proyecto inicial, para hacerlo derivar lejos de sus perspectivas anteriores más firmes.⁶⁹

La meta de esta eco-lógica de relaciones sociales y subjetividades para la construcción de territorios interculturales no es la consecución de un ecumenismo, pues va más allá del concepto teleológico de la “unidad” y el “interés general”. Es más bien, como sugiere Stengers, un asunto de cosmopolitismo, donde el ‘cosmos’ se refiere a una constitución no conocida de mundos múltiples y divergentes y a su capacidad de articulación.⁷⁰

No se trata de pensar, hacer y actuar *con*, *por* o *para* los otros, sino “en presencia de” ellos, pues esta es la única forma de enfrentar la diferencia radical basada no en la univocidad, sino en la equivocidad de las prácticas. En virtud de esta misma condición, un territorio intercultural no propende a la equivalencia de sujetos o de prácticas sino a su equitatividad. Esta equitatividad, a su vez, presupone la visibilización y convocatoria de aquellos sujetos que el reparto hegemónico de lo sensible mantiene invisibles, y desemboca en su ingreso a la arena política. En el contexto de un estado uninacional, diverso, pero no igualitario, la visibilización de los ‘invisibles’ toma forma, por ejemplo, cuando los líderes del pueblo afrodescendiente, en virtud de su sistema de pensamiento y sus prácticas reproductivas, introducen a la ‘montaña madre’ como sujeto en el debate político sobre la autonomía del territorio, aun cuando saben bien que el Estado “no valida ni hace respetar” su proyecto de garantizar la vida de ella como condición para la subsistencia de su pueblo. En iguales términos describe Marisol de la Cadena los efectos de la equitatividad de subjetividades entre la comunidad altoandina de Pacchanta, que insiste en incluir a los “seres terrestres”

69 Félix Guattari. *Las tres ecologías* (Valencia: Pre-Textos, 1996), 49.

70 Isabelle Stengers. “The cosmopolitical proposal”. En Bruno Latour y Peter Weibel (eds.) *Making things public. Atmospheres of Democracy* (Cambridge: MIT Press, 2005), 997.

(‘montañas’, ‘ríos’ y ‘lagunas’) como actores en el debate público sobre la explotación minera en su territorio, y un Estado que considera absurda la propuesta y reclama “más educación” como la única forma de superar la desavenencia y hablar un mismo lenguaje.⁷¹ Para esta autora, el camino para superar el desacuerdo —en términos rancierianos— en el contexto de una ecología de las prácticas sería el desarrollo de una alter-política capaz de ser otra cosa diferente de la política moderna:

Una alter-política sería capaz, por ejemplo, de crear alianzas o relaciones con adversarios que la política moderna ha desalojado de su espacio. Y esta capacidad no requeriría traducir la diferencia en equivalencia complicando de este modo el acuerdo que impone la política moderna a quienes admite en su espacio.⁷²

Esta alter-política superaría así las trampas de traducción que encierra la modalidad representativa de los lenguajes y fomentaría entre los practicantes el hablar “en presencia de” como un lenguaje que no insiste en lo que es, sino que es capaz de verse afectado por lo que no es, sin convertirse tampoco en aquello.⁷³ Esta forma de hablar —si cabe el término, pues no implica necesariamente el recurso a un lenguaje lógico-verbal— es el resultado de lo que Santos llama la copresencia radical, aquella condición en virtud de la cual las prácticas y los sujetos practicantes son contemporáneos en iguales términos.⁷⁴

Desde la construcción de los territorios interculturales, esta copresencia radical implica, adicionalmente, coterraneidad radical, en la medida que los practicantes se reconocen como cohabitantes de dichos espacios, y, sobre todo, coparticipación radical, en cuanto los practicantes reconocen la agencia de sí mismos y de los demás y sus respectivas capacidades intersubjetivas. El despliegue de estas capacidades intersubjetivas en los territorios interculturales no se resuelve exclusivamente a través de los lenguajes de la educación escolarizada y requiere de un polílogo radical, intercultural e intervital (interespecies) basado en lenguajes que permiten un arraigo sensorial en los territorios

71 Marisol de la Cadena. *Earth Beings. Ecologies of Practice Across Andean Worlds* (Durham: Duke University Press, 2015), 277.

72 Marisol de la Cadena. *Earth Beings...*, 279, mi traducción.

73 Marisol de la Cadena. *Earth Beings...*, 281, mi traducción.

74 Boaventura de Sousa Santos. “Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes”. En Emir Sader (ed.) *Pluralismo epistemológico* (La Paz: Muela del Diablo Editores, Comuna, CLACSO y CIDES-UMSA, 2009), 53.

habitados. A discutir la contribución de estos lenguajes para interculturalizar la sociedad como parte del proyecto intervital está dedicada la última sección de este artículo.

Los lenguajes del arte para un proyecto intervital

La copresencia radical que reclama la construcción de los territorios interculturales puede y debe ser interpretada de manera radical. Esto significa que dicha copresencia ha de incluir no solo a los seres humanos sino también a todos los seres terrestres, precisamente aquellos que quiere visibilizar el discurso estético-político del pueblo afroecuatoriano y de la comunidad de Pacchanta en los Andes peruanos (cf. *supra*). La incorporación de los seres terrestres en los territorios interculturales es la consecuencia última de un proyecto intercultural orientado a la restitución de lo real simbiótico, proyecto que, llegado a este punto, adquiere el carácter de *intervital*. Este proyecto estético-político socava los supuestos ontológicos de la cosmovisión y el pensamiento occidentales como requisito indispensable para construir un proyecto civilizatorio diferente. Los nuevos entes que entran así en la estructura de lo real, lo hacen no solo a partir de su copresencia radical, sino, además, en su contemporaneidad, coterritorialidad y coparticipación con los entes humanos y sociales. Este es el sentido simbiótico profundo detrás de la copresencia radical y el fundamento de aquello que Morton llama “lo real simbiótico” en los siguientes términos:

Por ahora, el sintagma que estoy usando para lo que designa la conciencia ecológica es «lo real simbiótico». ¿A qué me refiero? Pues a las relaciones ecológicas que se describen mejor en términos de simbiosis, que es muy interesante porque supone siempre una contingencia frágil, inestable, en la que es imposible determinar cuál es la entidad dominante.⁷⁵

El giro ontológico que ahora mismo está ocurriendo en algunas disciplinas de las humanidades ha permitido nuevas conceptualizaciones que desafían las dicotomías clásicas cultura-naturaleza, humano-no-humano, sujeto-objeto, por nombrar las más conspicuas. El antropocentrismo

75 Timothy Morton, entrevista por Roc Jiménez de Cisneros, 13 de diciembre de 2016, CCCBLAB, Investigación e Innovación en Cultura, URL: <http://lab.cccb.org/es/timothy-morton-ecologia-sin-naturaleza/>

que ha construido estas dicotomías ha servido incluso para la clasificación de los seres humanos en uno u otro lado de la línea. No se trata de que el antropocentrismo desconozca la existencia de otros entes —toda la historia de la metafísica en Occidente es un discurrir sobre su existencia, propiedades y principios— sino que desconoce su presencia, es decir, su condición de “estar frente a/junto con” los seres humanos y, por lo tanto, de gozar del mismo estatus óntico que estos. Desde esta perspectiva, el antropocentrismo no es un problema metafísico sino simplemente axiológico, de los valores que el ser humano asigna a esos otros entes en relación consigo mismo.

Referentes teóricos que nos permiten encuadrar la propuesta de la copresencia radical de los seres terrestres son la ontología orientada a objetos dentro de la filosofía y el perspectivismo en antropología. A pesar de haber nacido en diferentes momentos y abreviar de diferentes corrientes de pensamiento, ambas teorías coinciden en la necesidad de descentrar el *anthropos*, pero también presentan el problema de la accesibilidad del conocimiento del mundo.

En la senda deconstructivista del posestructuralismo, la ontología orientada a objetos reconoce la existencia de los objetos independientemente de si son o no percibidos por el ser humano, percepción que, en todo caso, no los agota ontológicamente. Esta rama del realismo especulativo plantea un rechazo al antropocentrismo, destruye la dicotomía sujeto-objeto y niega al pensamiento (humano) su prerrogativa sobre la realidad. Afirma además que toda relación entre objetos, humanos o no humanos, existe en igualdad ontológica y distorsiona sus correlatos en un acto de traducción siempre imperfecta. Por su parte, la antropología perspectivista plantea la deconstrucción de la dicotomía naturaleza-cultura a partir de la identificación de estructuras ontológicas distintas, basadas en las diferentes configuraciones que puede tomar la diada cuerpo-alma. Así, mientras el animismo de numerosos pueblos no-occidentales —especialmente amerindios— sostiene que humanos y no-humanos tienen una misma alma, pero distintos cuerpos, el naturalismo propio de Occidente afirma que todos los seres del mundo tienen una misma naturaleza (cuerpo) pero diferentes culturas (alma).⁷⁶ Por eso, según Viveiros de Castro, mientras Occidente es multiculturalista, los pueblos amerindios son multinaturalistas. Esta condición inicial diferenciada hace que cada uno vea el mundo a su manera, o, dicho de

76 Alberto del Campo Tejedor. *Maneras de Pensar. Del alma primitiva al giro ontológico* (Cuenca, Universidad de Cuenca, 2018), 194.

otro modo, desde su propia perspectiva, aun si todos pueden representar el mundo de la misma manera. Este perspectivismo alcanza no solo a los grupos humanos, sino, además, a los no-humanos, todos los cuales ven diferentes realidades a partir de sus diferentes corporeidades. Para el pensamiento amerindio, estas corporeidades no son esenciales y pueden mutar, cambiando con ellas la perspectiva, tal como cambia su visión del mundo el chamán que en su práctica se convierte en jaguar y vuelve a ser chamán.

Las críticas hechas a ambas corrientes de pensamiento no se han hecho esperar. Hay quienes critican la ontología orientada a los objetos porque no toma en cuenta las implicaciones axiológicas de sus postulados, pero también porque reproduce una imagen especular de los procesos informáticos y utiliza un lenguaje metafórico asociado con ellos. Por su parte, la antropología perspectivista ha sido blanco de numerosas críticas, la principal de las cuales tiene que ver con su recurrir a nuevas dicotomías fundantes, sobre todo aquella de cuerpo-alma, a partir de la cual trabajan sus dos principales representantes, Philippe Descola y Eduardo Viveiros de Castro. Se ha hablado también del uso lingüístico que hace esta corriente antropológica de terminología que a menudo puede ser confusa o incluso contradictoria, como también de la oposición, más asumida que demostrada, entre Occidente y todo lo que *no es* Occidente, o bien, entre lo no-indígena y lo indígena, asumiendo siempre, desde una visión decolonialista ingenua, que el segundo término de la relación siempre es el positivamente marcado.

Para nosotros, la implicación más grave de ambas corrientes teóricas radica en la inconmensurabilidad y la comunicabilidad, premisas sobre las cuales es imposible fundar un proyecto intercultural e intervital. Por una parte, un énfasis en la inconmensurabilidad, trasladado al plano cultural, toma la forma de un centrismo separatista que excluye toda forma de encuentro y diálogo.⁷⁷ En el plano intervital, un separatismo de los seres terrestres, humanos y no-humanos, cada uno por su lado, no solo está en la raíz de la mercantilización de la naturaleza,⁷⁸ sino que además impide la restitución de lo real simbiótico como fundamento de la vida en el planeta. Por otro lado, la comunicabilidad, consecuencia directa de la inconmensurabilidad, implica la negación de

77 Johannes Waldmüller, "Aportes de la Filosofía Intercultural al debate ecuatoriano: un acercamiento a partir de la teoría de los centrismos", en *Repensar la Interculturalidad*, ed. por Jorge Gómez Rendón (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017), 72-108.

78 Jason Moore, "The rise of cheap nature", en *Anthropocene and Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, ed. por Jason Moore (Oakland: PM Press, 2016).

los procesos semióticos inherentes a la vida y excluye la posibilidad de una comunicación simbiótica interespecies. Al evaluar la nueva ontología y el perspectivismo, Del Campo Tejedor sostiene que

El actual giro ontológico o el perspectivismo se insertan así en la corriente constructivista; tienen las mismas virtudes y potencialidades, pero no escapan a sus mismos peligros, especialmente la concepción de que el pensamiento y las realidades de los otros son incommensurables, estáticos, coherentes, diametralmente opuestos a los nuestros, metafísicas comprensibles solo a través de una jerga críptica.⁷⁹

Lo dicho hasta aquí nos advierte de los peligros de una radicalidad ontológica, política y epistemológica para el proyecto intercultural e intervital, pero no invalida su propuesta. Si radicalidades semejantes desembocan en separatismo, aislacionismo y solipsismo, devolviéndonos peligrosamente como un búmeran en dirección al mismo reparto de lo sensible que se oculta detrás de la ideología multiculturalista de la diversidad, el proyecto intercultural e intervital busca como salida una cosmopolítica, aceptando la copresencia radical a nivel de lo óntico y reconociendo que su instrumentación es posible solo a través de un polílogo radical a nivel ontológico. En efecto, este polílogo responde a un giro ontológico, gracias al cual descubrimos la comunicabilidad de los seres terrestres, como descubrimos antes la comunicabilidad de los seres humanos en los territorios interculturales. Esta comunicabilidad requiere un nuevo pensamiento sobre el lenguaje, exige mudar nuestros supuestos semióticos a fin de pasar de lo óntico a lo ontológico. Es aquí donde entran en escena las artes y sus lenguajes sensoriales.

El desarraigo de los sentidos que ha producido nuestro extrañamiento de los seres terrestres reclama lenguajes sensoriales para habitar los territorios y construir un sentido de lugar como requisito fundamental para la construcción de los espacios educativos de un proyecto intercultural e intervital. En este contexto, poco es lo que pueden lograr los lenguajes entronizados por la cultura logo-gloto-grafo-céntrica para catalizar el polílogo radical. Al seguir exclusivamente una modalidad representativa abstracta, no solo perpetúan el reparto de lo sensible sobre el que se asienta el proyecto civilizatorio actual, sino que excluyen otros códigos de comunicación cuyos significantes están arraigados en

79 Alberto del Campo Tejedor. *Maneras de Pensar*, 210.

el cuerpo y su *sensorium*. Más aún, por el carácter discreto y cuantizado de sus signos alfabéticos, numéricos y alfanuméricos, que propenden a la instrumentación algorítmica de las conductas individuales y sociales, los lenguajes logo-gloto-grafo-céntricos en los que se ha desarrollado el conocimiento de los seres terrestres impedirían el surgimiento de un polílogo radical e incluso podrían resultar contrarios a él por cuanto mantienen la dualidad sujeto-objeto de la ontología occidental, convirtiendo, por ejemplo, la destrucción de los seres terrestres en un asunto de cuotas de pesca, tala, extracción, etcétera. Baranzoni vislumbra así los dos peligros que amenazan al proyecto intercultural en la época de la gubernamentalidad algorítmica:

Por un lado, el [peligro] que conlleva la tendencia a clausurar todas las posibilidades de incertidumbre y el deseo de conquistar un saber absoluto y objetivo, es decir, el borrar toda la opacidad, el enigma y el suspenso que acompaña lo que no se conoce o las especificidades locales, aunque, en este caso, no se lo haga por generalización, sino por exceso de detalles. Por otro lado, el riesgo de que el delegar a lo digital nuestros deseos, pasiones e intereses llegue a impedir los procesos de transformación de la memoria en posibilidades de experiencia, porque el enfoque en la inmediatez, en la continua actualización de los datos, relega la memoria a un pasado cerrado que no tiene mucho más que ver con el “presentismo” de la vida actual de las personas, demasiado rápida en su evolución para poder emprender su intercambio dialéctico con otras temporalidades y de procesarlas para transformarlas en proyectos para el futuro.⁸⁰

Desde la óptica del pluralismo epistémico, no se trata de cultivar oposiciones maniqueas que invaliden las capacidades transformativas de los códigos alfanuméricos frente a lenguajes analógicos de distinta materialidad signifiicante. Como sostienen Davis y Turpin, lo aritmético es una forma de encontrar la diversidad epistemológica y no un medio para acabar con ella, con lo cual es mejor trabajar para una ecología de saberes que otorgue igualdad de oportunidades a los diferentes tipos de conocimiento.⁸¹ Ambos autores afirman que la era geológica en que

80 Sara Baranzoni. “Performar la interculturalidad. Hacia un perspectivismo de las memorias” (en este volumen).

81 Heather Davis y Etienne Turpin, “Art & Death: lives between the fifth assessment and the sixth extinction”, en *Art in the Anthropocene. Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, ed. por Heather Davis y Etienne Turpin (Londres: Open Humanities Press,

vivimos, a la cual prefieren llamar antropoceno, es principalmente un fenómeno sensorial que hemos llegado a comprender sobre todo a través de diferentes modos de lo visual, por lo que el arte es “un sitio de experimentación para ‘vivir en un mundo dañado’ [...] una forma no-moral de hacerlo que ofrece un rango de estrategias discursivas visuales y sensoriales que no se hallan confinadas por los regímenes de objetividad científica, moralismo político o depresión psicológica”.⁸²

¿Qué lenguajes de las artes se adecuan mejor a la tarea de anclarnos sensorialmente en los lugares que habitamos y queremos habitar? ¿De qué manera podemos lograr una ecología de lenguajes que nos permita restituir lo real simbólico al tiempo que nos abra la puerta para explorar nuevas subjetividades y modos del ser? Como lo demuestran los coautores de este volumen, no existe una sola ruta de exploración. En los artículos que componen esta obra el lector encontrará sus propuestas elaboradas con mayor habilidad y amplitud de lo que puedo ofrecer en este punto. Mi contribución se limitará a reflexionar sobre varios criterios que es preciso tomar en cuenta a propósito de ciertas características semióticas que contribuirían a un arraigo sensorial.⁸³

Dado que el propósito es anclar nuevamente nuestra relación con el territorio a través de los sentidos, es decir, mediante el cuerpo con todas sus funciones sensoriales, es fundamental que los lenguajes que retomemos —o los que construyamos— tengan como elemento fundante el carácter háptico o cinestésico de toda comunicación sensorial. Trasladar este criterio a nuestras tecnologías de comunicación, tanto nuevas como antiguas, es requisito fundamental de su encarnación y del arraigo sensorial que nos devuelva un sentido de lugar. Nos preguntamos qué significaría, por ejemplo, retomar el carácter cinestésico del lenguaje verbal. Implicaría, entre otras cosas, retomar la palabra como hecho sensible del lenguaje y comprenderla en su carácter multimodal encarnado. La idea de la comunicación oral como arte verbal o, mejor aún, como aquello que Uzendoski y Calapucha-Tapuy llaman “poesía somática”, son la mejor manera de entender la integración de palabra, cuerpo y territorio:

2013), 18.

82 Heather Davis y Etienne Turpin, “Art & Death...”, 3-4.

83 Estas reflexiones complementan así aquellas hechas a propósito de los lenguajes simbólicos, las nuevas literacidades y las nuevas textualidades. Véase al respecto Jorge Gómez Rendón, “Aproximaciones semióticas a la interculturalidad”, en *Repensar la Interculturalidad*, ed. por Jorge Gómez Rendón (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017), 151-154.

la práctica de experimentar los relatos de manera holística a través de la interconexión del cuerpo con textualidades múltiples, textualidades de energía vital [...] una filosofía compartida de vida y arte que conecta la vida individual con la historia de una comunidad y su paisaje.⁸⁴

Del mismo modo, nos preguntamos cómo desarrollar escrituras sensorialmente ancladas. Recordamos enseguida que el origen de la escritura alfabética tuvo su origen en la representación del entorno socioambiental a través del lenguaje pictórico. Abram demuestra que la llegada del alfabeto abrió un abismo entre la cultura humana y la naturaleza:

Sin duda las escrituras pictográfica e ideográfica implicaban ya cierto desplazamiento de nuestra participación sensorial desde las profundidades del entorno animado a la superficie plana de las paredes, tablillas de barro u hojas de papiro. No obstante –y como ya he señalado anteriormente– aquellas imágenes escritas nos relacionaban a menudo con otros animales y con la envolvente Naturaleza. El glifo o el carácter pictográfico aún se referían, si bien implícitamente, al fenómeno animado del que constituían una imagen estática y, a su vez, ese fenómeno provocaba en nosotros el sonido de su nombre. *El fenómeno experimentable y su nombre pronunciado aún participaban, en cierto modo, uno de otro*, siendo el nombre una especie de emanación de la identidad experimentable. Sin embargo, en el *aleph-beth* el carácter fonético ya no nos refiere a ningún fenómeno experimentable del mundo, ni tan sólo al nombre de ese fenómeno –como sucedía con el logoglifo– sino exclusivamente a un gesto que debe realizar la boca humana. Se producía así un cambio concertado de atención, desde la referencia exterior o mundanal de la imagen pictórica, desde el fenómeno experimentable que anteriormente invocaba la pronunciación, hacia la forma misma de esa propia pronunciación, invocada ahora directamente por el carácter escrito. *Se establece así una conexión directa entre el signo pictórico y el gesto vocal obviando completamente por primera vez la cosa representada*. Los fenómenos evocadores –las entidades representadas– ya no forman necesariamente parte

84 Michael Uzendowski y Edith Calapucha-Tapuy. *The ecology of the spoken word. Amazonian storytelling and shamanism among the Napo Runa* (Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2012), 21-22, mi traducción.

de la ecuación. Las pronunciaciones humanas provienen ahora, directamente, de signos hechos por el hombre; *el mundo viviente, más amplio y más-que-humano, no forma ya parte de la semiótica, ya no es parte necesaria del sistema.*⁸⁵

Un vistazo a la historia de los sistemas de escritura de diversos pueblos sugiere un desarraigo sensorial semejante, el cual desemboca en el reemplazo de códigos analógicos por códigos digitales, al tiempo que abandona la representación figurativa por una de tipo más abstracto. Detrás de estos cambios estaría, según algunos análisis, una complejización de la estructura social, que requiere de códigos basados en unidades discretas y cuantizadas que permitan una forma más eficaz de diseminación de la información y producción de sentido.⁸⁶ Pero si en el presente estado de la historia de la humanidad los códigos alfanuméricos son fundamentales para el funcionamiento de la sociedad y en tal medida su manejo constituye el núcleo de los procesos educativos, nos preguntamos en qué medida es posible articular en dichos procesos el aprendizaje y la difusión de otros lenguajes que permitan una “encarnación” (*embodiment*) de los aprendizajes. La iniciativa del pueblo misak en el departamento colombiano del Cauca nos demuestra que dicha articulación es posible, siempre y cuando las estructuras curriculares se flexibilicen y se acepte esos nuevos lenguajes como productores legítimos de conocimiento a la par del lenguaje verbal y el matemático. En efecto, como parte de la propuesta de educación propia, los educadores del pueblo misak han introducido en el currículo el aprendizaje de una nueva escritura basada en los petroglifos que se encuentran en su territorio ancestral, considerados testimonios de la historia de relaciones de la sociedad misak con el medio natural:

La escritura cuneiforme o pictogramas descubierta por el Taita Avelino Dagua y sus artistas en los “Testamentos” o “petroglifos” ancestrales que se encuentran en el territorio Misak y que son llevados

85 David Abram, *La magia de los sentidos* (Barcelona, España: Editorial Kairós, 2000), 105-106.

86 Esta es la propuesta de Luhmann, para quien la evolución cultural debe entenderse como la mutación y expansión de oportunidades para una comunicación exitosa. Véase a propósito Niklas Luhmann, *Social Systems* (Stanford, California: Stanford University Press, 1995). Una aplicación de esta premisa al caso del nacimiento y difusión de la cerámica como medio de comunicación en la cultura moche se encuentra en José Blanco Rivero, “The evolution of communication media in Moche culture”, *Journal of Sociocybernetics*, 51, 2018, 99-121.

por el Taita y sus artistas a iconos-signos (grafemas) que representan el pensamiento Misak, son la iniciación de la escritura natural, básica para el desarrollo psicocognitivo y neurolingüístico durante la educación inicial-preescolar, fundamental para hacer la transición a cualquier código alfabético, y con él a los primeros años de lectoescritura en los espacios escolarizados. Su asociación a iconos de la cultura wampia, a la representación mitológica, se convierte en potencial para la apropiación del signo desde la inteligencia de imagen-texto-contexto.⁸⁷

El espacio de enseñanza de este nuevo lenguaje no está delimitado por el perímetro de la escuela, sino por los hitos del paisaje y la actividad de “caminar el territorio”. Su adquisición social, cultural y territorialmente significativa solo es posible situándose, quien aprende, en el entorno físico de producción simbólica. De esta manera, el aprendizaje de la nueva escritura misak reactiva el arraigo sensorial y los lenguajes del cuerpo a través de una escritura simbólica que reproduce las formas de relacionamiento del individuo con su entorno natural, con los “accidentes” de la geografía, con la flora y la fauna, todos considerados elementos vivos e interrelacionados entre sí y con quien percibe. Esto no significa que se haya abandonado la escritura alfabética o la notación matemática, sino que el aprendizaje temprano de esta forma particular de inscripción permite iniciar un proceso educativo arraigando sensorialmente al individuo en su entorno natural.

Hoy en día nuevos estudios sobre la iconografía del arte rupestre muestran que esta forma de situarse sensorialmente en el espacio de producción simbólica es característica de la codificación y decodificación de los primeros lenguajes pictográficos y petroglíficos. De acuerdo con Tilley, ya que los pueblos antiguos no escribían en lienzos o papeles sino en elementos del paisaje, nuestra interpretación de la iconografía rupestre olvida cómo interactuaban con su imaginario. Por ello, sostiene este autor, se hace necesario un enfoque cinestésico que utilice el cuerpo y sus sentidos para aproximarse mejor al significado que estos artefactos tenían para sus creadores y para quienes queremos comprenderlos hoy en día.⁸⁸

87 Avelino Dagua et al. *Resignificación del Proyecto Educativo Misak desde la cosmovisión y las relaciones interculturales para la educación inicial – preescolar (transición) a básica. Un aporte para el sexto planteamiento educativo del pueblo misak* (Silvia, Colombia: UNICEF, 2008), 92.

88 Christopher Tilley. *Body and Image: Explorations in Landscape Phenomenology 2* (Londres: Routledge, 2008).

Este (re)aprendizaje situado de la escritura rupestre nos lleva de la mano a otra característica básica del arraigo sensorial que es preciso reproducir en los procesos de enseñanza. Y es que, al ser formas de comunicación encarnada donde participan todos los sentidos, los lenguajes sensorialmente arraigados no pueden ser sino activamente *multimodales*. Entendemos por multimodalidad el carácter del acto comunicativo que conjuga códigos o lenguajes con materialidades significantes diversas para la producción de sentido. La multimodalidad fue reconocida por el arte occidental como un poderoso medio de comunicación y articulación de lenguajes sensoriales desde la Grecia antigua, por ejemplo, a través de la tragedia. A mediados del siglo diecinueve, la propuesta wagneriana de la obra de arte del futuro como obra de arte total asumía la coparticipación de la música, el teatro, la poesía y las artes plásticas en la construcción de la obra de arte dramática, solo en la cual adquirirían su pleno desarrollo y madurez las artes individuales.⁸⁹ Hoy en día, el concepto de multimodalidad y el uso sincrónico de diferentes sistemas semióticos son componentes importantes de numerosas expresiones performáticas del arte moderno. La importancia de una concepción multimodal se revela también en los estudios antropológicos de numerosos pueblos no occidentales, los cuales construyen y transmiten el significado de sus prácticas sociales a través de “obras de arte totales” articuladas en lo performático. Ejemplo de ello es el arte performativo de los Kalapalo, un pueblo indígena del Brasil que utiliza el arte narrativo y el arte ritual como medios de construcción colectiva de significado, aunando no solo la palabra a través de la poesía, sino también la danza, la música y la pintura corporal, entre otros lenguajes artísticos. Sobre la importancia de los eventos performáticos multimodales para una comprensión más flexible del mundo físico y social que está ausente en otros tipos de discurso nos explica bien Ellen Basso en el siguiente pasaje:

Podemos considerar las formas culturales creadas dentro de un marco performático fuentes sorprendentemente imaginativas de

89 “La más alta obra de arte común es el drama: éste solo puede existir en su posible plenitud si se dan cita en él cada una de las modalidades artísticas en su máxima plenitud. El verdadero drama sólo es concebible cual brotando del afán común de todas las artes por comunicarse del modo más inmediato a la opinión pública común: cada modalidad artística individual es capaz, para que se la entienda plenamente, de revelarse a esa opinión mediante la comunicación común con las restantes modalidades artísticas en el drama, pues el propósito de cada una de ellas por separado sólo se logra por completo con la colaboración mutua de todas, haciéndose entender cada una por las otras y comprendiendo por su parte a las demás”. Richard Wagner. *La obra de arte del futuro* (Valencia: Universitat de Valencia, 2000 [1849]), 143.

variación y adaptación a condiciones cambiantes, modelos de nuevas relaciones sociales, actitudes y sistemas de evaluación moral, materiales de nuevas invenciones culturales. Estas formas simbólicas pueden proporcionar a las personas soluciones a problemas hipotéticos y describir estas soluciones con respecto a motivos imaginarios y sin embargo realistas. Cuando cambios repentinos y dramáticos tienen lugar en la vida de un individuo, o cuando cambian las fuerzas productivas, estas formas pueden sugerir estrategias para participar en nuevos sistemas de integración social, en relaciones productivas y en la presentación de identidades públicas inusuales (aunque especialmente significativas).⁹⁰

Las reflexiones de Basso son decisivas para repensar el papel de las artes en el proyecto intercultural, pero además nos exigen pensar el papel del ritual en la construcción de las prácticas sociales, el significado que les damos y la manera en que pueden ayudarnos a la construcción de territorios interculturales. Es preciso en este punto distinguir entre el ritual y espectáculo. De este último hemos tratado con mayor extensión en otro lugar, negándole su viabilidad para instrumentar el encuentro intercultural por basarse en un voyerismo que no supera la epidermis de las diferencias y da por sentado el reparto de lo sensible. El ritual, por el contrario, cuando es verdadero ritual y no espectáculo, se basa en una convivencia comprometida entre sus participantes, sin distinción entre audiencia y actores. Al mismo tiempo, como insiste Turner, lejos de ser simplemente formal y basado en fórmulas, el ritual es

[U]na sinfonía en un sentido más pleno que en música. Puede ser, y a menudo es, una sinfonía y un conjunto cines-tésico de géneros artístico-culturales, o bien, una sinergia de operaciones simbólicas variadas, una obra que, a diferencia de la ópera (que también es una multiplicidad de géneros como repetidamente señala Wagner), escapa a la teatralidad, aunque nunca al drama social inexpugnable de la vida, en virtud de la seriedad de sus fines últimos.⁹¹

90 Ellen B. Basso. *A Musical View of the Universe* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985), 5, mi traducción.

91 Victor Turner. *From ritual to theater. The Human seriousness of play* (Nueva York: PAJ Publications, 1982), 82.

Como nos recuerda este mismo autor, el ritual permite incluso comunicar los valores más profundos de quienes participan en él gracias a que cumple la función paradigmática de ‘modelo para’ el cambio y ‘modelo de’ orden sociocultural. Por esta razón el ritual puede ser la base de una práctica pedagógica innovadora a través de la cual vivir la otredad en nuestros cuerpos y a través de sus símbolos, en lugar de hacerlo mediante el discurso, es decir, no describiendo las diferencias con los otros, sino inscribiéndolas en nosotros.⁹²

Reflexiones finales

Es preciso que nos tomemos la mitad del tiempo para conversar sobre el hecho de que el arte (ahora que hemos dejado atrás la magia) es la única brújula que tenemos para navegar a través del reino de los sentidos. ¿Cómo podemos empezar a hablar sobre el crecimiento, la velocidad, el poder, la potencia, la fuerza y la sostenibilidad de maneras diferentes? ¿Tienen que ser siempre fines? ¿Puede haber otros fines? ¿Otras metas? ¿Otras formas de alcanzar los mismos fines diferentes?

Raqs Media Collective
*Three and a Half Conversations with an
Eccentric Planet*

El camino recorrido en estas páginas tuvo como punto de partida la urgencia de promover en torno a la interculturalidad un accionar meta-discursivo desde los lenguajes sensoriales con miras a restituir las redes de la vida, aquello que llamé ‘lo real simbiótico’. El reconocimiento de las trampas que encierra la representación y sus lenguajes nos permitió reflexionar sobre el problema de las ventriloquías, los esencialismos y la moralidad, y sus implicaciones para el proyecto intercultural. Entendimos que un proyecto tal requiere no solo buscar alternativas a los lenguajes de la representación, sino además desnaturalizar el “sentido común” creado por la modalidad representativa de los lenguajes. Fue la intuición del poder de los lenguajes sensoriales para salir del bucle de la usurpación simbólica, la que iluminó nuestra reflexión sobre la naturaleza y los alcances de un proyecto educativo intercultural que

92 Al mismo Turner debemos un programa para “performar la etnografía” como una forma diferente de cumplir la tarea antropológica. Al respecto véase, Victor Turner y Edie Turner. “Performing Ethnography”. En Victor Turner. *The Anthropology of Performance*. (Nueva York: PAJ Publications, 1988), 139-155.

pueda crear una continuidad de espacios pedagógicos entre la sociedad y la naturaleza, y cultivar en los individuos un sentido de lugar mediante el arraigo en el territorio. La continuidad que reclama el proyecto educativo intercultural, sin embargo, es inviable si no abrimos dicho espacio a nuevos sujetos y subjetividades y a sus modalidades epistémicas y comunicativas particulares. El cosmopolitismo epistémico resultante y su cosmopolítica fundamentan así el arraigo sensorial en base al principio de ‘diferencia radical’, el único que, llevado a sus últimas y radicales consecuencias, puede hacernos pensar y dialogar de maneras diferentes, con los seres humanos y con el conjunto de los seres terrestres. Este diálogo, perdido para nosotros desde que nos quisimos los únicos dialogantes, debe empezar a construirse a partir de la restitución de viejos lenguajes y la construcción de nuevos, de códigos que violenten no solo los órdenes del discurso, sino también el reparto de lo sensible. Las artes nos dan la pauta para la restitución y construcción de lenguajes encarnados, hápticos, situados, multimodales y rituales.

Este capítulo se propone como uno de varios marcos posibles para la lectura del resto de la obra. Según señalé al inicio y lo repito ahora, no se trata de un programa establecido, con trayectos y metodologías definidas. El proyecto intercultural e intervital que quise pergeñar en este capítulo tiene como único principio metodológico la exploración: la única forma de otorgarles a los hechos el poder de hacernos pensar —sobre todo de pensar más allá de fundamentalismos, divisiones y centrismos— y evitar que fórmulas y recetarios tomen el lugar del ejercicio intelectual responsable al que todos estamos llamados. La exploración tuvo lugar no solo en los cuidados de esta obra colectiva, sino en la redacción misma de esta contribución, procesos ambos que se desarrollaron en los interculturales eventos de mi biografía y en el redescubrimiento de la vida como horizonte de sentido de mis deseos y pensamientos. A esa particular exploración en que consiste el acto vital de conjugar, según Ortega, el yo con las circunstancias, obedecen las reflexiones y la forma en que las he puesto a consideración del paciente lector.

Bibliografía

- Abram, David. *La magia de los sentidos*. Barcelona, España: Editorial Kairós, 2000.
- Altmann, Philipp. "Arte e interculturalidad, o: ¿puede el arte ser intercultural?". En *Arte e Interculturalidad. Derivas del arte para el proyecto intercultural*. Edición de Jorge Gómez Rendón, 60-75. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2019.
- . "La interculturalidad entre concepto político y one size fits all: acercamiento a un punto nodal del discurso político ecuatoriano". En *Repensar la Interculturalidad*. Edición de Jorge Gómez Rendón, 13-36. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017.
- Baranzoni, Sara. "Performar la interculturalidad. Hacia un perspectivismo de las memorias". En *Arte e Interculturalidad. Derivas del arte para el proyecto intercultural*. Edición de Jorge Gómez Rendón, 140-162. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2019.
- Basso, Ellen B. *A Musical View of the Universe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Basso, Keith. H. *Wisdom Sits in Places. Landscape and Language among the Western Apache*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996.
- Bertonio, Ludovico. *Vocabulario de la lengua aymara*. Leipzig: B. G. Turner, 1879 [1612]. Edición en PDF.
- Blanco Rivero, José. "The evolution of communication media in Moche culture". *Journal of Sociocybernetics*, 51 (2018) 99-121.
- Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*. París: Seuil, 1997.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse y Olivia Harris. "Pacha: en torno al pensamiento aimara". En *Tres reflexiones sobre el Pensamiento Andino*. Edición de Thérèse Bouysse-Cassagne, Olivia Harris, Tristan Platt y Verónica Cereceda, 11-159. La Paz: HISBOL, 1987.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires: Paidós, 2002 [1993].
- Corcoran, Steven. "Editor's Introduction". En Jacques Rancière, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, 1-26. Londres: Bloomsbury Academic, 2010.
- Dagua, Avelino, Harold Andrés Bolaños, Carlos Eraso, Franco Garzón Arcos, Lorena Obando, Olga Marlen Campo y Carolina Hernández. *Resignificación del Proyecto Educativo Misak desde la cosmovisión y las relaciones interculturales para la educación inicial – preescolar (transición) a básica. Un aporte para el sexto planteamiento educativo del pueblo misak*. Silvia, Colombia: UNICEF, 2008.
- Davis, Heather y Etienne Turpin. "Art & Death: lives between the fifth assessment and the sixth extinction". En *Art in the Anthropocene. Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Edición de Heather Davis y Etienne Turpin, 3-29, Londres: Open Humanities Press, 2013.
- De la Cadena, Marisol. *Earth Beings. Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press, 2015.
- De Vallescar Palanca, Diana. "La cultura: consideraciones para el Encuentro Intercultural". En *El Discurso Intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*. Coordinado por Graciano González, 141-162. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002.
- Del Campo Tejedor, Alberto. *Maneras de Pensar. Del alma primitiva al giro ontológico*. Cuenca, Universidad de Cuenca, 2018.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Di Salvia, Daniela. "La Pachamama en la época incaica y post-incaica: una visión andina a partir de las crónicas peruanas coloniales (siglos XVI y XVII)". *Revista Española de Antropología Americana*, 43, N°1, (2013): 89-110.

- Durán, Lucía. "Representaciones indigenistas, ventriloquias y sentido común visual. Un ejercicio de desmontaje de cara a un proyecto intercultural". En *Arte e Interculturalidad. Derivas del arte para el proyecto intercultural*. Edición de Jorge Gómez Rendón, 97-125. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2019.
- Escobar, Ticio. "Arte indígena: el desafío de lo universal". Revista *Casa de las Américas*, n° 271 (2013): 3-18.
- . *La belleza de los otros*. Asunción: RP Ediciones, 1993.
- Estermann, Josef. *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya Yala, 1998.
- Ferrão Candau, Vera María. "Educación intercultural crítica: construyendo caminos". En *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 1. Edición de Catherine Walsh, 158-169. Quito: Abya Yala, 2013.
- García Salazar, Juan, ed., *Territorio, territorialidad y desterritorialización*. Quito: Gráficas Iberia, 2010.
- Gómez Rendón, Jorge, ed., *Repensar la Interculturalidad*. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017.
- . "Aproximaciones semióticas a la interculturalidad". En *Repensar la interculturalidad*. Edición de Jorge Gómez Rendón, Guayaquil: UArtes Ediciones, (2017), 109-157.
- González Holguín, Diego. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua Quichua o del Inca*. Lima, 1608. Edición en PDF.
- Guattari, Félix. *Las Tres Ecologías*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- Guerrero Arias, Patricio. "Cultura popular y patrimonio, escenarios de luchas de sentidos: entre la usurpación simbólica y la insurgencia simbólica". *INPC Revista del Patrimonio Cultural del Ecuador*, n°1 (2009), 31-36.
- Guerrero, Andrés. *Administración de poblaciones, ventriloquía y transescritura*. Quito: FLACSO-Ecuador & Instituto de Estudios Peruanos, 2010.
- Hernández, Virgilio. "Un murmullo que se convirtió en grito de esperanza. Algunas reflexiones sobre el levantamiento de las bases indígenas y campesinas". En *Nada solo para los indios. El levantamiento indígena del 2001: análisis, crónicas y documentos*. Edición de Kintto Lucas y Leonela Cucurella, 27-34. Quito: Ediciones Abya Yala, 2001.
- Illich, Ivan. *Deschooling Society*. Milano: KKIEN Publ. Int., 2013 [1970].
- Kowii, Manai. "Arte e Interculturalidad. Debates del arte kichwa contemporáneo". En *Arte e Interculturalidad. Derivas del arte para el proyecto intercultural*. Edición de Jorge Gómez Rendón, 195-214. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2019.
- Lucas, Kintto. *Ecuador cara y cruz. Del levantamiento del noventa a la Revolución Ciudadana*. Quito: Ediciones CIESPAL, 2015.
- Luhmann, Niklas. *Social Systems*. Stanford, California: Stanford University Press, 1995.
- Mattio, Eduardo. "¿Esencialismo estratégico? Un examen crítico de sus limitaciones políticas". *Construyendo Nuestra Interculturalidad*, No. 5 (2009): 1-11.
- Millones, Luis. "Mesianismo en América Hispana: el Taki Onqoy", *Memoria Americana*, 15 (2007): 7-39.
- . *El retorno de las huacas. Estudios y documentos sobre el Taki Onqoy en el siglo XVI*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1990.
- Moore, Jason. "The rise of cheap nature". En *Anthropocene and Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Edición de Jason Moore, 78-115. Oakland: PM Press, 2016.
- Moreno Yáñez, Segundo. *Simbolismo y ritual en las sublevaciones indígenas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional, 2017.
- Morton, Timothy (2016, diciembre 13). *Entrevista a Timothy Morton*. Recuperado de <http://lab.cccb.org/es/timothy-morton-ecologia-sin-naturaleza/>

- . *Humankind. Solidarity with Nonhuman People*. Londres: Verso, 2017.
- Nelson, Cary y Larry Grossberg, eds., *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois, 1988.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- . *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996.
- Rappaport, Joanne y Tom Cummins. *Beyond the Lettered City. Indigenous Literacies in the Andes*. Durham y Londres: Duke University Press, 2012.
- Sader, Emir, ed., *Pluralismo Epistemológico*. La Paz: CLACSO & Muela del Diablo Editores, 2009.
- Santana, Roberto. "Actores y escenarios étnicos en Ecuador: el levantamiento de 1990". *Caravelle*, No. 59 (1992): 161-188.
- Santos, Boaventura de Sousa. "Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes". En *Pluralismo Epistemológico*. Edición de Emir Sader, 31-84. La Paz: CLACSO & Muela del Diablo Editores, 2009.
- Serrano, Arturo. "Moral e interculturalidad en el cine latinoamericano. Una reflexión sobre la ética". En *Arte e Interculturalidad. Derivas del arte para el proyecto intercultural*. Edición de Jorge Gómez Rendón, 126-139. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2019.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the subaltern speak?". En *Colonial Discourse and Post-Colonial Reader*. Edición de Patrick Williams y Laura Chrisman, 66-111. Nueva York: Columbia University Press, 1993.
- . *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. Nueva York: Methuen, 1987.
- Stengers, Isabelle. "Introductory notes on an ecology of practices". *Cultural Studies Review*, 11, N° 1 (2005): 183-196.
- . "The cosmopolitical proposal". En *Making things public, atmospheres of democracy*, Edición de Bruno Latour y Peter Weibel, 994-1003. Cambridge: MIT Press, 2005.
- Tilley, Christopher. *Body and Image: Explorations in Landscape Phenomenology 2*. Londres: Routledge, 2008.
- Turner, Victor. *From ritual to theater. The Human seriousness of play*. Nueva York: PAJ Publications, 1982.
- . *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications, 1988.
- UNESCO. *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París: UNESCO, 2003.
- Uzendoski, Michael y Edith Calapucha-Tapuy. *The ecology of the spoken word. Amazonian storytelling and shamanism among the Napo Runa*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2012.
- Vignola, Paolo. "Las minorías creadoras. Diferencias en la interculturalidad". En *Arte e Interculturalidad. Derivas del arte para el proyecto intercultural*. Edición de Jorge Gómez Rendón, 76-96. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2019.
- Van Uexküll, Jakob. *A foray into the world of animals and human: with a theory of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Wagner, Richard. *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universitat de Valencia, 2000 [1849].
- Waldmüller, Johannes. "Aportes de la Filosofía Intercultural al debate ecuatoriano: un acercamiento a partir de la teoría de los centrismos". En *Repensar la Interculturalidad*. Edición de Jorge Gómez Rendón, 72-108. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017.
- Walsh, Catherine. *Pedagogías Decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013.

Arte e interculturalidad, o: ¿puede el arte ser intercultural?

Philipp Altmann
Universidad Central del Ecuador

Resumen

El estudio del arte suele dedicarse a preguntas alrededor de la definición del arte: ¿qué es arte y por qué? ¿Cuáles son los criterios según los cuales una obra es definida como arte? En algunos casos, también son temas la difusión social y la relación con el *habitus*. No obstante, la relación entre arte y cultura (entendida de manera étnica) casi siempre se ignora. Esta contribución busca entender, desde la perspectiva de la sociología del arte, los mecanismos de exclusión del arte y su lógica de funcionamiento en relación con la diversidad cultural. Con este propósito se realizará un análisis del sistema del arte y sus posibles aperturas hacia lo étnico, una revisión de lo que se entiende por cultura (en su dimensión étnica) y de las propuestas de interculturalidad que se aplican al arte.

Palabras claves: autonomía, indígena, etnicidad, sociología del arte.

Abstract

The study of art is often devoted to questions around the definition of art: what is art and why? What are the criteria according to which a work is defined as art? In some cases, social diffusion and the relationship with the *habitus* are also issues. However, the relationship between art and culture (understood ethnically) is almost always ignored. This contribution seeks to understand from the perspective of the sociology of art the mechanisms of exclusion of art and its logic of operation in relation to cultural diversity. With this purpose, an analysis of the art system and its possible openings towards the ethnic, a revision of the understanding of the culture (in its ethnic understanding) and of the proposals of interculturality applied to art will be made.

Keywords: autonomy, indigenous, ethnicity, sociology of art.

Shunku yuyay

Sumak ruraykunamanta yachaykunapika kutin kutinmi tapurikuna tyan, imata sumak rurayka nishpa; imapi rikushpata kayka sumak ruraymi nishpa nina; wakin sumak ruraykunaka llaktakawsaymanta, kawsay kuskakunamanta rimaykunapashmi

kan. Sinapash sumak ruray, kawsaysapi (chikan ayllullaktakunamanta rimashpa) mana taripashka kanchu. Kay killkaypika llaktakunapak kapchi yachay hawa sumak rurayta washaman churashka kakpi, shinallatak imashinata sumak rurayka chikan ayllullakpakunapa kawsaywan pakta purikun. Kay nishka hawa taripankapak sumak ruray llkata, nishpaka sistema del arte yachaymanta taripashun, imashinata shuk runa llaktakunaman paskarinatapash, imata kawsaysapi kan (chikan ayllullaktakunamanta rimashpa), shinallatak sumak rurayta ruraypi imashinata rikurin pakta allí kawsay, nachu interculturalidad, ninchik chay.

Unancha shimikuna: Kikinlla usharyi, ñawpamanta kawsak runa, runallaktakunamanta, llaktakunapak kapchi.

1. Introducción

Como pocas ideas, la interculturalidad ha vivido en los últimos tiempos una expansión. De ser una propuesta en el ámbito de la educación, se convirtió en un concepto político, y desde la Constitución ecuatoriana del 2008, en un concepto que se puede adaptar a cualquier esfera social. La salud intercultural —una propuesta más antigua— ha recibido un máximo de atención; la educación intercultural ha sido replanteada; y hasta en los medios de comunicación se han integrado espacios interculturales. Del mismo modo, hoy en día, se intenta desarrollar cada vez más un arte intercultural.

Este texto se propone discutir las formas de entender la interculturalidad en el ámbito del arte. Con este fin se analizará el funcionamiento del arte, los orígenes de la interculturalidad y las posibilidades de contacto mutuo. Esto exige un recorrido por las teorías más importantes acerca del arte, destacando que el arte es una esfera social autónoma con reglas propias. Si el arte es autónomo, se abre la pregunta de cómo la interculturalidad puede entrar en él. Esa es la pregunta sobre la que quiere reflexionar la presente contribución.

Este texto se basa en las reflexiones e ideas desarrolladas en las contribuciones que componen la obra *Repensar la Interculturalidad*.¹ Se trata de un acercamiento teórico, basado, sobre todo, en los clásicos de la sociología del arte, y pretende inspirar trabajos empíricos concretos, sin los cuales las ideas desarrolladas aquí no pueden sino convertirse en juegos de pensamiento sin una base sólida.

¹ Jorge Gómez Rendón (ed.), *Repensar la interculturalidad* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017).

2. La Autonomía del Arte

El arte ha sido siempre una expresión cultural de la humanidad. Desde hace miles de años las diversas actividades artísticas son consideradas arte y tratadas como una esfera social específica que necesita calificaciones y aptitudes específicas. Desde entonces, no toda expresión cultural puede ser arte; desde entonces, el arte es una esfera especial de la sociedad, separada, por ejemplo, de la parte más técnica de la creación artística, o sea, de la artesanía,² o de la religión como otro campo cultural. Esto se hace visible en el rol de la estética como disciplina filosófica, separada de la ética o de la ontología. No obstante, el arte que conocemos hoy en día tiene características que se basan en su autonomía frente a, por ejemplo, la política y la religión. El campo artístico comienza a integrarse desde inicios de la modernidad, en los siglos XVI y XVII. Adquiere una autonomía relativa de las estructuras de poder de esa época y forma criterios internos de legitimidad.³ Dicho en otras palabras, el “sistema del arte se desacopla”⁴ de los otros sistemas sociales. Ya no son la religión y la política las que deciden qué es arte y cómo puede ser el arte. El arte se define ahora por su acoplamiento especial a los sistemas orgánicos de percepción, en primer lugar, oír y ver. A esta autonomía relativa del campo artístico se refiere Bourdieu con su idea de una economía anti-‘económica’:⁵ los factores externos al arte no pierden importancia y surge más bien una visión propia que puede o no concordar con los demás campos sociales. Hay que ganar dinero, claro está, pero eso no es lo que define al arte bueno o al arte malo. Significa también que, en el arte, “[l]a entrada es libre”.⁶ La participación en esta esfera social es decisión individual y no puede ser forzada por otros ámbitos sociales. Cada uno decide si le interesa el arte, si lo quiere consumir o producir. Así también se puede explicar la escasa participación de la población total en el arte como actividad social.

Se explica también de esta manera por qué el arte “utiliza operaciones propias para construir estructuras que luego, a su vez, podrá

2 Niklas Luhmann, *El Arte de la Sociedad* (México: Herder, 2005).

3 Néstor García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte* (México: Siglo XXI, 2001), 74-75.

4 Luhmann, *El Arte de la Sociedad*, 379.

5 Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995), 213.

6 Luhmann, *El Arte de la Sociedad*, 396.

reutilizar y modificar”.⁷ La “distinción entre realidad real y ficticia”⁸ ayuda al arte a autodefinirse y distinguirse de lo que no es arte. El arte, a través de sus procesos, es capaz de manejar influencias externas como tales y tratarlas como algo ajeno al arte. Estos procesos se basan en la capacidad del sistema del arte de distinguirse de otros sistemas. Esto se traduce al interior del arte, a nivel de los procesos, en el código binario como distinción mínima entre sistema y no-sistema, que conlleva la “posibilidad de señalar la particularidad de un sistema”.⁹ Este código como elemento básico del sistema es una “agregación de [...] evaluaciones participantes”;¹⁰ los procesos actuales del arte se basan en y son resultado de procesos anteriores, incluyendo la posibilidad de ‘olvidar’ o ‘recordar’ procesos específicos. Esto significa que los procesos artísticos pasados definen cuáles procesos artísticos futuros son aceptables para el sistema del arte y cuáles no lo son.¹¹ El código es, por lo tanto, la “condición de posibilidad de lo seleccionado, de las anticipaciones y los retornos”.¹² Con fines de ilustración se puede dar al código la asignación de bello/feo, la misma que tenía en la estética clásica. No obstante, hay que tener en mente que el código no es referencia a un valor externo al arte, sino que es producto de las actividades artísticas anteriores. El código “no es una afirmación sobre la esencia”.¹³ Hoy en día, “la belleza no es propiedad del objeto”¹⁴ sino asignación por el sistema del arte. Lo que antes era el arte define lo que hoy es considerado un arte bien logrado. Esto implica un proceso de reflexión o autoobservación sobre qué hay que utilizar como norma o inspiración de las obras de arte del pasado y qué no se debe utilizar de ellas.

La autonomía del arte hace posible la constitución de un campo social marcado por relaciones de poder propias. Entrar en estas relaciones de poder significa legitimarlas, dado que “implica la aceptación de un conjunto de presupuestos y de postulados”.¹⁵ Si “las estructuras objetivas del campo de producción son el origen de las categorías de percepción y valoración de las diferentes posiciones que ofrece el

7 Ibid., 309.

8 Ibid.

9 Ibid., 313.

10 Ibid., 324.

11 Ibid., 314.

12 Ibid., 324.

13 Ibid., 312.

14 Ibid., 322.

15 Bourdieu, *Las reglas del arte*, 253.

campo y de sus productos”,¹⁶ ellas definen qué es arte y qué no lo es y, al mismo tiempo, qué es arte bueno y arte malo. Por lo tanto, estas estructuras son objeto de luchas. Estas luchas son las que definen el campo, lo cambian y, de esta manera, introducen el tiempo como categoría:

la propia lucha es lo que hace la historia del campo; a través de la lucha se temporaliza. [...] Hacer época significa indisolublemente hacer existir una nueva posición más allá de las posiciones establecidas, por delante de estas posiciones, en vanguardia, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo.¹⁷

Las nuevas posiciones en el campo artístico que son creadas en estas luchas son producto de la consagración de obras o personas por parte de personas ya institucionalizadas en el campo a través del capital simbólico que tienen en él. Los establecidos deciden si un nuevo artista encuentra su lugar natural en el campo, es decir, si tiene el tono adecuado y las presuposiciones o la doxa compartida con los artistas, las empresas culturales, los críticos y el público. Esto significa que un artista solamente puede producir obras según reglas no obvias que definen su posición en el campo. “El comportamiento de cada integrante del proceso artístico [...] es consecuencia de su posición en este campo”.¹⁸ Obviamente, es posible salir de estas restricciones definidas por el campo del arte, pero la salida no es gratuita: los “canales de distribución no estándar alternativos”¹⁹ para las obras que rompen esquemas establecidos o convenciones artísticas que rigen el trabajo colaborativo artístico vienen al “precio del mayor esfuerzo o la menor circulación del propio trabajo”.²⁰ Si el artista desconoce o irrespeta conscientemente las reglas o sus obras están fuera de lugar, es difícil que pueda tener éxito.

De todas maneras, es importante tomar en cuenta que tanto la autonomía fáctica del arte como su descripción académica son resultado y elemento de “la lucha de la clase media por alcanzar la hegemonía política”.²¹ En virtud de esta autonomía las obras de arte “se convierten en mercancías en el mercado, no existen para nada ni para nadie en

16 Ibid., 249.

17 Ibid., 237.

18 García Canclini, *La producción simbólica*, 90.

19 Howard S. Becker, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008), 47.

20 Ibid., 53.

21 Terry Eagleton, *La estética como ideología* (Madrid: Trotta, 2006), 53.

particular, pueden por lo tanto ser racionalizadas [...] como si existieran completamente por sí mismas y en todo su esplendor”.²² Esto significa que la idea de autonomía y el modelo de subjetividad que implica son por sí mismos históricos e inseparables del contexto de su surgimiento. Si aceptamos la autonomía del arte, tenemos que tener en cuenta que esa autonomía es el resultado de luchas que excluyeron ciertas expresiones culturales, por ejemplo, aquellas que hoy en día son consideradas mera artesanía.

3. La interculturalidad entre política, academia y arte

El arte se basa en la “vivencia artística”²³ entre artista y público, pero se define sobre todo por obras de arte concretas alrededor de las cuales se dan estas interacciones sociales. Las reglas internas del arte, definidas por la autonomía del arte y sus relaciones sociales, determinan las posibilidades de cómo las obras de arte pueden darse en un espacio y un tiempo determinados. Se trata entonces de ver siempre tanto

las funciones estéticas, que ponen en comunicación al productor y al consumidor a través de la materia artística, de la forma y del contenido [como] las funciones sociales, que establecen las relaciones en las que también participan [...] las funciones estéticas, aunque lo hacen de manera secundaria.²⁴

Esos son los dos niveles donde podemos tratar de buscar la interculturalidad en el arte. O la interculturalidad puede ser parte de las obras y las relaciones de artistas, críticos, público, etc., con las obras, o puede ser parte de las relaciones entre estas personas. Dicho de otra manera, la interculturalidad puede ser el objeto del arte (como es obvio, entre otros objetos) y/o puede ser parte del discurso sobre el arte.

En cualquier caso, la pregunta es cómo llega la interculturalidad al arte. Generalmente, se puede distinguir dos niveles de interculturalidad: el normativo y el descriptivo, o bien el político y el académico,²⁵ ambos nacidos en campos o sistemas igualmente autónomos como el

²² Ibid., 59.

²³ Alphons Silbermann, “Situación y vocación de la sociología del arte”, en *Sociología del Arte*, ed. por José Sazbón (Buenos Aires: Nueva Visión, 1971), 30.

²⁴ Ibid., 31.

²⁵ Jorge Gómez Rendón, “Aproximaciones semióticas a la interculturalidad”, en *Repensar la interculturalidad*, ed. por Jorge Gómez Rendón (Guayaquil: UArtes ediciones, 2017), 112.

arte. En ambos campos, la interculturalidad designa cosas diferentes. Si hablamos de interculturalidad académica, hablamos de relaciones entre culturas, fenómenos de mezcla, efectos de contactos prolongados. Si hablamos de interculturalidad política, hablamos de una propuesta de cambio social, desde los movimientos sociales que integran sus demandas en este concepto o desde el Estado que pretende regular y armonizar las relaciones entre las diferentes culturas. En ambos casos existen luchas de poder que definen qué es la interculturalidad y tienden a convertirla “en una palabra inocente”,²⁶ es decir, en un concepto instrumentalizado por el poder e inutilizable por proyectos alternativos.

Si aceptamos la visión generalmente compartida en los estudios del arte de que el arte es autónomo, una introducción de la interculturalidad desde fuera parece problemática. Esto se aclara quizás con la introducción de la interculturalidad académica en el arte. La academia y especialmente las disciplinas que se ocupan del arte han mantenido siempre una relación estrecha con el arte. El manejo de exposiciones, la discusión sobre el arte y la didáctica artística están en buena medida en manos de personas formadas académicamente e insertas en universidades, editoriales u otras instituciones académicas. Esto explica por qué, ya desde hace tiempo, la interculturalidad es un factor importante en el arte, aunque por lo general sea un factor externo impuesto. Los premios, becas y exposiciones que llevan el título de intercultural muchas veces recaen en una “cosificación de la identidad como ‘etiqueta’”²⁷ que los convierte en mercancías sin más. Se trata de apoyar y discutir el ‘arte indígena’ o ‘arte indigenista’ en cuanto reflexión sobre los indígenas desde la perspectiva de los blanco-mestizos. Por lo general, la imposición de un concepto académico y descriptivo de la interculturalidad no puede salir de “la indigenización de la interculturalidad”.²⁸ Esto significa, además, que esta imposición no abandona la semiosis colonial para comenzar a producir una semiosis intercultural;²⁹ no puede dejar atrás la lógica del otro como excluido.

La política sigue la misma lógica totalizadora. Por eso no sorprende que intente imponer al arte la interculturalidad normativa, casi exclusivamente la del Estado. Aunque el afán puede ser otro, los mecanismos concretos de imposición provocan los mismos resultados. La

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*, 116.

28 *Ibid.*, 118.

29 *Ibid.*, 126-127.

interculturalidad se convierte en un espectáculo, “en la escenificación irreflexiva de eventos en los que participan actores sociales cuyos roles no se cuestionan y se asumen de estricto cumplimiento para que el evento sea precisamente intercultural”.³⁰ La imposición de espacios interculturales lleva a una renovada folclorización de las culturas indígenas,³¹ mas no a la construcción de espacios interculturales. Los espacios interculturales en los medios de comunicación son producto de esta folclorización. La presencia de lenguas y rituales indígenas también caen en la trampa. Mientras se pueda celebrar la presencia de ‘otras’ culturas (demasiado cercanas), la interculturalidad normativa desde arriba integrará al otro como marginal. Se puede hablar kichwa siempre y cuando se siga hablando el lenguaje del poder, de la política, del Estado.

La imposibilidad de imponer en el arte una interculturalidad desde fuera se puede explicar por las diferentes lógicas de funcionamiento que tienen las diferentes esferas sociales. La política, la academia y el arte no funcionan de la misma manera, por eso no es posible que conceptualicen la interculturalidad de la misma manera. Esto significa además que cualquier imposición desde fuera está condenada a fracasar, o a destruir el arte como sistema autónomo. Si el arte es realmente autónomo, no puede operar con elementos que no sean los suyos.

4. ¿Puede el arte ser intercultural?

Si el arte pretende ser intercultural, esta interculturalidad estética o artística solo puede nacer en el arte mismo y a través de las operaciones propias del arte como esfera social. Son las operaciones artísticas las que tienen que producir la interculturalidad propia del arte. Estas pueden abarcar una serie de actividades artísticas concretas, todas relacionadas estrechamente con el arte y con la capacidad de trascender el arte. Por esta razón, la especificidad de la interculturalidad estética no excluye puntos de conexión con los otros tipos de interculturalidad. Cualquier interculturalidad tiene que incluir “relaciones interculturales simétricas entre grupos hegemónicos y no-hegemónicos [con] las condiciones objetivas mínimas para que la convivencia y la comunicación sean

30 Ibid., 115-116.

31 Una crítica recurrente del movimiento indígena, por ejemplo, en CONAIE, *Proyecto Político de la CONAIE* (Quito: CONAIE, 1994), 41.

posibles”,³² y, por lo tanto, la creación de “espacios, lugares y actitudes de encuentro y confrontación de saberes o *yachay tinkuy*”.³³ En lo que sigue se explican tres ámbitos específicos del arte y cómo la interculturalidad podría producirse en ellos. No se trata de una colección exhaustiva o completa, sino de tres ejemplos guiados por la teoría que permiten, en este contexto, desarrollar sus posibilidades de interculturalización.

a. Interculturalidad en los mundos del arte

Howard Becker describe las redes de colaboración que son necesarias para la producción y el consumo de obras de arte como mundos del arte.³⁴ Esto no necesariamente devalúa el trabajo del artista, pero lo pone en contexto. Las redes de colaboración cuentan con “mecanismos especiales que distinguen a los artistas de los que no lo son”.³⁵ Estas redes de colaboración se basan en una división del trabajo: “el trabajo se distribuye y la distribución genera los medios con los que pueden obtenerse más recursos para producir nuevos trabajos”.³⁶ El director de una película puede contar con ayudantes que le proveen de luz adecuada para las tomas que piensa realizar o que cuidan que los actores estén bien maquillados al momento de grabar. Para que los mundos del arte puedan funcionar adecuadamente —y no haga falta reinventarlos con cada obra— construyen convenciones artísticas que “abarcen todas las decisiones que deben tomarse en relación con los trabajos producidos, por más que una convención específica pueda revisarse para un trabajo específico”.³⁷ El técnico de luz conoce su trabajo y sabe qué tipo de iluminación puede ser el adecuado para qué tipo de toma; el experto en maquillaje puede realizar un buen trabajo aun sin orden inmediata del director.

Una interculturalidad estética tiene que constituirse en estos mundos del arte. “Sólo la vivencia artística puede crear campos de acción culturales, sólo ella puede ser activa, social”.³⁸ Por lo tanto, es necesario que las personas que componen los mundos del arte dejen de considerar el arte como contenedor del ‘resto’ de expresiones

32 Gómez Rendón, “Aproximaciones semióticas...”, 119.

33 José Benjamín Inuwa Lechón, “Kawsaypura yachay tinkuy. Convergencia y confrontación de saberes ‘entre culturas’”, en *Repensar la interculturalidad*, ed. por Jorge Gómez Rendón (Guayaquil: UArtes ediciones, 2017), 39.

34 Becker, *Mundos del Arte*, 54.

35 *Ibid.*, 33.

36 *Ibid.*, 20.

37 *Ibid.*, 48.

38 Silbermann, “Situación y vocación...”, 30-31.

culturales que no caben en otro lado. Se trata de romper con la idea de que “el arte no es un sistema de inscripción legítimo capaz de producir conocimiento”,³⁹ que comparten los gestores culturales, una parte del público y de los artistas, y, por supuesto, los estudiosos del arte. A nivel de los productores de arte, se necesita mayor confianza en la fuerza del arte. A nivel de los investigadores, quienes, al menos en la manera como se ven a sí mismos, cumplen el papel de traductores entre el arte y el público, es necesario repensar los lenguajes simbólicos del arte y su rol en la sociedad. La autonomía del arte no significa que no tenga nada que ver con el resto de la sociedad. Por lo tanto, se trata de crear “un programa de investigación de las artes occidentales y no-occidentales que les reconozca precisamente su estatus de sistemas de inscripción con el mismo derecho a formar parte del currículo al mismo nivel de la escritura alfabética o la notación matemática”.⁴⁰

Una parte importante de este esfuerzo es entender el arte en su totalidad y en su relación con otras lógicas sociales que —otra vez— no determinan al arte como tal, pero si sus condiciones de desarrollo. Esto se hace muy relevante en relación con el arte indígena:

Las prácticas artísticas de los pueblos indígenas, de la misma manera, cuestionan la institucionalidad del arte y establecen nuevas formas de circulación y producción de la obra, que toma lo comunitario como un elemento que activa y dinamiza el desarrollo de la obra y rompen con la idea de autoría y genio individual del artista.⁴¹

Esto implica una crítica del arte como fenómeno social occidental⁴² y su trato particular del arte no-occidental, caracterizado por un “gusto por apropiarse o por rescatar la alteridad, por organizar las artes no occidentales a su propia imagen, y por descubrir las capacidades ‘humanas’ universales y ahistóricas”.⁴³ Solo así se puede superar la idea tradicional de que “tratar los objetos tribales como arte significa excluir el contexto cultural original”.⁴⁴

39 Gómez Rendón, “Aproximaciones semióticas...”, 132.

40 *Ibid.*, 153.

41 Kowii, Nary, *El concepto Sumakruray: una categoría que permite definir y analizar las funciones que tiene el arte para el pueblo kichwa-Otavaló* (Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador, 2016), 24.

42 Clifford, James, “Historias de lo tribal y lo moderno”, en *Dilemas de la Cultura Antropología. Literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, ed. por James Clifford (Barcelona: Gedisa, 2001), 236.

43 *Ibid.*, 233.

44 *Ibid.*

b. Educación para un arte intercultural

El arte se basa en un código compartido socialmente de manera implícita. Solo aquellos que son capaces de la correspondiente “operación consciente o inconsciente de desciframiento”⁴⁵ van a entender una obra de arte adecuadamente o saber cómo relacionarse con ella. Si falta esta competencia artística, las personas en cuestión están condenadas a una percepción reducida que se guía no por las categorías y valores intrínsecos del arte, sino por “aquellos [categorías y valores] que organizan su percepción cotidiana y orientan sus juicios prácticos”.⁴⁶ Ven el arte de la misma manera como ven su comida, su trabajo o la televisión. Una película de autor puede así chocar con las películas que suelen ver, y romper con las expectativas, lo que produce confusión y aburrimiento. El código específico del arte está marcado por un “etnocentrismo de clase”,⁴⁷ es decir, parte de las visiones y criterios de la clase dominante. Conforme las personas se alejan de las visiones y preferencias de esta clase, menos van a entender de arte e interesarse por él. Para salir de la Francia de los años setenta del siglo pasado y adecuar las ideas de Bourdieu al Ecuador de hoy, se podría decir que también existe un etnocentrismo de género y etnia: los que definen qué es arte y qué es bello dentro del arte son hombres blanco-mestizos de clase media-alta. Todas aquellas personas que salen de este espectro social y de su *habitus* tienden a tener problemas para entender el arte. A ello se debe que el mismo Bourdieu recomiende facilitar la decodificación del arte: hay que dar un apoyo didáctico para reducir la complejidad de las obras de arte y sus códigos “al estado de forma inteligible”.⁴⁸ Uno de los caminos que se ofrecen es la educación escolar, especialmente la pública. En este ámbito, los niños de todas las clases sociales pueden adquirir cierta familiaridad con el mundo del arte, que incluye lo que Bourdieu llama una disposición cultivada, o sea, un interés general en el arte y algunas categorías genéricas de apropiación. En la escuela y el colegio se puede conocer una selección suficientemente amplia y diversa de obras de arte. De esta manera, especialmente los chicos alejados de la clase social dominante podrán desarrollar un interés por la literatura, la música, el arte plástico, y, al mismo tiempo, aprender a interpretar algunas obras, conocimiento que después podrán aplicar a

45 Pierre Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, en *Sociología del Arte*, ed. por José Sazbón (Buenos Aires: Nueva Visión, 1971), 45.

46 *Ibid.*, 51.

47 *Ibid.*, 47.

48 *Ibid.*, 48.

otras fuera de la escuela. Obviamente, la escuela sola no puede cambiar las cosas: “la plena posesión de la cultura escolar es la condición de la superación de esa cultura para alcanzar la cultura libre, [...] liberada de sus orígenes escolares, que la clase burguesa y su escuela consideran el valor de los valores”.⁴⁹

Una cultura escolar que permite entrar en culturas libres necesita una educación no solamente de calidad sino lo suficientemente abierta para permitir un aprendizaje que supere las fronteras de clase, etnia y otras más. En suma, una educación intercultural donde haya “coincidencias y confrontaciones de saberes que además de generar procesos de fortalecimiento de la identidad o de integración cultural, generen en forma dinámica resistencias culturales y fusión de saberes”.⁵⁰ De esta manera, se puede crear un espacio para la confrontación de saberes que permita a los estudiantes “fortalecer su propia cultura y [lograr] acceder a los saberes de las otras culturas”.⁵¹ Un ejemplo de esta educación sería la educación kichwa, donde el aprendizaje es colectivo, familiar y comunitario. “Es una minga del aprendizaje para la vida”.⁵² Una educación propiamente intercultural puede permitir no solamente una amplia difusión de los códigos necesarios para descifrar la cultura de élite; también puede proveer a los alumnos de los medios para entender como arte objetos que generalmente están relegados al estatus inferior de artesanía.

c. Obras de arte interculturales

Ahora bien, es necesario acercarse a lo que define propiamente el arte: las obras de arte. Son ellas las que hacen y deshacen el arte en todos sus sentidos. Una reflexión de si el arte puede ser intercultural tiene que incluir las obras. Las obras de arte se constituyen a través de una serie de selecciones, siempre con perspectiva de enlace: una operación, un instrumento, un color encajan en una obra o no.⁵³ Esto se vuelve problemático solo cuando el arte se constituye como esfera social autónoma. A partir del siglo XVI, las antiguas reglas del arte que había que seguir (relacionadas, sobre todo, con la imitación) son reemplazadas por la novedad “como requerimiento de las obras de arte”.⁵⁴ La

49 Ibid., 66.

50 Inuca, “Kawsaypura yachay tinkuy...”, 61.

51 Ibid., 62.

52 Ibid., 64-65.

53 Luhmann, *El Arte de la Sociedad*, 323.

54 Ibid., 331.

novedad, por lo tanto, “sirve para que el arte se delimite”,⁵⁵ dado que se convierte en la condición principal para que una obra guste o no. Este código de bello/no-bello, determinado por la novedad y el gusto, es parte de cada selección que afecta a la obra específica. Con cada decisión, se decide innovar para gustar o romper con los gustos establecidos. La serie de decisiones define la obra de arte y, con ella, el arte como tal: “Todas las libertades y todas las limitaciones son productos propios del arte, son consecuencias de las decisiones tomadas dentro de la obra del arte mismo”.⁵⁶ Por lo tanto, el arte se programa a sí mismo en sus obras. Aun cuando suene muy abstracto, la misma visión aparece en un clásico de los estudios del arte. Para Mijaíl Bajtín, “el contenido de la actividad (de la contemplación) estética dirigida hacia la obra constituye el objeto del análisis estético”.⁵⁷ El objeto estético inmaterial se realiza a través de una arquitectura del objeto estético, también inmaterial. Esto significa que la impresión que causa un poema o una película, en primera instancia, no tiene nada que ver con el material que obviamente necesita para funcionar. Esta impresión es creada a través de impresiones más pequeñas que, en combinación, crean el objeto estético. El poema tiene estrofas, rimas, etcétera; la película, escenas, tomas, etcétera. Para que esta arquitectura sea posible, se necesita una composición de la obra material. Es el uso de palabras escritas o habladas, de imágenes grabadas por cámaras, lo que permite realizar el objeto estético. De este último nivel no podemos separarnos nunca. Es aquí donde el artista hace las selecciones que constituyen la obra de arte. La decisión de usar un cierto tono de amarillo es una decisión compositiva y material. Ahora bien, esta decisión material predetermina la arquitectura del objeto estético inmaterial: con un cierto tono de amarillo, el rango de otros colores a utilizar se limita. No se puede mezclar todo color en todo momento, a menos que eso sea parte de la arquitectura del objeto estético. En este caso, el no mezclar sería lo prohibido. Esto significa que el artista y sus ayudantes se convierten en traductores entre realidad material y realidad estética. En palabras de Bajtín, “todo artista en su creación [...] se ve obligado a ocupar directamente una posición estética frente a la realidad extraestética del conocimiento y del hecho”.⁵⁸

55 Ibid., 333.

56 Ibid., 339.

57 Mijaíl Bajtín, *Teoría y Estética de la Novela. Trabajos de Investigación* (Madrid: Taurus, 1989), 23.

58 Ibid., 40.

Obviamente existen factores externos a las obras concretas que pueden guiar las selecciones. Las obras de arte siempre se producen en un panorama de diferentes estilos —sin excluir que “cualquier obra de arte puede buscar nichos aún no ocupados”—.⁵⁹ El estilo se puede entender como “el pre-establecimiento de formas con las cuales (o en contra de las cuales) se puede trabajar”.⁶⁰ Como tal, es producto de las obras de arte producidas y aceptadas en un momento dado. Esto quiere decir que cada obra de arte por sí misma define el desarrollo de todas las obras de arte: influye en el estilo, lo refuerza, renueva o cambia, y así crea las posibilidades a partir de las cuales se construyen nuevas obras de arte. En este sentido, es en cada obra de arte “donde la casualidad se transforma en necesidad”.⁶¹ Por lo tanto, el estilo no determina la obra como tal, pero sí el conjunto de formas entre las cuales el artista puede seleccionar. “El estilo legitima la conducta conforme o desviada —precisamente porque se trata de una condensación del acontecimiento arte”.⁶²

Una interculturalidad artística podría establecerse dentro de las obras de arte como un cambio de estilo que modificara la manera como son concebidas y percibidas nuevas obras de arte. Podría respetar “la interculturalidad como mecanismo de defensa de la cultura extraña y dispositivo de conservación de su identidad, de sus derechos y sus modos de vida”.⁶³ El respeto podría convertirse en un estilo. Eso implica, obviamente, “un cambio de pensamiento valorativo del idioma y la cultura, y la valoración pragmática de las otras culturas, de las otras nacionalidades y de la población urbana”.⁶⁴ Una propuesta que podría convertirse en estilo es el *sumakruray*, desarrollado por un colectivo de artistas indígenas del mismo nombre. Pretende rescatar las funciones extra-estéticas y comunitarias del arte indígena, especialmente en relación con el mundo kichwa.⁶⁵ Como estilo, podría incluir una perspectiva crítica dentro del arte

que cuestiona el concepto arte como un arquetipo que debe regir para todas las prácticas artísticas, y plantea la deconstrucción y descolonización de la esfera artística a partir de prácticas interculturales

59 Luhmann, *El Arte de la Sociedad*, 348.

60 Ibid.

61 Ibid., 356.

62 Ibid., 395.

63 Inuca, “Kawsaypura yachay tinkuy...”, 52-53.

64 Ibid., 59.

65 Kowii, *El concepto Sumakruray*, 36.

que permitan el diálogo frontal entre la diversidad de propuestas estéticas. Utiliza la lengua como un recurso que permita insertarnos dentro del arte kichwa de una manera íntegra y tensione las relaciones de poder que se han establecido a través de categorías como artesanía naif, popular, folclor.⁶⁶

5. Conclusión

El arte puede ser intercultural. Pero esta interculturalidad artística o estética tiene que ser construida dentro del propio arte. Esto significa que el arte, si quiere ser intercultural, tiene que crear su propia interculturalidad con sus propios medios. Hablamos aquí de algunos de estos medios, de las redes de colaboración, de la educación artística y de las mismas obras de arte. Si el Estado o algún otro actor externo quiere interculturalizar el arte, solamente lo puede hacer apoyando la creación de espacios autónomos del arte y los esfuerzos autogestionados por crear una interculturalidad artística. El Estado, en concreto, tiene dos mecanismos que pueden ayudar al arte en esta empresa: “el fortalecimiento y creación de espacios de convivencia intercultural y la dotación de herramientas que propicien el encuentro en la confrontación creadora”.⁶⁷

Para volver a los casos tratados aquí, se puede ofrecer desde el Estado una garantía de sueldos y salarios dignos y un seguro social eficaz para los artistas y los miembros de sus redes de colaboración, incluyendo, por ejemplo, técnicos de sonido o conserjes de teatros. En cuanto a las obras de arte, la creación de espacios de exposición especiales y abiertos para obras no-convencionales sería una manera como el Estado e instituciones del arte podrían apoyar la interculturalidad. Pero el apoyo más directo a la interculturalidad artística se podría ofrecer en la educación pública y privada, proporcionando un conjunto básico de competencias artísticas, tanto en relación con el arte establecido como en relación con formas de arte hasta ahora excluidas. Este también es el ámbito donde confluyen la interculturalidad normativa del Estado y la interculturalidad descriptiva de la ciencia. La academia tiene que seguir ofreciendo análisis que puedan ser fructíferos para una educación comprometida con la interculturalidad artística; tiene que criticar e interpretar de manera abierta e innovadora los espacios de presentación de obras de arte interculturales; y tiene que proveer estudios empíricos sobre la situación real del arte y de los artistas en el país.

⁶⁶ Ibid., 48.

⁶⁷ Gómez Rendón, “Aproximaciones semióticas...”, 119.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y Estética de la Novela. Trabajos de Investigación*. Madrid: Taurus, 1989.
- Becker, Howard S. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Bourdieu, Pierre. "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística". En *Sociología del Arte*, editado por José Szabón, 43-80. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.
- . *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Clifford, James. "Historias de lo tribal y lo moderno". En *Dilemas de la Cultura Antropología. Literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, editado por James Clifford, 229-256. Barcelona: Gedisa, 2001.
- CONAIE. *Proyecto Político de la CONAIE*. Quito: CONAIE, 1994.
- Eagleton, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006.
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI, 2001.
- Gómez Rendón, Jorge (ed.). *Repensar la interculturalidad*. Guayaquil: UArtes ediciones, 2017.
- . "Aproximaciones semióticas a la interculturalidad". En *Repensar la interculturalidad*, editado por Jorge Gómez Rendón, 109-157. Guayaquil: UArtes ediciones, 2017.
- Inuca Lechón, José Benjamín. "Kawsaypura yachay tinkuy. Convergencia y confrontación de saberes 'entre culturas'". En *Repensar la interculturalidad*, editado por Jorge Gómez Rendón, 37-71. Guayaquil: UArtes ediciones, 2017.
- Kowii, Nary. *El concepto Sumakruray: una categoría que permite definir y analizar las funciones que tiene el arte para el pueblo kichwa-Otavalo*. Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador, 2016.
- Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. México: Herder, 2005.
- Silbermann, Alphons. "Situación y vocación de la sociología del arte". En *Sociología del Arte*, editado por José Szabón, 9-41. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.

Las minorías creadoras

Diferencias en la interculturalidad

Paolo Vignola
Universidad de las Artes

Resumen

Este artículo trata de desarrollar un encuentro interdisciplinar estratégico entre lingüística, teoría literaria y filosofía posestructuralista (en particular Gilles Deleuze y Jacques Derrida), para contribuir en la definición de los procesos interculturales y de sus desafíos en el Ecuador. Al ponerse en diálogo estricto con el ensayo de Jorge Gómez Rendón, “Aproximaciones semióticas a la interculturalidad”, contenido en el libro *Repensar la interculturalidad* (editado por el mismo Gómez Rendón), el texto retoma sus ideas y perspectivas acerca de los procesos interdisciplinarios reales y la crítica del esencialismo y la naturalización de las minorías culturales del país. A través de esos análisis, enfocados particularmente en las variedades lingüísticas del quichua, el artículo intenta proporcionar los conceptos de ‘coeficiente de imposibilidad’, ‘devenir-otro’, ‘complicidad’ y ‘hospitalidad incondicionada’ como herramientas útiles para replantear la cuestión de la interculturalidad, sus obstáculos y sus necesidades en el interior mismo del lenguaje y el habla, entendidos como las raíces de cualquier hecho intercultural. En este sentido, los ejemplos literarios de Kafka y Gloria Anzaldúa se vuelven emblemáticos en el intento de imaginar formas de interculturalidad desde el lenguaje más allá de su representación institucional. Aunque apenas imaginado en las páginas del ensayo, el objetivo es la superación de una interculturalidad representativa y esencialista, hacia su dimensión intensiva, es decir, viva, cotidiana, y experimental; o sea, orientada hacia un proceso de transformación permanente del lenguaje y de las relaciones sociales, que combine raíces y devenir en el siglo XXI.

Palabras claves: literatura menor, descolonización, monolingüismo del otro, imposibilidad, devenir-otro.

Abstract

The paper tries to develop a strategic interdisciplinary meeting between linguistics, literary theory and post-structuralist philosophy (in particular Gilles Deleuze and

Jacques Derrida), in order to contribute to the definition of intercultural processes and their challenges in Ecuador. By involving itself into a strict dialogue with Jorge Gómez Rendón's essay, "Aproximaciones semióticas a la interculturalidad", contained in the book *Repensar la interculturalidad* (edited by Gómez Rendón), the text takes up his ideas and perspectives about the real interdisciplinary processes and the criticism of essentialism and naturalization of the country's cultural minorities. Through these analyzes, focused in particular on the linguistic varieties of Quichua, the paper tries to provide the concepts of 'coefficient of impossibility', 'becoming-other', 'complicity' and 'unconditional hospitality' as useful tools to rethink the question of interculturality, its obstacles and its needs within language and speech, understood as the roots of any intercultural event. In this sense, the literary examples of Kafka and Gloria Anzaldúa become emblematic in the attempt to imagine forms of interculturality from the language and beyond their institutional representation. The goal, although only imagined in the pages of the essay, is the overcoming of a representative and essentialist interculturality, towards its intensive dimension, daily and experimental, that is oriented towards a process of permanent transformation of the language and the social relations, that combines roots and becoming in the 21st century.

Keywords: Minor Literature, Decolonization, Monolingualism of the Other, Impossibility, Becoming-other.

Shunku yuyay

Kay killkaka shimi kamachiy yachaywan, arawi yachaywan shinallatak ukku yachay (Gilles Deleuze y Jacques Derrida) yachaywanpash paktalla awarishka yachaytami rikuchin. Shinami Ecuador llaktapi kawsaypura rimanakuy ñankunapika yanapakun. Jorge Gómez Rendón allichishka *Repensar la interculturalidad* kamupi, "Aproximaciones semióticas a la interculturalidad" pay killkashkawan chimpapurakpika, awarishka yachaytapash shinallatak kikinpaklla yuyaykuna tiyashkatapashmi rikuchin. Kay yachaykunaka, ashtawanpash llakta rimaykunapi "mana kaypak", "shuktak-kaypak", "kanakuy" "allishunku" yuyaykunawan kawsaypura ñantaka achikyachinkapak kayakun. Shinallatak wakin harkakunatapash, rimaypi wakin mutsuykunatapash kay llankaypika apana tukun. Imashina Kafka, Gloria Anzaldúa paykunapak arawipi riman, shinami kawsaypura ñantaka tukuy saywakunakunata paskashpa, mushuk rimaykunapipash yanantin kawsaypipash sapimantapacha mushuk pachaman purina kanchikman.

Unancha shimikuna: shuktak shimipi arawi, mana mitmayay, shuktakpak shuklla shimi, mana kaypak, shuktak tukuna.

Los textos que componen el libro *Repensar la interculturalidad*, con sus diversidades disciplinarias, estilísticas y de contenido, comparten una postura crítica frente al *statu quo* de la interculturalidad en Ecuador al subrayar los obstáculos directos e indirectos, conscientes e inconscientes, que *necesariamente* produce una política estatal acerca de la dimensión intercultural. Antes de intentar explicar el sentido de esta *necesidad* estatal o institucional y sus posibles alternativas, es oportuno recordar algunos de estos obstáculos, para evidenciar la distancia entre dos maneras de entender y trabajar para la interculturalidad. Estas dos maneras pertenecen a un abordaje estatal o institucional de la interculturalidad, por un lado, y a su acercamiento artístico-crítico, por otro lado. Este acercamiento, objeto del presente ensayo, será planteado, como veremos, a través de dos teorías filosófico-literarias que abarcan dos conceptos clave para la interculturalidad: el devenir-otro de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y la hospitalidad incondicionada de Jacques Derrida. Estos dos conceptos, articulados entre sí, serán insertados a su vez en el corazón mismo de las prácticas interculturales ecuatorianas, es decir, en la lengua tal como se manifiesta en los fenómenos del habla. El objetivo final será, entonces, provocar un pequeño *hecho teórico* de «interculturalidad» proactiva entre estos conceptos y algunas prácticas del habla descritas en el ensayo de Gómez Rendón publicado en *Repensar la interculturalidad*. Lejos de ser una simple explicación de la interculturalidad a través de la teoría filosófico-literaria, el ejemplo teórico-práctico que se propone consistirá en un hecho (teórico) intercultural, es decir, un fomento recíproco de las prácticas y los conceptos hacia una complicidad como palabra-clave de la interculturalidad, entendida como “una nueva forma de ciudadanía integral que tiene la interpelación, el diálogo y el intercambio como pautas de participación política”.¹

Necesidades

En su artículo “La interculturalidad entre concepto político y *one size fits all*”, Philipp Altman indica como límite del concepto estatal de interculturalidad su dimensión ‘descriptiva’ o ‘técnica’, por la cual “necesariamente ya se sabe qué hay que hacer y cómo hacerlo. Esto explica

¹ Jorge Gómez Rendón, “Aproximaciones semióticas a la interculturalidad”, en *Repensar la interculturalidad*, ed. por Jorge Gómez Rendón (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017), 111.

el papel de los indicadores cuantitativos para las agencias estatales”.² Esta manera de manejar la interculturalidad proviene de la que Gómez Rendón define como la “«ilusión» de lo intercultural como *fait accompli*”, que “se expresa antes que nada en el discurso, de manera que su realización parece tener lugar con la sola evocación de su nombre. Hoy por hoy [...] todo puede ser ‘intercultural’ con tal que se lo enuncie así”.³ La palabra ‘intercultural’ se vuelve entonces una consigna espectacular del Estado.

El síntoma más evidente en este sentido sería la Ley de Comunicación del Ecuador (2013), que coincidiría con el “arquetipo del centrismo separatista”,⁴ subrayado por Johannes Waldmüller, centrismo que “promueve una representación de los diferentes pueblos en los medios de comunicación de manera esencialista, monolítica y superficial bajo el título de interculturalidad [...]. Simultáneamente, tanto la sociedad “mestiza” mayoritaria como otros países o culturas quedan por fuera de las representaciones de lo intercultural, en tanto son excluidos a priori por no encajar en la interpretación prevalente: los protagonistas de la interculturalidad ecuatoriana son siempre «minorías étnicas»”.⁵ La consecuencia de este enfoque es, siguiendo siempre a Waldmüller, la imposibilidad de construir una sociedad más inclusiva e intercultural, porque “la representación de la posible inclusión de otras culturas se funda en un entendimiento de estas como algo estático y sin diferencias internas”.⁶ De estas palabras parecen hacer eco las consideraciones de Gómez Rendón, que bien vale exponer ampliamente:

Los efectos nocivos de la espectacularización y la indigenización de la interculturalidad para el proyecto político son evidentes. Por un lado, los sujetos escenificados deben asumir ciertos roles y rasgos considerados “identitarios” como única forma de ser visibilizados y “agenciados”. Por otro lado, los sujetos que ponen en escena a los primeros no llegan a conocer sus verdaderas prácticas interculturales, prácticas que ocurren a menudo en la vida cotidiana y que, por lo mismo, pasan desapercibidas. Más aun, al creer que sólo

2 Philipp Altmann, “La interculturalidad entre concepto político y one size fits all: un acercamiento a un punto nodal del discurso político ecuatoriano”, en *Repensar la interculturalidad*, 29.

3 Gómez Rendón, “Aproximaciones...”, 111.

4 Johannes Waldmüller, “Aportes de la filosofía intercultural al debate ecuatoriano: Un acercamiento a partir de la teoría de los centrismos”, en *Repensar la interculturalidad*, 103.

5 Ibid.

6 Ibid., 104.

los pueblos y nacionalidades indígenas son *objeto* de las políticas interculturales del Estado, la sociedad mestiza hispanohablante no sólo desconoce su iniciativa política, sino que desalienta en su seno el diálogo entre diferentes subculturas o incluso con culturas extranjeras. Queda deshabilitada así cualquier forma de intercambio comunicativo y la posibilidad misma de la confrontación creadora que nace del encuentro de lo diferente.⁷

El tema de la diferencia, con sus correlatos como la diversidad y la heterogeneidad, es un asunto sin duda alguna trascendental para un país megadiverso como el Ecuador, y lo es aún más hoy en día, en la época llamada Antropoceno, la era geológica en la cual el ser humano se ha vuelto el principal actor de las transformaciones sistémicas del globo (el cambio climático, entre otras). Interesante para el tema de la megadiversidad es la perspectiva de Bernard Stiegler, en la medida en que, para él, el Antropoceno es esencialmente un fenómeno que consiste en la destrucción entrópica de cualquier tipo de diversidades y, por lo tanto, está inextricablemente asociado con el capitalismo digital y los problemas político-culturales a los que han dado lugar los algoritmos. En este sentido, la estandarización industrial y digital “parece conducir al Antropoceno contemporáneo a la posibilidad de una destrucción de la vida como florecimiento y proliferación de diferencias, como la biodiversidad, la sociodiversidad («diversidad cultural») y la psicodiversidad”.⁸ Esto significa que, así como la globalización neoliberal está destruyendo la biodiversidad con la contaminación y la devastación de los hábitats, las tecnologías del capitalismo cognitivo están acelerando la proletarización y la homogeneización cultural a través de la sincronización perceptiva, afectiva y, por lo tanto, cognitiva.

Ahora bien, este paralelismo entre la biodiversidad y la sociodiversidad no debe hacernos olvidar que nada de natural hay en esas diversidades culturales ni tampoco en los hechos interculturales. Así como el Antropoceno y el capitalismo cognitivo amenazan con nivelar todas las diferencias, estas mismas diferencias, en sus dimensiones culturales, pueden ser reducidas a simples elementos folclóricos espectaculares, sin posibilidad de seguir diferenciándose, por políticas interculturales que esencializan las diversidades, cuando en realidad de lo que se trataría justamente es de producir, multiplicar o fomentar las

7 Gómez Rendón, “Aproximaciones...”, 118.

8 Bernard Stiegler, *Automatic Society 1. The Future of Work* (Cambridge: Polity, 2016), 31.

diferencias a través de la interculturalidad. Por esta razón, como indica una vez más Gómez Rendón, “se hace necesario desnaturalizar la ‘interculturalidad’, aquella interculturalidad entre comillas, que se asume como hecho consumado gracias al espectáculo multicultural de la diversidad; aquella que nos hace creer inclusivos y dialogantes sin haber llegado a serlo aún”.⁹ Esa desnaturalización que, como he adelantado, por su propia definición, rechaza cualquier *esencialismo* identitario o estático de la diversidad o de las minorías, tendrá que ser orientada hacia un *proceso* identificatorio¹⁰ sin paro, cuyo ejemplo emblemático son las transformaciones lentas y constantes de la multiplicidad de lenguas vivas habladas en el país. Esto nos conduce a una reflexión radical sobre el fenómeno magmático del lenguaje, verdadera materia prima y condición *concreta* para la experiencia misma de la interculturalidad.

Ahora bien, si el lenguaje es algo magmático y en continua transformación, y si esta transformación en Ecuador se da particularmente en el encuentro entre las catorce nacionalidades y dieciocho pueblos con sus lenguas habladas hoy en día, se debe a que el propio lenguaje se practica en la convivencia entre sujetos y, más aún, entre grupos hegemónicos y no-hegemónicos —lo que Deleuze y Guattari podrían definir como mayoritarios y minoritarios—. ¹¹ En este punto, el papel del Estado de asegurar las condiciones objetivas para esta convivencia es inequívoco y está asentado en su Constitución. Sin embargo, es preciso tomar estas *condiciones de posibilidad* en un sentido kantiano, es decir, como condiciones *a priori*, *abstractas*, que no pueden interactuar con la experiencia, en este caso, con la experiencia de la convivencia y de las comunicaciones reales. Por su parte, el Estado sí puede garantizar o fortalecer los espacios de convivencia intercultural, así como proporcionar algunas herramientas infra y superestructurales, pero estos espacios y herramientas necesariamente tienen que ser profanados, transformados, pervertidos, por la experiencia, por el trabajo vivo de las lenguas y de las diferencias. El propio Gómez Rendón reconoce la dificultad de aquellos espacios institucionalizados que se erigen como lugares de

9 Gómez Rendón, “Aproximaciones...”, 112.

10 Véase E. Ponce Ortiz, “La construcción simbólica de lo equinoccial en lo nacional y en una globalidad otra”, en E. Ponce Ortiz (ed.), *Grado Cero. La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales*. (Guayaquil: UArtes ed., 2016), 16. Con ‘proceso identificatorio’, Ponce Ortiz alude a “una postura activa en la que los individuos eligen los componentes culturales con los que buscan identificarse”, lo que “presume un ejercicio de reflexión consciente en la construcción de los procesos culturales”, *ibidem*.

11 Véase G. Deleuze, F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2002), 81-116.

la interculturalidad, como la escuela, los museos y los medios de comunicación *mainstream*: “Estos lugares son espacios formateados que privilegian los protocolos y la ritualización de lo intercultural, y en tal medida invisibilizan o excluyen a los sujetos que cruzan las fronteras identitarias oficiales al ejercer creativamente la interculturalidad”.¹²

Probablemente aquí se encuentra el verdadero reto teórico-político de la interculturalidad, en la medida que la idea de convivencia y la confrontación creadora entre diferencias no estáticas no pertenecen a la esfera estatal-institucional. El proceso intercultural, por el hecho mismo de ser un proceso, tiene una dimensión ontológica, una espacialidad y una temporalidad radicalmente diferentes de aquellas de las instituciones estatales y gubernamentales, las cuales, por definición, son estáticas.

La tesis que planteamos aquí consiste en que las instituciones de un Estado se erigen sobre el concepto de representación, sobre todo cuando dicho Estado está conformado en su Constitución como una república democrática representativa, mientras que, por su parte, los procesos interculturales son constitutivamente devenir y en tal medida repulsan cualquier representación. Sobre esta base, el papel del Estado debería ser el de proporcionar las condiciones de posibilidad para las actividades interculturales; sin embargo, como veremos, estas actividades siempre se relacionan con un *coeficiente de imposibilidad*, es decir, con obstáculos y problemas cotidianos que aparentemente no permitirían verdaderos intercambios interculturales.

El inter de la interculturalidad apunta a un intersticio extrainsitucional, un lugar que no puede ser representado por una ley orgánica, ni siquiera protegido por los derechos humanos. *Este inter es un fuera radical*: no solo fuera de las leyes, de los derechos, sino también de las identidades y aun de las comunidades. En este sentido, el hecho intercultural, que no puede ser un derecho abstracto, se da como sustracción de algo con respecto a la identidad y se orienta hacia una complicidad —epistémica, lingüística, cosmológica, cultural, territorial— entre los actores. Complicidad parece el término que mejor sintetiza las condiciones de efectuación del hecho intercultural por dos razones. En primer lugar, la complicidad expresa una condición cuya esencia no está necesariamente bajo la ley y no tiene leyes establecidas que la configuren, como es el caso de una comunidad. En segundo lugar, a partir de este fuera de la ley y al mismo tiempo más allá de ella,

12 Gómez Rendón, “Aproximaciones...”, 119-120.

la complicidad implica una transitoriedad de sí misma, en la medida en que la relación entre los actores tiene que ser negociada cada vez debido a las diversidades irreducibles de los propios actores. Estas diversidades pertenecen a los intereses y las necesidades individuales que no dejan de animar a los actores, ni siquiera cuando negocian un fin común entre ellos. Esta es la diferencia más importante con respecto a una comunidad, donde, por el contrario, los intereses y las necesidades individuales se amalgaman en un único interés común.

Los aportes de Deleuze y Derrida, de manera complementaria, resultan útiles para entender esta diferencia. Para ellos, la comunidad es la expresión de un mundo común, cuya existencia no puede ser cuestionada ni fragmentada, en la medida en que constituye el origen y el destino de la vida comunitaria, donde la sustitución de sus miembros es siempre posible porque es indiferente al fin de la propia comunidad. Derrida critica el concepto de comunidad mostrando que en él se expresa la lógica del «como uno»,¹³ es decir, la dinámica acomunante y homogeneizante que no deja espacio a la alteridad. Por su parte, Deleuze subraya el hecho de que, en la complicidad, el mundo común solo es temporáneo y puede producirse exclusivamente a través de la diferencia irreducible de sus miembros, por lo que no admite sustitución.¹⁴ Se trata de un mundo de encuentros que no pueden ser adelantados o programados por una lógica de asimilación o de representación, porque estos encuentros son contruidos por la heterogeneidad de los puntos de vista y la singularidad de las vidas individuales. Por lo tanto, parece correcto afirmar que, en la complicidad, lejos de ser sustituibles como ocurre en la comunidad, cualquier sujeto, cualquier elemento, cualquier expresión, son necesarios, estratégicos e indispensables para armar los encuentros en los intersticios.

El monolingüismo del otro: entre intraculturalidad e interculturalidad

Cualquier institución está basada sobre la identidad y la representación, inclusive si se consideran como instituciones, en un sentido bastante amplio, el matrimonio, el trabajo, el jubilado. También el lenguaje o la lengua y sus productos característicos, como el libro, son instituciones.

13 Véase Jacques Derrida, "Ho il gusto del segreto", en J. Derrida e M. Ferraris, *Il gusto del segreto* (Roma-Bari: Laterza, 1997), 23.

14 Véase Gilles Deleuze, *Lettres et autres textes* (París: Minuit, 2015), 290-291.

Sin embargo, siempre hay procesos de transformación de las identidades que escapan a la representación. En el caso que nos ocupa, el de la literatura como herramienta transdisciplinaria, podemos afirmar que un libro deja de ser representativo y se vuelve performativo cuando por el solo hecho de leerlo transforma nuestra relación con la lengua, al tiempo que esta escritura actúa en el corazón de la propia lengua que se encuentra trabajada, molecularizada, minorizada. Marcel Proust decía que los grandes libros parecen escritos en una lengua extranjera. Esta característica nos acerca a la experiencia intercultural en cuanto devenir-otro del lenguaje y de quien lo habla, según la teoría de Gilles Deleuze y Félix Guattari,¹⁵ pero también a lo que Jacques Derrida definió como el monolingüismo del otro.

Las relaciones entre las varias identidades culturales e idiomáticas del Ecuador a lo largo de la historia del país han estado modeladas por una forma de colonialidad del saber;¹⁶ esto es, por un proceso de colonización a nivel sociopolítico, epistemológico y ontológico que gobernó, y sigue gobernando, la vida del lenguaje y monopolizando su semiosis a través de la imposición de la escritura como dispositivo único y trascendental para la creación y la circulación de los significados sociales y culturales. El efecto más violento de esta colonialidad parece ser lo que Gómez Rendón describe como glotocidio:

La colonización de las lenguas amerindias en los planos gramatical, léxico y escritural constituyó el primer paso hacia la colonialidad del saber. Sin embargo, fue la colonización a través de la letra la que tuvo mayores consecuencias, no sólo porque abarcó los otros planos, sino porque terminó por descalificar otros sistemas de inscripción vigentes entre las sociedades nativas. Quedaron así, rezagados frente a la letra, sistemas de comunicación pictográficos como aquellos que se encontraban en los códices, mapas y lienzos de los antiguos mayas, mixtecos y aztecas, o aquellos más insondables para la mente occidental, como los quipus incas, cuya materialidad difería radicalmente del pergamino, el papel o la piedra.

15 Véase Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (México: Era, 1978), 28-44.

16 Véase Edgardo Lander, ed., *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires: CLACSO, 2000); Anibal Quijano, "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina". En *La colonialidad del saber...*, 201-246; Walter Dignolo, *De la Hermenéutica y la Semiosis colonial al Pensar Descolonial* (Quito: Editorial Abya Yala, 2011).

La letra fue el medio más eficaz para reducir los sistemas de comunicación analógicos, multimodales y simbólicos de los pueblos nativos americanos.¹⁷

Esta violencia colonial es, quizás, el elemento más fuerte de las condiciones de imposibilidad desde las cuales debe empezar la interculturalidad. La escritura, por el hecho mismo de abarcar en sí la historia de esa colonialidad, expresa exactamente la paradoja por la cual las condiciones de posibilidad estatales de la interculturalidad son, al mismo tiempo, sus condiciones de imposibilidad. Para entender esta paradoja es preciso volver hacia la teoría deconstructiva de Derrida y, en este caso particular, hacia lo que el filósofo francés de origen argelino define como «el monolingüismo del otro». En el libro así titulado, Derrida expresa la complejidad ligada a una doble situación, donde, por un lado, el monolingüismo es impuesto por la soberanía territorial y política de un “otro” en tanto opresor de las minorías, y, por otro lado, la otredad de la lengua es constitutiva de ella misma, quedando así inapropiable para y por nosotros. La lengua del otro no es solo debida a una ocupación colonial o una dominación política o ideológica, sino muestra la otredad involucrada en la identidad del idioma; “no tengo más que una lengua, no es la mía”:¹⁸

Del lado de quien habla o escribe la susodicha lengua, esa experiencia de solipsismo monolingüe nunca es de pertenencia, de propiedad, de facultad de control, de pura “ipsidad” (hospitalidad u hostilidad), cualquiera sea su tipo. Si el “dominio de un lenguaje apropiado” del que habla Édouard Glissant califica en primer lugar, más literal y sensiblemente, situaciones de alienación “colonial” o de servidumbre histórica, esta definición, siempre que se le impriman las inflexiones requeridas, también lleva mucho más allá de esas condiciones determinadas. Vale también para lo que se llamaría la lengua del amo, del hospes o del colono. [...] Puesto que, contrariamente a lo que la mayor parte de las veces uno se siente tentado a creer, el amo no es nada. Y no tiene nada que le sea propio. Porque no es propia del amo, no posee como propio, *naturalmente*, lo que no obstante llama su lengua; porque, no importa qué

17 Gómez Rendón, “Aproximaciones...”, 124.

18 Jacques Derrida, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen* (Buenos Aires: Manantial, 1997), 13.

quiera o haga, no puede mantener con ella relaciones de propiedad o identidad naturales, nacionales, congénitas, ontológicas; porque sólo puede acreditar y decir esta apropiación en el curso de un proceso no natural de construcciones político-fantasmáticas; porque la lengua no es su bien natural, por eso mismo, históricamente, puede, a través de la violación de una usurpación cultural —vale decir, siempre de esencia colonial—, fingir que se apropia de ella para imponerla como “la suya”.¹⁹

Más allá de su crítica al monolingüismo como elemento colonial, este largo paso de Derrida nos ofrece la posibilidad de reflexionar sobre la imposibilidad de una pureza idiomática; imposibilidad que está en relación fundamental con la multiplicidad de los idiomas involucrados en una sola lengua oficial. Son estos idiomas, idiolectos, procesos semióticos heterogéneos y heterárquicos, que constituyen los actos de resistencia a la colonialidad y la representación y a la naturalización de las esencias identitarias, hacia lo que Iuri Lotman define como *fronteras de la semiósfera*.²⁰ El monolingüismo del otro es, *de jure* y *de facto*, un plurilingüismo radical, en el sentido de que afecta la raíz misma de la lengua y de la oposición mismo/otro. Esto significa que dentro de una semiosis colonial, como condición de imposibilidad de la interculturalidad, siempre hay elementos capaces de reconstruir, a través de la lucha continua y subterránea de los idiomas, una semiosis intercultural: “Precisamente por haber resistido el embate de la colonialidad del lenguaje y del monopolio hermenéutico, estos lenguajes llevan en mayor o menor medida la impronta de su adaptación, es decir, de los actos semióticos insurgentes que han descontinuado las herencias europea y precolombina. Asumir las consecuencias de esta discontinuidad no sólo implica superar el dogma de las identidades esenciales sino también la ilusión de que la “pureza” de los lenguajes permite la transparencia de las identidades”.²¹ A lo largo de la próxima sección volveremos a describir una alternativa a la pureza y las identidades, utilizando la teoría del devenir menor en la literatura, desarrollada por Deleuze y Guattari, justamente con el concepto de literatura menor.

19 Ibid., 37-38.

20 Véase, Iuri Lotman, *La Semiósfera I. La semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, 1996).

21 Gómez Rendón, “Aproximaciones...”, 127.

Devenir menor como motor de la interculturalidad

En la teoría de Deleuze y Guattari, la literatura menor representa una subversión del modelo mayoritario de la lengua oficial que se realiza a través de un trabajo sintáctico y gramatical dentro de esa misma lengua: “una literatura minoritaria no se define por una lengua local que le sería propia, sino por un trato que inflige a la lengua mayor”.²² Al infligir este trato, la literatura minoritaria trata de escapar de los dispositivos expresivos de saber y poder propios de la lengua mayor. Huir es substraerse, deviniendo otro, y esta fuga puede ocurrir únicamente substrayendo las constantes de una lengua en tanto elementos de poder, hasta obtener nuevas modalidades de expresión y nuevas formalizaciones de sentido: “ser extranjero, pero en su propia lengua, y no simplemente como alguien que habla una lengua que no es la suya. Ser bilingüe, multilingüe, pero en una sola y misma lengua”.²³

Para comprender el estatuto de una lengua y una literatura menor es preciso tomar en cuenta la oposición conceptual entre mayoría y minoría, términos que no se oponen solo de manera cuantitativa, sino también cualitativa. La mayoría implica una constante en cuanto unidad de medida a través de la cual se puede evaluar y discriminar a las minorías en tanto subsistemas. Deleuze y Guattari distinguen así un sistema mayoritario definido por sus constantes y su homogeneidad, las minorías como subsistemas, y lo minoritario como devenir creador: “Mayoría nunca es un devenir. El devenir siempre es minoritario”.²⁴ En este sentido, las lenguas menores no son dialectos, idiolectos o sublenguas, sino procesos fronterizos de mestizaje que trabajan y transforman interculturalmente la lengua mayor.

Según Deleuze y Guattari, quienes intentan deconstruir la perspectiva estructuralista, así como el trabajo de Noam Chomski, el modelo científico por el cual la lengua es tomada como objeto de estudio, a través de sus constantes morfológicas, sintácticas y gramaticales, es indisoluble de un modelo político de homogeneización, centralización y estandarización.²⁵ La lengua se vuelve lengua de poder, mayor o dominante. Los signos y los símbolos sintácticos son ante todo dispositivos gubernamentales, en la medida que “formar frases gramaticalmente correctas es, para el individuo normal, la condición previa a toda sumisión a las leyes sociales”.²⁶

22 Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), 80.

23 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil mesetas*, 102.

24 Ibid, 108.

25 Ibid, 104-110.

26 Ibid, 104.

Este fenómeno de estandarización puede verse activo, por ejemplo, en el caso del kichwa, la lengua indígena con mayor número de hablantes y el mayor número de dialectos en Ecuador. La estandarización, que privilegió las variedades serranas del centro-norte frente a las amazónicas, fomentó, en primer lugar, una perspectiva escritural de la lengua. De esta manera, siguiendo el análisis de Gómez Rendón, es posible afirmar que el kichwa de la sierra centro-norte se ha convertido en una lengua mayor de las minorías, y este proceso se ha llevado a cabo desarrollando unos principios de lo que se llama glotocentrismo, cuyo efecto puede resumirse en tres carencias: “1) el olvido del carácter multimodal de toda comunicación, en cualquier caso imputable a las mismas ciencias del lenguaje tal como se desarrollaron en la primera mitad del siglo veinte; 2) la marginación de los elementos para-lingüísticos y no-lingüísticos de la comunicación, incluyendo la prosodia, la gestualidad, el contacto visual y la proxémica; y 3) la banalización de los lenguajes no-verbales como no-sistemas”.²⁷

Es precisamente bajo estas coordenadas glotocéntricas que una lengua acaba haciéndose mayor e imponiéndose a las comunidades hablantes de otras lenguas, las cuales se convierten automáticamente en lenguas minoritarias. Un ejemplo bastante interesante de esta dinámica, y de cómo, al contrario, podría desarrollarse una lengua menor en el sentido de Deleuze y Guattari, es la llamada “media lengua” de Imbabura, la cual cuenta con un vocabulario castellano o “castellанизado” hasta en un noventa por ciento, y una matriz morfosintáctica kichwa: “La media lengua es una estrategia comunicativa eficaz para la comunicación intergeneracional entre quienes tienen el kichwa como primera lengua y quienes lo tienen como segunda lengua”.²⁸ Gómez Rendón lamenta el hecho de que la media lengua, en el marco de la educación intercultural bilingüe y de la representación institucional, haya sido asociada con criterios identitarios más que comunicativos, con la forma de una comunidad esencialista encerrada en sí misma más que con la postura de una complicidad abierta a las generaciones y al plurilingüismo, cuando resulta interesante verla como un fenómeno que no tiene que ver con una esencia cultural, porque es un hecho intercultural que deconstruye al mismo tiempo algunas identidades y

27 Gómez Rendón, “Aproximaciones semióticas a la interculturalidad”, 132.

28 Ibid, 131. Véase también Jorge Gómez Rendón, *Una lengua mixta en los Andes: génesis y estructura de la Media Lengua* (Quito: Ediciones Abya Yala, 2008); Jorge Gómez Rendón, “La Media Lengua: una revisión de los supuestos teóricos”. En *Actas del 4o Coloquio Internacional de Cambio y Variación Lingüística*, editado por Julio Serrano, (México DF: UNAM, 2017).

la institución misma de las dos lenguas oficiales o mayores. En otras palabras, el hecho mismo de hablar la media lengua, entre castellano y kichwa, lejos de producir un dialecto encerrado en su esfera identitaria, llega a colocarse en los intersticios de la institucionalidad, donde el devenir de la lengua es básicamente un dejar las esencias identitarias de lado y ejercitar en vivo la interculturalidad. Para reconocer esto hace falta desconocer el glotocentrismo y empezar a considerar los elementos paralingüísticos de la comunicación, como la gestualidad, el contacto visual, la proxémica y lo que Deleuze y Guattari, siguiendo a Vidal Sephiha,²⁹ llaman «tensores lingüísticos», capaces de dar al lenguaje una dimensión intensiva y no solo representativa. El papel del autor de literatura menor es justamente el de poner estos tensores en el corazón de la lengua mayor, bajo forma de expresiones atípicas, de sonidos no-verbales, musicalidades o literacidades que sepan transmitir afectos, estados vividos por el cuerpo, emociones ancestrales, sabores, así como el dolor mismo de la constricción de hablar una lengua impuesta por la colonización o la dominación territorial. Kafka es, desde esta perspectiva, el ejemplo más evidente de la literatura menor como trabajo por las minorías lingüísticas en el corazón de la lengua mayor.

La importancia de un autor como Kafka es la de haberse hallado en el cruce de varias lenguas, así en su vida como en su escritura. Kafka expresa la situación de los judíos de Praga durante la decadencia del Imperio de los Habsburgo en relación con las cuatro tipologías de lenguas formuladas por Henri Gobard:³⁰ el alemán oficial como lengua *vehicular* del Estado y del negocio; el «alemán-checo» de las zonas rurales en tanto lengua *vernácula* tendencialmente olvidada y estigmatizada; el alemán de Goethe y el francés como *referencias culturales*; y, por fin, el judío como lengua *mítica*. Lejos de «reterritorializarse» sobre una de estas lenguas, Kafka trabaja la primera a través de las otras, utilizando además elementos estilísticos y agramaticales del yiddish con el fin de crear un lenguaje capaz de hacer vivir al lector la opresión lingüística y política, algo que, con Deleuze, Guattari y Derrida,³¹ se podría definir como la experiencia de la imposibilidad o las imposibilidades.

29 Véase Vidal Sephiha, «Introduction à l'étude de l'intensif», *Langages*, 18, 1970, pp. 104-120.

30 Véase Henry Gobard, *L'alienation linguistique, analyse tétraglossique* (Paris: Flammarion, 1976).

31 Para un paralelismo entre Deleuze & Guattari y Derrida, acerca de la imposibilidad de la escritura en Kafka, véase Manola Antonoli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari* (Paris: L'Harmattan, 2003), 82.

En el contexto particular de Deleuze y Guattari, el primer rasgo que pertenece a la literatura menor, es decir, su coeficiente de desterritorialización,³² está de hecho bajo el signo de la imposibilidad, dividido a su vez en tres fenómenos coexistentes: a) la imposibilidad para una minoría de “no escribir” porque “la conciencia nacional, insegura u oprimida, pasa necesariamente por la literatura”;³³ b) la imposibilidad de escribir en una lengua mayor en tanto lengua de opresión; y c) la imposibilidad de escribir en otra lengua que no sea la mayor por “el sentimiento de una distancia irreductible con la territorialidad primitiva checa”.³⁴ Estas imposibilidades están ligadas al segundo rasgo de la literatura menor, o sea, su dimensión política, porque si la opresión de la lengua siempre refleja una dominación, es a través del lenguaje que el padecer individual frente al poder puede ser transmitido en colectividad. Este rasgo está ligado estratégicamente al tercero, por lo cual la literatura menor, más que pertenecer al autor individual, es constitutivamente una enunciación colectiva que señala un pueblo por venir: “Es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo; y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad”.³⁵

Quizás sean justamente esa otra sensibilidad y esa otra conciencia, por el hecho de estar fuera del juego de las identidades, lo que la interculturalidad institucional no permite desarrollar. Si, como sugiere el espíritu del libro *Repensar la interculturalidad*, una interculturalidad madura y proactiva requiere un pensar diferente, y si ese pensar tiene que ser construido desde una ecología de lenguajes que haga posible el polílogo y rechace cualquier esencia de un pasado adánico, se trataría entonces de promover sensibilidades diferentes en tanto motores de devenires no institucionales, no esencialistas, no específicos, no humanos sino intersticiales, entre los hablantes, entre las nacionalidades, entre los humanos y los no humanos. En este punto, la escritura de Kafka y las prácticas del diálogo ecológico de los kichwa amazónicos comparten lo que Deleuze y Guattari llaman el devenir animal.³⁶ Un fenómeno que puede ser entendido como raíz ético-etológica de la

32 Gilles Deleuze, Félix Guattari, Kafka. *Por una literatura menor*, 28.

33 Ibidem.

34 Ibidem.

35 Ibid., 30.

36 Véase Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil mesetas*, 239-315.

interculturalidad, si se toma en cuenta el sentido de la misma definición del kichwa *kawsaypura*, que entraña una convivencia entre todos los seres de la naturaleza.³⁷

La metamorfosis de Kafka representa para Deleuze y Guattari un ejemplo perfecto del devenir-animal dentro de la literatura, donde la escritura deja de ser representativa o metafórica y empieza a expresar lo que está en el intersticio entre el ser humano y el animal: los afectos. Gregorio Samsa no se comporta como un escarabajo, deviene un escarabajo en cuanto la escritura misma de Kafka llega a hacer sentir, con el juego de los acentos y la distribución de las vocales y consonantes, el canto del escarabajo como expresión del dolor del protagonista —el cual no es Gregorio sin ser el escarabajo—. El hombre y el animal se desterritorializan recíprocamente hacia un agenciamiento colectivo híbrido o «ecosemiótico».³⁸ Esta es la metamorfosis:

No se trata del parecido entre el comportamiento de un animal y el de un hombre, y mucho menos de un juego de palabras. Ya no hay ni hombre, ni animal, ya que cada uno se desterritorializa al otro, en una conjunción de flujos. [...] El animal no habla “como” un hombre, sino que extrae del lenguaje tonalidades sin significación; las palabras mismas no son “como” animales, sino que trepan por su cuenta, ladran y pululan [...] un uso intensivo asignificante de la lengua. Todavía más, de esa misma manera ya no hay sujeto de la enunciación, ni sujeto del enunciado: ya no es el sujeto del enunciado el que es un perro, puesto que el sujeto de la enunciación sigue siendo “como” un hombre; ya no es el sujeto de la enunciación el que es “como” un escarabajo, puesto que el sujeto del enunciado sigue siendo un hombre; sino un circuito de estados que forma un devenir mutuo, en el interior de un dispositivo necesariamente múltiple o colectivo.³⁹

La constitución de este agenciamiento híbrido de enunciación sería imposible de lograr bajo un eje logocéntrico y representativo del lenguaje. En este sentido se acerca al «dialogismo ecológico» de Janis Nuckolls⁴⁰ y a

37 Gómez Rendón, “Aproximaciones...”, 136.

38 “[...] la “ecosemiótica” considera que las relaciones entre los seres humanos y el medio ambiente están mediadas por la comunicación directa, sensorial y (oral) lingüística, y que dichas relaciones han sustentado la diversidad biológica durante miles de años”, *ibíd.*, 139-140.

39 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, 37.

40 Véase Janis Nuckolls, *Lessons from a Quechua strongwoman: ideophony, dialogue and*

los ideófonos en tanto palabras que “representan imágenes sensoriales”⁴¹ características del contexto de interacción entre seres humanos y no-humanos. Utilizar ideófonos marca un cambio momentáneo de perspectiva hacia un antropocentrismo, precisamente lo que Deleuze y Guattari entienden con el concepto de devenir-animal en literatura, y lo que los kichwas amazónicos practican para comunicarse, por ejemplo, con sus perros. En palabras de Eduardo Kohn: “Esta forma de hablar a los perros en cuanto pidgin interespecies incorpora elementos de modalidades comunicativas tanto del reino de los humanos como del reino de los animales. Al utilizar la gramática, la sintaxis y el léxico del quichua, este «pidgin» muestra elementos de una lengua humana. Sin embargo, también adopta elementos de expresiones canino-humanas preexistentes”.⁴²

Ahora bien, si la literatura puede representar un manual teórico y estético prácticamente infinito y siempre *in progress* para la interculturalidad, y si el pidgin interespecies nos ilumina para entender los devenires animales del lenguaje, podemos encontrar la misma dimensión teórica en los fenómenos cotidianos del habla; y esto es, quizás, el mayor reto para una política de la interculturalidad extrainstitucional. El secreto está, acaso, en dejar atrás, momentáneamente, la propia comunidad, y crear, aunque sea temporalmente, una complicidad intersticial, un encuentro, un acontecimiento otro o *el acontecimiento del otro*, dentro del lenguaje.

Otro ejemplo literario que expresa este devenir menor de la lengua, cuyo eslabón con la interculturalidad y sus problemáticas aparece en toda su evidencia, es el libro de Gloria Anzaldúa *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*.⁴³ En este texto, la escritura —y no solo el cuento— está ubicada en el espacio de la frontera entre México y los Estados Unidos, que Anzaldúa percibe como una herida abierta y padecida por los migrantes. En lugar de agotar el texto en “la exégesis histórica, el rescate de la memoria y las relaciones de poder”, Anzaldúa

perspective (Tucson: University of Arizona Press, 2010).

41 Mark Dingemans, “Advances in the Cross-Linguistic Study of Ideophones”, *Language and Linguistic Compass* 6/10 (2012): 654.

42 Eduardo Kohn, *How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human*. (Berkeley: University of California Press, 2013), 144s (citado y traducido por Jorge Gómez, “Aproximaciones semióticas a la interculturalidad”, 143).

43 Véase Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (San Francisco: Lute Books, 1987); María Belausteguigoitia Rius, “Límites y fronteras: la pedagogía del cruce y la transdisciplina en la obra de Gloria Anzaldúa”, *Revista Estudios Feministas*, vol.17, no.3, Florianópolis Sept./Dec. 2009, 755-767.

trabaja sobre el significado mismo de la frontera, utilizando datos históricos, demográficos y sociales, pero también, como menciona Maria Belausteguigoitia Rius, toda “la producción de cultura mayor y menor que se da en la frontera: [...] testimonios, crónicas, canciones, poesías, chistes, rimas”,⁴⁴ alternando dialectos ingleses, españoles y mexicanos. Así como Kafka escribe en el mismo idioma que lo domina, es decir, en alemán, el cual quiere hacer desaparecer lo que él es, un judío checo de Praga, para retorcerlo, romperlo, abrirlo desde el interior y hacer que diga lo que no se puede decir, también Gloria Anzaldúa crea una literatura menor en inglés, un lenguaje que, en su forma oficial, colonizadora u opresora, la silencia y la hace invisible. *Borderlands/La Frontera* retuerce y transforma el inglés, insertando el español, a su vez trabajado por los dialectos, operando con ambos idiomas para crear un lenguaje intersticial, el *Spanglish*, que, sintomatológicamente, describe la experiencia migratoria en la medida que visibiliza las formas en que los migrantes sufren la violencia de la condición fronteriza y transforma la sangre y el sudor de los cuerpos cansados y humillados en nuevos significantes. En este sentido, el texto propone la creación de una identidad híbrida, intersticial, que no está sujeta a una esencia comunitaria sino participa de un proceso identificadorio entre las comunidades, deconstruyendo así los espacios geográficos y toda forma de identidades fijas. Con la escritura de Anzaldúa, las fronteras dejan de ser límites o muros y se vuelven intersticios creadores, intersticios donde las minorías trabajan la lengua mayor y devienen sujetos de la transformación política ¿No será también esta transformación el destino más precioso de la interculturalidad?

Huéspedes de los intersticios

El discurso acerca del devenir otro o menor como motor de la interculturalidad nos indica una ruta política literalmente paradójica por cuanto, más que de una intencionalidad del sujeto hacia el otro, es preciso hablar de un acontecimiento del otro frente al sujeto, el cual se encuentra así desnudo de cualquier intención. Por decirlo con Deleuze y Guattari, lo que antes era el sujeto ya no se percibe como tal, sino como un flujo de devenir: aquí empieza la raíz de la interculturalidad. Entramos de esta manera en la situación que Derrida describe como «hospitalidad incondicionada», en la cual nuestra exposición al

44 Ibidem, 760.

otro tiene que eliminar cualquier forma de inmunidad.⁴⁵ Sin embargo, de esta manera encontramos otra forma de imposibilidad: dejar caer nuestras inmunidades es literalmente imposible, en la medida en que lo posible pertenece siempre a un sujeto que tiene que inmunizarse para vivir. Empero, solo de esta manera, según Derrida, podemos encontrar al otro, así como solo haciéndonos contaminar por el otro podemos empezar, según Deleuze y Guattari,⁴⁶ el proceso del devenir como encuentro de flujos.

Con Derrida, podríamos afirmar que únicamente cuando nos pensamos como ya contaminados por el otro y solo si abandonamos la búsqueda de una pura alteridad, podemos vivir la hospitalidad como «acontecimiento del otro», donde el hospedero es al mismo tiempo rehén del huésped.⁴⁷ Y si el hospedante es de verdad el huésped hasta en su propia casa, esta casa que solo tiene intersticios se vuelve en tierra de asilo, como debería ser el propio lenguaje, un monolingüismo del otro que abre la posibilidad del plurilingüismo, es decir, de las condiciones de posibilidad/imposibilidad del hecho intercultural.

La interculturalidad así entendida es, entonces, sinónimo de un quiasmo entre dos conceptos ligados al verbo “dejar”, que en este caso necesita ser pensado más allá de su componente pasivo en la medida que el hecho intercultural es precisamente un hecho, es decir, algo originado por una actividad. Como hemos visto, los dos conceptos son el de hospitalidad absoluta, en el sentido de Jacques Derrida, y el de devenir-otro, de Deleuze y Guattari. El primero indica un dejar como dejar espacio, que es esencialmente un hacer lugar para y por el otro, mientras que el segundo expresa un dejarse trabajar por el otro, que, a su vez, necesita una actividad extrema o literalmente radical, es decir, deconstruir sus propios rasgos identitarios, poniendo en tela de juicio sus propias raíces culturales. El tema de la interculturalidad en el Ecuador, si es considerado en sus procesos permanentes, necesita de estos dos conceptos. Sin embargo, también es verdad lo contrario: los hechos interculturales, con sus problemas concretos y sus imposibilidades de realización plena, muestran la necesidad de articular los dos conceptos porque prueban que al devenir-otro le faltaría la hospitalidad absoluta para hacerse hospedar por la otredad, así como a la

45 Véase Jacques Derrida, *Foi et savoir* (Paris: Galilée, 2000), 79; Jacques Derrida, (con Anne Dufourmantelle), *De l'hospitalité* (Paris: Cailhmann-Levy, 1997).

46 G. Deleuze, F. Guattari, *Mil Mesetas*, 246-248.

47 Véase Jacques Derrida, *Adieu, à Emmanuel Lévinas* (Paris: Galilée, 1997), 103-104.

hospitalidad le faltaría el motor intensivo del devenir para que el *inter* no caduque en *multiculturalidad*.

Esta recíproca necesidad del devenir y de la hospitalidad no llega del concepto abstracto de interculturalidad, menos aún de su representación institucional, sino de los hechos interculturales, los cuales dan y reformulan el sentido mismo de la palabra “interculturalidad”, así como el significado ético, estético y político del devenir y la hospitalidad. Esto significa que los procesos de constitución de la media lengua, así como todos los hechos interculturales e interespecíficos —como el pidgin antes mencionado— no tienen que ser pensados como simples ilustraciones de la teoría, sino, justamente, como acontecimientos inmanentes al lenguaje, y por esta misma razón, como creadores de cultura entre los intersticios de la representación.

Bibliografía

- Altmann, Philipp. “La interculturalidad entre concepto político y *one size fits all*: un acercamiento a un punto nodal del discurso político ecuatoriano”. en *Repensar la interculturalidad* editado por Jorge Gómez Rendón, 16-36. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017.
- Antonoli, Manola. *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. París: L'Harmattan, 2003.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Lute Books, 1987.
- Belausteguigoitia Rius, Maria. “Límites y fronteras: la pedagogía del cruce y la transdisciplina en la obra de Gloria Anzaldúa”. *Revista Estudios Feministas*. vol.17, no.3, Florianópolis Sept./Dec. 2009.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- *Lettres et autres textes*. París: Minuit, 2015.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1978.
- *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Derrida, Jacques. *Adieu, à Emmanuel Lévinas*. París: Galilée, 1997.
- *Foi et savoir*. París: Galilée, 79.
- *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Derrida, Jacques (con Anne Dufourmantelle). *De l'hospitalité*. París: Cahlmann-Levy, 1997.
- Derrida, Jacques, Ferraris, Maurizio. *Il gusto del segreto* Roma-Bari: Laterza, 1997.
- Dingemanse, Mark. “Advances in the Cross-Linguistic Study of Ideophones”. *Language and Linguistic Compass* 6/10 (2012): 654-672.
- Gobard, Henry. *L'alienation linguistique, analyse tétraglossique*. París: Flammarion, 1976.
- Gómez Rendón, Jorge. *Una lengua mixta en los Andes: génesis y estructura de la Media Lengua*. Quito: Ediciones Abya Yala, 2008.
- “La Media Lengua: una revisión de los supuestos teóricos”. En *Actas del 4o Coloquio Internacional de Cambio y Variación Lingüística*, editado por Julio Serrano. México DF: UNAM, 2019.

- — — “Aproximaciones semióticas a la interculturalidad”, en *Repensar la interculturalidad*, editado por Jorge Gómez Rendón, 109-157. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017.
- Kohn, Eduardo. *How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley: University of California Press, 2013.
- Lander, Edgardo, ed., *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. 2000.
- Lotman, Iuri. *La Semiósfera I. La semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Mignolo, Walter. *De la Hermenéutica y la Semiosis colonial al Pensar Descolonial*. Quito: Editorial Abya Yala, 2011.
- Nuckolls, Janis. *Lessons from a Quechua strongwoman: ideophony, dialogue and perspective*. Tucson: University of Arizona Press, 2010.
- Ponce Ortiz, Esteban. “La construcción simbólica de lo equinoccial en lo nacional y en una globalidad otra”, in *Grado Cero. La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales*. Editado por Esteban Ponce Ortiz, 14-55. Guayaquil: UArtes ed., 2016.
- Quijano, Anibal. “Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina”. En *La colonialidad del saber Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. 2000: 201-246.
- Sephiha, Vidal. “Introduction à l’étude de l’intensif”, *Langages*, 18, 1970: 104-120.
- Stiegler, Bernard. *Automatic Society 1. The Future of Work*. Cambridge: Polity, 2016.
- Waldmüller, Johannes. “Aportes de la filosofía intercultural al debate ecuatoriano: Un acercamiento a partir de la teoría de los centrismos”, en *Repensar la interculturalidad*. Editado por Jorge Gómez Rendón, 72-108. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017.

Representaciones indigenistas, ventriloquías y sentido común visual. Un ejercicio de desmontaje de cara a un proyecto intercultural

Lucía Durán

Resumen

Hacia las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, élites intelectuales blanco-mestizas produjeron discursos y representaciones que contribuyeron a sedimentar un *sentido común visual* sobre los mundos indígenas. Nos hablaron de lo indígena como una *otredad* radical o como un *problema* a resolver, como lo *abyecto* a incorporar a la Nación o incluso como la *diferencia* constitutiva del *nosotros* moderno. En este ensayo, desde una perspectiva antropológica visual, analizaremos algunas representaciones ambivalentes sobre poblaciones indígenas producidas en distintos contextos modernos/urbanos. Situamos este breve ejercicio en una investigación y curaduría más amplia que intentó exponer el andamiaje histórico de ventriloquías indigenistas en Ecuador. Mirar críticamente las continuidades y rupturas, así como los efectos sociales y políticos de ciertas prácticas de representación, nos permite problematizar la interculturalidad en contextos de espectacularización de la diversidad cultural.

Palabras claves: poblaciones indígenas, representación, antropología visual, fotografía, modernidad.

Abstract

During the last decades of the nineteenth century and the first half of the twentieth century, white-mestizo intellectual elites produced discourses and representations that helped shape a *visual common sense* regarding indigenous populations. They were depicted in various ways: as the radical otherness, as a national problem to be solved, as populations largely excluded from modernity and claiming for inclusion or even as the *difference* of the modern Nation-State. In this essay, from a visual anthropological standpoint, we have sought to discuss certain ambivalent representations of indigenous populations produced in the context of urban modernity. This brief exercise is part of a broader research and curatorial process aimed at exposing the historical construction of dominant indigenist imaginaries in Ecuador. By providing a critical

perspective on continuities and ruptures in the practice of representation, as well as on its social and political effects, we seek to problematize the intercultural debate in the context of the spectacularization of cultural diversity.

Keywords: indigenous populations, representation, visual anthropology, photography, modernity.

Shunku yuyay

XIX, XX chawpi patsakwatakuna kipaman, akllashka mishu- yurakkunaka paykunapak rimaypi /yachaykunapi ñawpamanta runakunapak kawsayta llakiy /washayashkashinallami rikushkakuna, chay unanchatami kanchamanta riksichishkakuna. Shinami runa llaktakunataka "shukkuna kashkata", "llakiy kashkata", paykunapak sapita chinkachishpa llaktayukkunalla tukuchunpashmi yuyashkakuna. Kay killkapi antropología shuyu yachaymanta rikushpa kunan punchakunapi /kitillaktakunapi runa llaktakunapak kawsaytaka tawka hamutay tiyashkatami yuyarishun. Kay taripaywanka Ecuador llaktapi runa llaktakunapak kawsaymantaka shuktakkuna rimashkatami rikuchinchik. Wakin unanchaykunapi harkaykunata /kuyuriykuna tiyashkata rikuchin, shinallatak tawkasami kawsayta hawapayashkamatapash kawsaypura llankaypika rimanakunata mutsunchik.

Unancha shimikuna: ñawpamanta kawsak runakuna, unanchayay, runa kawsay rikchayay, rikcha, yuyay mushukyashka pacha.

Desmontar las ventriloquías indigenistas: un ejercicio antropológico visual

Este Congreso constituyente nombra a los venerables curas párrocos por tutores y padres naturales de los indígenas, excitando su ministerio de caridad en favor de esta clase inocente, abyecta y miserable.

Art. 68 de la Primera Constitución de la República del Ecuador
1830

Es bien conocido que, en Latinoamérica, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, se esbozaron una serie de discursos y repertorios visuales que contribuyeron a la construcción de imaginarios sobre lo *indígena* como la *diferencia* constitutiva de un *nosotros* moderno, como un *problema* a resolver de cara al progreso, y como lo *abyecto* a incorporar a la Nación mestiza.¹ Intelectuales y artistas blanco-mestizos/as

¹ Así es como fueron nombrados los indígenas en la primera Constitución del Ecuador. Hay

hablaron por y representaron visualmente a las poblaciones indígenas a lo largo del continente, fundamentalmente desde el lugar de una denuncia social moderna articulada a las ideologías de nacientes partidos de izquierda y a la lucha obrera, aunque también en continuidad con discursos y jerarquías coloniales sobre el “indio”. Los indigenismos también tradujeron la preocupación moderna sobre el otro en formas de apropiación estético-política que la historiografía del arte sintetizó en la vanguardia del realismo social, cuyas representaciones/ventriloquías visuales indigenistas han sido ampliamente estudiadas en países como México, Ecuador o Perú.

Aquello que nos ha interesado explorar en este artículo son las *latencias y rupturas* en ciertos regímenes de visualidad contruidos en el contexto de la emergencia de discursos indigenistas y su influencia en los debates contemporáneos.² Los indigenismos dialogaron con y/o disputaron otro tipo de representaciones: coloniales, hispanistas, civilizatorias, científicas e higienistas. Sería impreciso afirmar que los indigenismos de inicios del siglo XX instalaron una nueva visualidad emancipadora de los mundos indígenas con relación a la matriz colonial, aunque es cierto que habilitaron nuevos imaginarios que permitirían, de la mano de otros procesos sociales y políticos, la emergencia de un tipo de representación propia. En estos encuentros y desencuentros tomaron forma unos modos dominantes de ver lo indígena, con consecuencias en las prácticas sociales y en los procesos de construcción de una sociedad intercultural en el presente.

En contextos de colonialidad, la ambivalencia³ ha sido el gesto central en representaciones discursivas y/o visuales sobre poblaciones indígenas. De ahí su capacidad de expresar —en distintos contextos, tiempos y esferas de circulación— tanto políticas y poéticas de deseo como de abyección de una otredad radicalizada para fines de sujeción. Estas representaciones esencialistas y estereotípicas han sido movilizadas estratégicamente en procesos de afirmación de identidades nacionales a lo largo de nuestra historia republicana. Aún en contextos de reconocimiento de la diversidad cultural, continúa reproduciéndose

que recordar que la integración de los indígenas a la matriz nacional en Latinoamérica fue una visión que se consolidó como dominante en 1940 a partir del Congreso Indigenista de Pátzcuaro.

2 La lectura antropológica visual propuesta es una posible entrada a este ejercicio, mas entendemos que no la única. En este sentido, nuestra preocupación fue formular preguntas a archivos e imágenes concretos desde el presente, en una indagación que repara en continuidades y rupturas en las formas de representación estereotípicas.

3 Cf. Bhabha, H. “The other question: difference, discrimination and the discourse of colonialism”. En *The Location of Culture* (London, New York: Routledge, 1994).

el imaginario de una otredad radical, no coetánea, que en el sentido común exige una constante reposición de símbolos como prueba y reconocimiento de identidades indígenas contemporáneas.

Este carácter ambivalente presente en los indigenismos resulta central en la formación de un *sentido común visual*.⁴ Nos referimos a un gesto estético y político correlativo a los sistemas de dominación que implica la formación de un *habitus* de la mirada, en el sentido dado por Bourdieu:⁵ una categoría de percepción, pensamiento y acción que ha sido interiorizada por vía de diversos dispositivos pedagógicos y mediáticos, capaz de pretender como naturales determinadas prácticas, imágenes y relatos alrededor de los mundos indígenas, obliterando así el carácter de construcción social de los regímenes de representación y, más importante aún en términos políticos, la participación del “otro” en la construcción de esas y otras formas de representación sobre sí mismo.

Hay que recordar que la circulación de estos imaginarios se produjo en un contexto de ampliación de la reproductibilidad técnica y espectacularización de la sociedad, de ampliación de derechos civiles y acceso a la educación durante la primera mitad del siglo XX. Así, la representación estereotipada del otro y su ambivalencia fue ampliamente expuesta en la esfera pública a las clases medias y sectores populares en las ciudades, a través de dispositivos literarios, pictóricos, teatrales, pedagógicos, mediáticos, religiosos y otros. Estos mostraron cuestiones tan diversas como representaciones del dolor humano y la muerte, la opresión de los indígenas/obreros bajo sistemas coloniales, pasando por debates sobre la “naturaleza” científica de dicha alteridad, hasta genealogías reivindicatorias de la nobleza inca.

Bajo los sistemas de administración de poblaciones de la época, los indigenismos hablaron de “nuestros indios”⁶ —frase que expone sin dobleces un dispositivo naturalizado de apropiación y subalternización del *otro*— a la vez que habilitan, por efecto de esta misma jerarquización/inferiorización colonial, formas de delegación y representación blanco-mestiza sobre poblaciones indígenas, en el sentido de lo que Guerrero⁷ concibió como una “ventriloquía”.

4 Cf. Caggiano, S. *El sentido común visual. Disputas en torno a género, “raza” y clase en imágenes de circulación pública* (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012).

5 Cf. Bourdieu, P. *El sentido práctico* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007).

6 Título además de un ensayo de 1947 del indigenista ecuatoriano Gonzalo Rubio Orbe.

7 Guerrero, A. “Una imagen ventrílocua: el discurso liberal de la “desgraciada raza indígena” a fines del siglo XIX”. En Muratorio (ed.) *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos siglos XIX y XX* (Quito: FLACSO Ecuador, 1994).

Esta noción de ventriloquía, cuestión que propusimos traer desde el pensamiento antropológico ecuatoriano para conceptualizar la exposición “desMarcados. Indigenismos, arte y política”,⁸ nos ha sido útil para mirar las construcciones indigenistas en clave visual. El ventrílocuo es para Guerrero “un intermediario social que conoce la semántica que hay que poner en boca de los indígenas, que sabe el contenido, la gama y el tono de lo que el estado liberal quiere y puede captar”.⁹ Herencia de formas de articulación del poder colonial y sus estrategias, la ventriloquía fue una práctica política y social y una forma de representación que logró sedimentarse en las primeras décadas del siglo XX por agencia de intelectuales y políticos blanco-mestizos articulados al liberalismo y a las izquierdas en formación, en disputa con otras corrientes como el conservadurismo y el hispanismo. En tanto formas autorizadas de delegación y representación, las ventriloquías indigenistas han marcado el tono de discursos sobre el otro por más de un siglo.

En el contexto de la exposición propusimos abordar estas cuestiones desde una perspectiva antropológica visual que permitiera suspender la mirada construida por *imagineros* blanco-mestizos y extranjeros alrededor de determinados *mundos de imágenes*¹⁰ sobre poblaciones indígenas del Ecuador.¹¹ La exposición propuso desmarcar, al menos parcialmente, los indigenismos, desde las más diversas entradas: pintura, escultura, grabado, caricatura, literatura, historia intelectual, folclore, arte contemporáneo, archivos de la memoria social, audiovisual, medios y otras.

Este gesto, que viene siendo trabajado con gran interés dentro de la antropología visual latinoamericana,¹² se impone en una

8 Si bien las reflexiones que constituyen este artículo derivan de mi experiencia como investigadora y co-curadora en la exposición “desMarcados. Indigenismos, arte y política” realizada en el Centro Cultural Metropolitano y el Museo de la Ciudad (noviembre 2017 - abril 2018), no es menos cierto que se nutrieron de múltiples diálogos con el equipo curatorial conformado además por tres historiadoras de arte, Trinidad Pérez, Alexandra Kennedy y Pilar Estrada y por Malena Bedoya, cuya reflexión sobre historia intelectual y visualidad ha sido de gran importancia en Ecuador.

9 Guerrero, A. “Una imagen ventrílocua”, 242.

10 Poole, D. *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes* (Lima, Sur: Casa de Estudios Socialistas, 2000).

11 La mayor parte de imágenes estudiadas en el curso de la investigación forman parte del Fondo Antiguo Luciano Andrade Marín (FALAM) de la Biblioteca González Suárez de Quito. En este fondo convergen antiguos textos coloniales con publicaciones de hasta mediados del siglo XX. Algunos formaron parte de la primera Biblioteca Municipal, creada el 9 de agosto de 1890 en la planta baja de las Casas del Cabildo, cuyo acervo inicial fueron quinientos volúmenes de obras ecuatorianas, americanas y de otras naciones. Otras imágenes como postales de indígenas amazónicos del Perú pertenecen al archivo del Fondo Nacional de Fotografía del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), y aquellas relativas a los mundos andinos, a la colección privada de François Laso.

12 Andrade, X y Zamorano, G. “Antropología visual en Latinoamérica”. *Íconos*: 42 (2012).

contemporaneidad signada por la crisis de la representación —es decir, en términos de la pérdida del monopolio blanco-mestizo en la representación de poblaciones indígenas—¹³ y se enmarca en un contexto de consolidación de discursos descolonizadores, voces, estéticas, visualidades y epistemologías que se reclaman propias, enraizadas.¹⁴

Pensar las visualidades producidas dentro de contextos de colonialidad desde la mirada ambivalente y la ventriloquía permite comprender, como bien señala Muratorio, la diferencia de las ventriloquías contemporáneas y aquellas del liberalismo estudiadas por Guerrero, en cuanto las apropiaciones contemporáneas se producen, de manera paradójica, entre lo que podríamos llamar la identidad nacional/homogénea y las identidades particulares/dialógicas,¹⁵ y añadiríamos, en un Estado que se reclama intercultural y plurinacional aunque continúe vulnerando los derechos de los pueblos y nacionalidades reconocidos constitucionalmente.¹⁶

Si bien, por efecto de los procesos descolonizadores, desde las organizaciones de los pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador se han formulado sólidas críticas a formas ventrílocuas de hablar por/representar al *otro* y se han gestado importantes procesos de auto representación en el audiovisual y las artes,¹⁷ no es menos cierto que la apropiación de lo indígena en términos esencialistas se reedita, prolifera y se politiza en discursos políticos, sociales y económicos.¹⁸ Incluso es movilizadora de manera estratégica por los propios sujetos históricamente representados como subalternos en distintos escenarios de disputa. Después de todo, los indigenismos han signado perdurables políticas culturales en el Ecuador —por ejemplo, aquellas relativas a la diversidad cultural en clave multicultural, o al arte, el folklore y el patrimonio en clave nacionalista—¹⁹ produciendo efectos de visibilización

13 Muratorio, B. "Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional. En Muratorio, B. (ed.) *Imágenes e Imagineros* (Quito: FLACSO, 1994), 14.

14 Cf. Rivera, S. *Sociología de la imagen. Miradas desde la historia andina* (Buenos Aires: Tinta Limón Editores, 2015).

15 Muratorio, B. "Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional", 19-20.

16 Nos referimos a los casos de violaciones a los derechos consagrados en la Constitución de la República del Ecuador del año 2008 y que refieren a la protección de territorios ancestrales y su intangibilidad y al delito de etnocidio, denunciados por las organizaciones sociales desde que la constitución entrara en vigor.

17 El cine de pueblos y nacionalidades es un verdadero campo en expansión que participa de circuitos internacionales. Al mismo tiempo, la noción de "arte indígena" viene siendo disputada por colectivos y artistas que la cuestionan, en diálogo o no con el debate clásico entre arte y artesanía, y desde el propio campo estético, la construcción canónica del arte occidental.

18 Wright, S. "The politicization of culture". En *Anthropology Today*, 14 (1998).

19 Tan conocida es su persistencia que buena parte del llamado "arte nacional" que circula

y valoración, así como de silenciamiento e invisibilización de sujetos, memorias y prácticas que hoy son objeto de disputa.

Es posible que la mayor dificultad en la operación de desmontar, desmarcar y producir un nuevo montaje sobre las representaciones ventrílocuas de poblaciones indígenas, como la propuesta en la exposición, resida en que ciertos repertorios en circulación han modelado nuestra mirada hasta naturalizar aquel *sentido común visual* del que hablamos. De hecho, por efecto de este proceso de naturalización de la visualidad como efecto de lo real, un ejercicio de desmontaje corre el riesgo de ser tomado como una reiteración de los mismos discursos y representaciones que pretende problematizar, como es el caso de los propios discursos indigenistas. Ineludiblemente se deberá contextualizar, proponer nuevas lecturas y miradas y, en el gesto de montaje, ser capaz de mostrar los andamios de la construcción histórica de la visualidad, así como de los discursos y mentalidades en los que se inscribe y sus puntos de fuga. De este modo serán posibles otras sensibilidades y diálogos, y se escapará a la instalación de un nuevo relato unívoco o al cierre de la comprensión sobre realidades en constante transformación por la agencia social en contextos de diversidad cultural y disputa por derechos colectivos como el ecuatoriano.

En este artículo, a partir de un breve recorrido por representaciones coloniales y republicanas sobre mundos indígenas, discutiremos en torno a ciertas imágenes que capturaron el tránsito hacia la modernidad urbana. Es una entrada sin duda fragmentaria y también ventrílocua, pues ninguno de ellos es un fotógrafo indígena, su fotografía no es coetánea ni sus imágenes tuvieron una intencionalidad emancipatoria. Sin embargo, en sus especificidades estéticas, temporales y técnicas, y sus contextos de producción y circulación, pero sobre todo en su ambivalencia, es posible observar algunas persistencias y puntos de fuga con relación a los discursos dominantes sobre el indígena, herederos de matrices coloniales y republicanas.

Un posible itinerario: ventriloquías, estereotipos y latencias

Desmarcar las visualidades indigenistas y mostrar sus diálogos y disputas con otros discursos hispanistas e higienistas implicó estrategias metodológicas

internacionalmente por impulso estatal para hablar del Ecuador e incluso del promovido localmente por instituciones culturales insiste en retóricas e imaginarios indigenistas.

de orden genealógico,²⁰ capaces de mostrar el largo proceso histórico de construcción de imaginarios afirmados y reafirmados sobre nosotros y los otros. Estos han sido revestidos del peso de verdad histórica, como las propias nociones de *indio* o *mestizo*, de ahí que, como hemos mencionado, desestabilizarlos y relativizarlos sea una tarea de enorme complejidad en espacios museales.²¹

En el recorrido realizado para nuestro ejercicio genealógico de “desmontaje” atravesamos tres ventriloquías, las coloniales, las decimonónicas y las de la primera mitad del siglo XX. En el primer caso, recorrimos un amplio cuerpo de representaciones coloniales sobre mundos indígenas,²² capaces de producir desde lo exótico, lo antropófago, lo lejano y lo salvaje/natural, un constante redibujamiento y redescubrimiento del “otro” con fines biopolíticos. La segunda ventriloquía nos trajo al siglo XIX, a partir de los grabados y fotografías de viajeros extranjeros y exploradores locales que insistieron en representaciones estereotipadas capaces de construir la lejanía cultural imprescindible para la tarea civilizatoria-ilustrada y para la afirmación de geografías en construcción, en el contexto de disputas por el territorio y la instalación de símbolos en las jóvenes naciones.²³ Las enciclopedias francesas y los textos religiosos,²⁴ de incidencia en la formación de las élites locales y provenientes de sus propios acervos, mostraron continuidad con aquel proyecto civilizatorio al hablarnos de paisajes, tzantzas,²⁵ lanzas y plumas, de cuerpos humanos leídos como “desnudos” desde el canon

20 Foucault, M. *Microfísica del poder* (Madrid: La Piqueta, 1980).

21 Los dos espacios en que se realizó la exposición son edificios coloniales que cumplieron funciones de universidad, cárcel y hospital, y se transformaron en espacios culturales emblemáticos del proceso de patrimonialización de la ciudad de Quito.

22 Junto a las representaciones de Guamán Poma de Ayala, se expusieron leyes, diccionarios y juicios coloniales, representaciones visuales relativas a la práctica ritualizada de la antropofagia en De Bry (1559), pasando por cuerpos desnudos y emplumados —particularizados iconográficamente según las geografías— que enmarcan el mapa holandés de 1633 *Americae nova descriptio* (perteneciente a los archivos de la John Carter Brown Library), así como la rica iconografía de dioses, viajes, reyes y templos generada en textos coloniales.

23 Sobre la representación de indígenas amazónicos desde fines del siglo XIX a inicios del siglo XX, resultaron de gran interés la investigación de María Fernanda Troya en la curaduría de la exposición sobre fotografía de misiones “Ver para Creer” realizada en FLACSO Ecuador (2017-2018), la investigación en curso de Cecilia Ortiz “Batallas sobre la colonización militar amazónica”, y los aportes de Chiara Pagnotta sobre evangelización y colonización en la Amazonía.

24 Los libros de misiones religiosas reprodujeron la construcción del estereotipo del salvaje, otra tarea no menos indispensable para sustentar la gesta de las misiones en las vastas geografías amazónicas a colonizar y despojar de la “barbarie”.

25 Las cabezas reducidas shuar han fascinado a viajeros y exploradores durante siglos. Capaces de condensar miedo y deseo, son también símbolos de la diferencia radical de lo salvaje y la idea de civilización moderna.

occidental de la mirada —aunque “vestidos” desde su propia simbolización del cuerpo— en volúmenes dedicados a las “razas humanas”.

Se trata de cuerpos de imágenes móviles que alimentaron la idea dominante de la otredad radical y remarcaron la distancia entre civilización y barbarie al mostrar lo indígena como abyecto del tiempo y de la historia. Como ha planteado Muratorio, estas operaron como “espejos convenientes para redimir el ser occidental” y sirvieron a los intereses de los propios imagineros que las produjeron y pusieron en circulación “ya sean estos etnógrafos, viajeros extranjeros, misioneros, intelectuales, artistas, políticos, representantes del Estado-nación o de ciertas organizaciones ecologistas”.²⁶ Ha sido vastamente estudiado²⁷ el hecho de que los viajeros del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, situados en marcos sociales de memoria,²⁸ afectividades y mentalidades específicas, reprodujeron narraciones e imágenes sobre geografías y poblaciones en continuidad con construcciones coloniales y la mirada occidental, aunque, ya en la temprana modernidad, estas fueron reapropiadas y diversificadas a partir de la reproductibilidad técnica, de la intensificación de los viajes y contactos, y de nuevos imaginarios de ciudadanía e identidad.

La tercera y última ventriloquía reparó en la fotografía temprana, anónima y de autor, que circuló a través de postales, álbumes y publicaciones hacia fines del siglo XIX e inicios del XX. Esta nos hablará de una particular mirada heredera del costumbrismo y también de sus rupturas, cuestión que abordaremos más adelante. Fotógrafos extranjeros y unos pocos ecuatorianos devolverán una mirada sobre los mundos andinos y amazónicos correlativa a las nociones de *indio* y *jíbaro* que marcarán —desde la experiencia colonial hasta sus reformulaciones presentes— dos estereotipos ligados a la condición de explotación/subordinación en el primer caso, y al deseo/exotismo en el segundo caso.²⁹ En este sentido, Gómez Rendón remarca que son dos los tipos humanos persistentes en la literatura de viajes del siglo XIX: “por un lado está el yumbo, subyugado, pero gracias a ello culto y civilizado; por otro lado, está el jíbaro, insumiso y por eso mismo belicoso e indomable

26 Muratorio, B. “Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional”. En Pachano, S. (comp.) *Ciudadanía e identidad* (Quito: FLACSO, 2003), 362.

27 Cf. Muratorio, 1994; Poole, 2000; Kennedy, 2005; Gómez Rendón, 2011; Pratt, 1997.

28 Halbwachs, M. *Les cadres sociaux de la mémoire* (Paris: Albin Michel, 1994).

29 En el contexto de la exposición, bifurcamos la sala en dos recorridos a los que intitulamos con los estereotipos expuestos: “enterrados” y “emplumados”. Una reflexión más amplia sobre ambos estereotipos se prevé en el catálogo de la exposición.

(inculto)",³⁰ cuya expresión más salvaje y lejana es el "auca". Como ha mostrado Bhabha,³¹ el poder del estereotipo radica en su capacidad de subsumir las diferencias y fijarlas gracias al efecto de su reiteración y su circulación en distintos discursos, medios, contextos y tiempos.



Imagen n.º 1

Grabado de *Jibaro vestido de gala*.

En Magalli, Du T. R. P. (1889).

Voyage d'exploration d'un missionnaire dominique
chez les tribus sauvages de l'Equateur.

Paris: Bureaux de L'Année Dominicaine (FALAM).



Imagen n.º 2

Niña vestida de indígena

Guayaquil, s/a, 1926 (INPC).

En el vasto cuerpo de imágenes abordado en la exposición hay múltiples entradas para un análisis de los regímenes históricos de visualidad y de ello nos hemos ocupado en otros espacios.³² Como anticipamos, en este trabajo centraremos nuestra atención en un recorte muy específico sobre el primer tipo de representación, aquella privilegiada por las reivindicaciones indigenistas e informada por todas las ventriloquías señaladas: el indio como oprimido/subordinado, trabajador, atado a la

30 Gómez Rendón, J. "Miradas desde la orilla". En *Ecuador entre las páginas de "Le Tour du Monde"* (Quito: Consejo Nacional de Cultura, 2011), 52.

31 Cf. Bhabha, H. "The other question".

32 Catálogo de la exposición desMarcados en producción por el Centro Cultural Metropolitano.

tierra, sujeto a redimir/culturizar. Además, quisiéramos proponer una relación estético-política entre este imaginario dominante del indígena ligado/atado/subyugado a la tierra y el del indígena representado en contextos urbanos en la modernidad andina desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

Creemos que en esta relación de doble vía emerge una tensión a seguir explorando, un punto de fuga que posibilita relativizar algunas representaciones estereotipantes tanto de los indigenismos como de otros discursos sobre el indígena. El sentido de esta relativización es político, en tanto expone e interpela los mecanismos de naturalización y las estrategias visuales del trabajo de representación en contextos de colonialidad, para dar lugar a una visualidad abierta a lo intercultural. Esto significa que reconocer los límites del ejercicio de representaciones indigenistas y otras ventriloquías puede dar lugar a la circulación de otro tipo de repertorios, poéticas y escenarios para la imaginación.

2. Indígenas y modernidad urbana: imágenes ambivalentes

Las representaciones visuales sobre poblaciones indígenas en la formación de la nación ecuatoriana, notablemente en la pintura, el grabado y la fotografía, han sido ampliamente estudiadas desde perspectivas históricas, visuales y antropológicas.³³ No es nuestro objetivo detenernos en un análisis de esta literatura, sino resaltar una comprensión generalizada de estos cuerpos de imágenes como formas ambivalentes y polivalentes de apropiación cultural, inscritas en proyectos políticos y económicos que influyeron en su producción y en cuya construcción de sentido participaron.

En este sentido, no es de extrañar que, como correlato de sistemas de dominación colonial, desde la mirada indigenista y otras ventriloquías, el lugar paradigmático y también ubicuo del indígena —al menos en los Andes— haya sido la sujeción a la tierra. “El indio es la tierra”, afirmaba el escritor cuencano Luis Monsalve Pozo en 1942 y proseguía: “El acoplamiento del ser y la tierra es aquí absoluto, total. Y ese acoplamiento explica la aceptación pasiva y sin insurgencias por parte del indio, de su inmensa esclavitud”.³⁴ El texto expresa sin

33 Cf. Bedoya, 2011; Chiriboga y Caparrini, 1994; Kennedy, 2005; Laso, 2015; Muratorio, 1994; Prieto, 2004; Troya, 2012.

34 Monsalve Pozo, L. “La Figura Social de los Aborígenes del Ecuador” en *América Indígena* (México: Instituto Indigenista Interamericano, 1942), 40. Agradecemos por esta referencia a María Elena Bedoya, co-curadora de la exposición.

disimulo la poética y la política de subordinación y silenciamiento del otro en que se inscriben buena parte de las representaciones indigenistas de la temprana modernidad andina, así como sus diálogos con otras corrientes de pensamiento de corte racista/biologicista como la higienista y la hispanista. De hecho, constituye un imaginario fuertemente movilizadado en la primera mitad del siglo XX por los indigenismos en la literatura y la pintura y por los imagineros del “indio arqueológico”,³⁵ que afianzaron la idea de lo indio y lo telúrico como relación indisoluble.

No obstante, en las prácticas sociales el “indio” fue todo menos ausencia/silencio/pasividad, nociones sobre las que ciertas ventriloquías indigenistas levantaron su discurso. La población indígena actuó políticamente en escenarios organizativos, sentó las bases de un modelo educativo intercultural y consolidó la lucha por la tierra, disputando a los sistemas de dominación en los más diversos contextos. Se trató más bien de una presencia plena de ritualidad que marcó no solo la experiencia colonial³⁶ sino la construcción del estado-nación en los Andes. Como ha señalado Prieto,³⁷ en el contexto de emergencia de los indigenismos y las celebraciones centenarias, a la pregunta por el lugar del indígena en la nación no solo respondieron los ventrílocuos, sino que los indígenas hablaron e interpelaron el propio centenario a través de disputas en la esfera pública, mostrando preocupación por inscribir su memoria y representaciones en la historia oficial, aunque aún sin disputarla. Por ejemplo, al movilizar la figura de Atahualpa en la búsqueda de orígenes y genealogías que las propias élites criollas promovieron como una suerte de “racismo aristocrático”.³⁸

Ahora bien, volviendo a las ventriloquías visuales, conocemos que la fotografía producida en la temprana modernidad andina tuvo como paradigma los llamados *tipos* humanos, que en Latinoamérica constituyeron una de las formas más recurrentes de representar, incorporar y jerarquizar/inferiorizar a las poblaciones indígenas en los centros de poder, las ciudades y sus proximidades. Recordemos que

35 Muratorio, B. “Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional” (2003), 372.

36 Tomó forma colectiva en incontables sublevaciones, alzamientos y levantamientos, primero contra el maltrato, discriminación y explotación en reducciones, mitas y obrajes, luego contra el sistema latifundista en las haciendas, y más adelante por el reconocimiento de derechos colectivos y la reforma del estado-nación (Almeida, 1992; Alborno, 1971; Barrera, 2001; Macas, 1991; Ramón, 1993; Moreno, 2014).

37 Prieto, M. *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador post-colonial, 1895-1950* (Quito: FLACSO, Abya Yala, 2004), 266-305.

38 Cf. Muratorio, B. “Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional” (1994).

entrado el siglo XX, la tradición costumbrista decimonónica continuó incidiendo en la producción de tipos/temas que circularon ampliamente en formato de grabado, fotografía, acuarela y pintura. En ellos, como plantea Kennedy, los habitantes blanco-mestizos fueron “los entes más importantes a retratar” y la circulación del retrato marcó también la formación de la ciudadanía/burguesía blanco-mestiza, no así la de los indios, que “resultarían objetos (no sujetos) de representación; imágenes que dirían más sobre quien las realiza y quien las colecciona que sobre el representado”.³⁹



Imagen n.º 3

Postal conmemorativa del cuarto centenario de la muerte del Inca Atahualpa, Satrap Photo (Fotógrafo), 1933.



Imagen n.º 4

Postal de Duchicela XII, 1933 (CPJE-INPC).

Al estudiar las imágenes del “Álbum de costumbres ecuatorianas: paisajes, tipos y costumbres” de mediados del siglo XIX,⁴⁰ Kennedy concluye que las élites centrales imaginaron y representaron a los indígenas deslocalizados, generalmente desprovistos de marcadores étnicos y pocas veces contextualizados en un entorno específico: “la población aparece blanqueada y neutralizada y descontextualizada de su medio rural o

39 Kennedy, A. “Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes 1840-1870”. En Ortiz, A (coord.) *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, 26-62 (Quito: FONSAL, 2005), 47.

40 En la Biblioteca Nacional de España.

urbano”⁴¹ a diferencia del costumbrismo en países como Colombia.⁴² El tipo más recurrente, el “aguatero”, es analizado por la autora desde representaciones estereotípicas tempranas como las de William Bennett Stevenson (1829), Ramón Salas (1847), Ernest Charton (1862) y otros, hasta las más estilizadas versiones de Joaquín Pinto. En todas ellas, afirma Kennedy, “el aguatero sigue emergiendo como dominado”.



Imagen n.º 5

Vista parcial de sala en la exposición “DesMarcados, Indigenismos, arte y política”, Centro Cultural Metropolitano de Quito, 2017-2018. Fotografía: Lucía Durán.

De izquierda a derecha: *Marchand de Paillassons, Latière y Porteur d'eau*, Ernest Charton, ca. 1840, acuarela sobre cartulina (MCYP); *El orejas de palo e Indio sentado*, Joaquín Pinto, 1904 y 1906, óleo sobre lienzo (MAMC); *Hombre*, Pedro León, 1930, acuarela y tinta sobre cartulina (MAAC).

Durante al menos un siglo —desde 1840 hasta las dos primeras décadas del siglo XX— la herencia visual de los tipos coloniales en grabado, acuarela, figuras y pintura tuvo su correlato en la fotografía. Se continuaron reproduciendo los estereotipos de los *tipos* urbanos subalternizados por la propia representación y los discursos indigenistas en los

41 Kennedy, A. “Formas de construir la nación ecuatoriana”, 36.

42 En este sentido Kennedy afirma: “En las decenas de obras colombianas revisadas, es como si se brindara al observador mayor información, se distinguiese claramente el mundo rural del urbano, se crease para cada colección nuevas imágenes, se apreciase en general una mayor libertad y diversificación estilística en el manejo de los temas y quizás una consolidación cuantitativa y cualitativamente mayor en este género pictórico.” (2005, 36). Cf. 36-47.

que esta se inscribió, aunque ya revestidos de un estatuto imaginado de lo “real” y con la agencia del sujeto fotografiado: aguateros, barrenderos, cargadores, vendedoras y músicos, imágenes finamente terminadas y algunas coloreadas, con variaciones estilísticas; imágenes que fueron aquella “moneda sentimental” que circuló por el mundo para hablar de un *nosotros* imaginado como armonioso, una diferencia idílica de la modernidad andina, mostrada sin la pesada carga de los sistemas de dominación y explotación coloniales y republicanos que la sostuvieron.

En este mismo sentido, Chiriboga y Caparrini (1994) han mostrado que, desde 1860 hasta 1920, la fotografía ecuatoriana se caracterizó por la idealización del indígena y su extracción de lo cotidiano y su condición de opresión, mostrándolo “fuera del contexto socioeconómico en que desarrollaba su vida cotidiana”.⁴³ Es decir, una pérdida de lugar correlativa a la marca costumbrista que, para las autoras, tiene que ver con el “deseo de retratarlo en su pura condición tipológica”.⁴⁴

Pero más allá de ser mostrado desde lo tipológico y desligado de su experiencia cotidiana, el indígena fue escasamente representado por la fotografía. Cuando Chiriboga y Caparrini se proponen recuperar imágenes de indígenas en los Andes entre 1860 y 1920, encaran la tarea con enorme dificultad, puesto que el indígena no había sido un sujeto particularmente valorado por los tempranos fotógrafos (científicos, extranjeros y unos pocos fotógrafos/pintores locales), encontrándose con relativamente “pocas imágenes para representar un mundo imponderable”, cosa distinta a lo que sucedió con las élites y burguesías, que, desde un marcado provincialismo, recuperaron los estilos metropolitanos como “estéril imitación del academicismo oficial francés” y las formas de circulación de imágenes.⁴⁵

No obstante, como también muestra Chiriboga, desde 1870 fotógrafos como Pedro José Vargas darán cuenta de puntos de fuga dentro del propio canon costumbrista o de las imágenes de tipos indígenas recuperadas por científicos con fines clasificatorios. Para las autoras, Vargas elabora “fotografías cuidadosamente tomadas y deliberadamente posadas; en algunas de ellas, los fotografiados miran directamente al lente de la cámara”.⁴⁶ Hay que recordar que la fotografía de Pedro José Vargas se desarrolla en el contexto de la segunda mitad del siglo

43 Chiriboga, L. y Caparrini, S. *Identidades desnudas. Ecuador 1860-1920. La temprana fotografía de indios de los Andes* (Quito: ILDIS, Abya-Yala, 1994), 14-15.

44 Chiriboga, L. y Caparrini, S. *Identidades desnudas*, 16.

45 Chiriboga, L. y Caparrini, S. *Identidades desnudas*, 11.

46 Chiriboga, L. y Caparrini, S. *Identidades desnudas*, 15.

XIX, cuando imágenes como estas ilustraron la publicación *Indianer-Typen Aus Ecuador Und Colombia* de los viajeros y científicos alemanes Alphons Stübel y Wilhelm Reiss, publicada hacia 1888 en Berlín.



Imagen n.º 6

Hombre indígena de Otavalo, Pedro José Vargas, ca. 1870 (INPC).



Imagen n.º 7

Hombre indígena de Quito, Pedro José Vargas, ca. 1870 (INPC).

La temprana fotografía reformuló el costumbrismo a través de la estética fotográfica, dando lugar a una mayor subjetividad, redefiniendo aquello a representar, a fijar en una imagen o a obliterar a partir de la relación directa con los sujetos, la técnica y los nuevos emplazamientos de estudio y ciudad. También fue parte de un esfuerzo por reclasificar o reinscribir a los sujetos dentro del proyecto moderno de ciudadanía universalista instalado por el liberalismo. No obstante, continuó privilegiando aquella mirada naturalizada por los costumbrismos e indigenismos a la que antes nos referimos, insistiendo en mostrar a las poblaciones indígenas *en la ciudad* a través de la reproducción de

sus estereotipos y, por efecto de este mismo gesto, invisibilizando a los indígenas como sujetos sociales modernos *de la ciudad*.

Como hemos planteado antes, la ambivalencia —apropiación y rechazo— en la fotografía fue central en la configuración de un discurso moderno de ciudad letrada⁴⁷ que entró en tensión con los mundos indígenas y populares, influyéndose mutuamente en un contexto de disputas por el espacio urbano. Si bien los tipos purificados continuaron en producción/circulación, ya dentro de los discursos higienistas y de los sistemas de administración de poblaciones,⁴⁸ se produjo otra forma de representación estereotipante: lo indígena como pobreza, ignorancia, suciedad y atraso en contextos urbanos. Los medios fueron un espacio privilegiado para su construcción y circulación y lo han sido hasta el presente: la ciudad moderna requeriría marcar una *distinción* a través del control de discursos, imágenes y estrategias de control higienista sobre estas poblaciones.

Las prácticas de representación fueron uno de los espacios de puesta en juego de la gubernamentalidad, del racismo⁴⁹ y de la radicalización de la diferencia. Reparemos en un caso simbólico: el borramiento de indígenas de escenas urbanas (o bien, lo que se consideró su exceso) y su sustitución por sujetos europeizados pintados sobre la huella indígena en las fotografías de José Domingo Laso, fotógrafo que se ubica en un momento bisagra entre los imaginarios del costumbrismo y los del indigenismo,⁵⁰ y cuya fotografía de inicios del siglo XX tuvo gran influencia en la producción de una “visualidad urbana” en Quito.⁵¹ Estas fotografías fueron parte de uno de los primeros álbumes de ciudad llamado “Quito a la Vista” y publicado en 1911. Como han señalado Chiriboga⁵² y Laso,⁵³ en su prefacio José Domingo Laso y Roberto Cruz, editores del álbum, subrayan con claridad su sentido biopolítico:

47 Rama, Á. *La ciudad letrada* (Hanover: Ediciones del Norte, 1984).

48 Kingman, E. *La Ciudad y los otros: Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía* (Quito, Barcelona: FLACSO-Universidad Rovira e Virgili, 2006). Sus estudios sobre las ciudades en la modernidad andina han inspirado múltiples investigaciones históricas y antropológicas urbanas en Ecuador.

49 Cf. Kingman, E. *La Ciudad y los otros: Quito 1860-1940*.

50 Laso, F. *La huella invertida. Antropologías del tiempo, la Mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1870-1927* (Quito: FLACSO, Ecuador, 2015), 75.

51 Bedoya, M.E. “Las imágenes nos cuentan: Usos sociales de la fotografía en Quito”. En Novillo et. al, *El oficio de la fotografía en Quito del siglo XIX al XX*, 58-88 (Quito: Fundación Museos de la Ciudad), 67.

52 Chiriboga, L. y Caparrini, S. *Identidades desnudas*, 17.

53 Cf. Laso, F. *La huella invertida*.

[...] queremos llamar la atención de las personas imparciales hacia el cuidado especial que hemos puesto en ofrecerles una colección de vistas que se halle exenta del principal de los defectos de que, generalmente, adolecen y han adolecido todas o casi todas las fotografías de la capital que han sido tomadas por los turistas extranjeros y que han circulado en el exterior. (...) en sus trabajos aparece como dominante, por no decir exclusivo, el elemento indígena, afeándolo todo y dando pobrísima idea de nuestra población y de nuestra cultura.⁵⁴

Por tanto, no se trata únicamente de un gesto estético relativo a la composición y la forma, sino una forma de distinción que, a través de ellas, expresó un tipo de “discriminación visual”. Laso buscó enfatizar la modernidad y para ello obliteró lo indígena que le era constitutivo y al mismo tiempo antinómico, como parte de las mentalidades civilizatorias y racistas dominantes en la época. Pero si por un lado José Domingo Laso transparenta el gesto del *blanqueamiento* de la ciudad, por otro lado, representa a indígenas idealizados en postales costumbristas, como mercancías de amplia circulación en el contexto de la economía visual⁵⁵ de la época.⁵⁶ Para Chiriboga, “es tal vez en estas «Costumbres de Indios», donde el afán de Laso por borrar todo estigma se plasma en una visión enormemente lírica del indígena”.⁵⁷

En Laso se produce la ambivalencia de apropiación y rechazo, heredera del colonialismo, expresándose un “racismo de la mirada” como una particular forma de visibilizar e invisibilizar al otro en la modernidad andina. Afirma el autor que son “las dos caras de una misma moneda, como un ventriloquismo visual. Como presencias presentes en tarjetas postales romantizadas o como rastros borrados de las calles de la ciudad en los Álbumes, son las élites las que fabricaron una imagen del indígena”.⁵⁸

54 Citado por Laso, F. *La huella invertida*, 80.

55 El “mundo de imágenes” que circuló entre América y Europa desde mediados del siglo XVIII hasta inicios del siglo XX es analizado por Deborah Poole atendiendo a “la naturaleza simultáneamente material y social de la visión y la representación” (15). La autora reconoce insuficiente la política de representación predominante que, privilegiando la naturaleza social de las imágenes (21), ha tenido como efecto una inmediata asociación entre la producción de imágenes y programas políticos, de clase e ideológicos que asignan a la mirada el papel de “instrumento singular o unilateral de dominación y control” (16-28). Para salir de este determinismo, Poole desplaza el “problema de la visión” hacia su naturaleza material y con ello sitúa el “mundo de imágenes” en el marco de un sistema organizado dentro del cual estas son producidas como mercancías, entran a circular, se consumen diferenciadamente y se poseen.

56 Cf. Poole, D. *Visión, raza y modernidad*.

57 Chiriboga, L. y Caparrini, S. *Identidades desnudas*, 18.

58 Laso, F. *La huella invertida*, 162.



Imagen n.º 8

Barrendero, José Domingo Laso,
ca. 1910, tarjeta postal (FL).



Imagen n.º 9

Fruterías, José Domingo Laso,
ca. 1910, tarjeta postal (FL).

En apariencia próximo en las prácticas sociales, el indígena aparece en las representaciones de la vida urbana como una lejanía, retratado en relación con los oficios y la provisión de servicios a la ciudad como el comercio en los mercados, parte o no de un encuadre urbano más amplio. Dado que lo urbano o lo rural no son un lugar físico ni categorías que se oponen naturalmente, sino que constituyen una relación, unos imaginarios y un modo de habitar el espacio en la modernidad, se requiere poner en contexto la frontera entre lo urbano/progreso y lo rural/atraso y exponer su sentido político. Kingman plantea que, en la modernidad periférica andina, se producía una influencia mutua:

Centro y periferia se constituían como realidades complementarias y aún dependientes, en términos económicos y sociales; y, sin embargo, entre una y otra se establecían diferencias culturales, inclusive fronteras imaginarias. Se entiende que las poblaciones blanca y mestiza tenían un mundo de vida que respondía al modelo de lo urbano, incluso cuando participaban de actividades agrarias, como era el caso de los hacendados. Pero ¿qué sucedía con el resto de la población? En la vida popular, ¿quién podía ser considerado urbano y quién no? En las fotografías de finales del siglo XIX los artesanos y los dependientes de los comercios aparecen vestidos con trajes de

calle, con ropas modestas, pero eso permite diferenciarlos, “hacerles ciudadanos”, aunque por sus rasgos físicos, muchos podían ser asumidos como mestizos y otros podrían ser tomados por indios.⁵⁹

En el centro de las representaciones producidas desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX está la pregunta por lo digno y lo indigno de pertenecer a la ciudad, de entrar en la modernidad y la negociación sobre sus condiciones de posibilidad, enmarcadas sea dentro del canon costumbrista o del exotismo folclorista, aunque pocas veces en su cotidianeidad y sus formas de habitar el espacio urbano,⁶⁰ espacio que, no obstante, fue y continúa siendo permanentemente subvertido por actos de resistencia de la población indígena, allí en la huella misma de su borramiento/invisibilización.



Imagen n.º 10
Ibarra, Imbabura,
Rolf Blomberg, 1952 (AB)

Quisiéramos reparar en esta fotografía de Rolf Blomberg, un viajero, fotógrafo y documentalista de origen sueco que dejó un importante legado audiovisual y fotográfico sobre un país en vías de modernización desde los años treinta hasta los años setenta, desde una aproximación sensible y curiosa a la vida cotidiana de su gente, en los más diversos

59 Kingman, E. *La Ciudad y los otros: Quito 1860-1940*, 179.

60 Cf. Durán, L. *La Ronda: olvidar el barrio, recordar la calle* (Quito: FLACSO, Ecuador, 2015).

contextos culturales y geográficos. Se trata de una escena en una plaza de Ibarra en 1952, donde aparece un “capariche” sentado en el piso y, a su lado, un guardia municipal mestizo que lo mira desde arriba. Esta imagen desplaza el ojo costumbrista o civilizatorio con que los indígenas fueron retratados en la primera mitad del siglo XX y posibilita algunas preguntas. Lo que interesa de la imagen no es el oficio ni el tipo fotografiado en estudio o en la calle, ni el conjunto de tipos en una plaza o como parte del paisaje, sino la latencia de una relación asimétrica en el espacio urbano moderno que da cuenta, ya no únicamente de un estereotipo, sino de la forma en que se articularon relaciones de poder en una sociedad en proceso de modernización, como expresión de un régimen de visualidad ligado a una administración de poblaciones asentada en discursos relativos al ornato, el higienismo y la policía.⁶¹

En plena emergencia de los indigenismos persistió la imagen ventrilocua del indígena *en* la ciudad, como tipos y servidumbre de origen rural. Al mismo tiempo se insistió en representar la ciudad misma como purificada desde la poética monumental moderna, cuestión patente desde las primeras imágenes de viajeros (en tanto productores de imágenes para sí), en las de los primeros fotógrafos de ciudad quiteños, hasta las imágenes patrimonialistas del presente.⁶²

Al estudiar hoy en día las políticas y las poéticas de la memoria en contextos patrimoniales latinoamericanos, observamos una recuperación de los tipos coloniales y el costumbrismo, en particular de aquellos que se reprodujeron en la temprana república, sea como representaciones auténticas de las gestas libertarias del continente o representaciones coloniales, en el marco de proyectos pedagógicos y turísticos. En muy pocos casos, salvo en proyectos arqueológicos, ha tenido similar peso la historia de los pueblos y nacionalidades indígenas, y su participación en la vida urbana como habitantes con prácticas de lo cotidiano en la vida moderna, por fuera de los estereotipos y su ligazón a territorios tradicionalmente “indígenas” en lo rural. Esto nos remite a la asociación entre los mundos indígenas y lo telúrico instalada por los indigenismos que antes abordamos. Por efecto del anacronismo, es posible pensar en la violencia y el racismo tras las formas de disciplinamiento y/o expulsión de las prácticas populares/indígenas y de su antinomia con relación a la valoración/selección de unas memorias

61 Cf. Kingman, E. *La Ciudad y los otros: Quito 1860-1940*.

62 Cf. Durán, L. *La Ronda: olvidar el barrio, recordar la calle*.

oficializadas en detrimento de otras, así como de la musealización de espacios y prácticas en contextos turísticos.

Es necesario anotar que en centros históricos como el de Quito, territorios históricamente habitados por poblaciones indígenas, los usos oficiales del pasado impulsados desde las instituciones culturales y patrimoniales se articulan a patrones de acumulación de capital político y legitimidad. En este contexto, se formulan discursos identitarios de corte esencialista que apelan generalmente a unos orígenes hispanos, a la tradición barrial y a la defensa de una cultura propia (blanco-mestiza). Por otro lado, se relacionan con patrones de acumulación de capital en procesos de renovación urbana en los que cultura, arte y patrimonio devienen mercancías o recursos para el desarrollo del mercado inmobiliario, industrias turísticas o creativas. La contracara de estos usos del pasado en los que se inscriben y circulan imágenes como las analizadas, en apariencia inocuas, suele ser violenta: desplazamiento de poblaciones, memorias y prácticas sociales.⁶³ El proyecto intercultural ha de ser debatido y disputado en buena parte de los espacios de la cultura hegemónica como museos, centros culturales, proyectos patrimoniales y otros, entendiéndolo como terreno de disputa por la instalación de memorias y visualidades subalternizadas y por la visibilización y construcción de lugares de encuentro en las prácticas de lo cotidiano.

3. Cierre: sentido común visual y proyecto intercultural

Para concluir, queremos reflexionar sobre algunos de los efectos sociales de la latencia de un *sentido común visual indigenista* en la vida urbana. La ausencia relativa de representaciones del indígena *de* la ciudad como habitante con prácticas cotidianas de proximidad, por fuera de lo ritual/folclórico/festivo, así como la abundancia de sus reiteraciones estereotípicas, purificadas o higienistas, es una cuestión que debe ser problematizada y politizada.

Ha de llamarnos la atención el sentido estético y político de esta ausencia. La herencia en el presente es problemática. En ciudades como Quito se reedita constantemente ese sentido expulsor de lejanía: todavía hoy suele nombrarse “indígena urbano” a quien viene habitando

63 Cf. Durán, L. “Entre el espectáculo, el stigma y lo cotidiano: ¿es posible habitar el patrimonio? Miradas desde los barrios del Centro Histórico de Quito”. En Durán, L., Kingman, E. y Lacarrieu, M. (eds.), *Habitar el Patrimonio. Nuevos aportes al debate desde América Latina*, 66-85 (Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2014) y Durán, L. *La Ronda: olvidar el barrio, recordar la calle*.

la ciudad por varias generaciones, como si lo “urbano” le excediera.⁶⁴ De ahí que sea necesario estudiar los distintos regímenes de visualidad ligados a los indigenismos y a otras ventriloquías a lo largo del siglo XX, como parte de discursos más amplios y sistemas de administración de poblaciones con consecuencias para las formas de habitar las ciudades andinas en la actualidad.

Los tipos costumbristas no desaparecieron plenamente como categoría de percepción, como tampoco la mirada higienista. Son lentes borrosos a través de los cuales, desde un *sentido común visual*, todavía es posible *no* mirar al indígena *de* la ciudad en mercados, plazas y calles: el cargador en el Mercado de San Roque o la vendedora indígena en las esquinas de la ciudad, constantemente asediados con violencia por las fuerzas municipales. Nos preguntamos si acaso es posible que, por efecto de la naturalización, no seamos capaces de “ver” a los sujetos sino a su reiteración, y que nuestros regímenes de sensibilidad hayan obliterado la posibilidad de indignación. El *sentido común visual* puede ser abordado como la naturalización de sistemas visuales y jerarquías coloniales; también, como un gesto estético y político correlativo a los sistemas de dominación, que tiene como base la reproducción incesante de ciertos estereotipos⁶⁵ como los que hemos analizado y querido desmontar.

Del 4 al 6 de junio de 1990, en diversas comunidades y rutas de la sierra ecuatoriana tomó fuerza el levantamiento del Inti Raymi, impulsado por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), evento que marcó un hito en la resistencia de pueblos y nacionalidades contra el colonialismo y neocolonialismo, y fue paradigmático en las luchas continentales. Pese a la importancia política y simbólica del hecho, una revista de amplia circulación nacional⁶⁶ intituló “Alerta blanca: indios alzados” a un reportaje sobre la naturaleza del levantamiento. Pocas expresiones transparentan como esta la persistencia de una mirada naturalizada y ambivalente hacia la población indígena como subordinada y al mismo tiempo temida por una sociedad blanco-mestiza que miraba con recelo la masiva presencia de indígenas que reclamaban derechos en ciudades y centros de poder. Las nuevas ventriloquías de los años noventa, aquellas que insistieron en la imposibilidad del otro de hablar por sí mismo, si bien inscribieron las luchas

64 Cf. Durán, L. *La Ronda: olvidar el barrio, recordar la calle*.

65 Cf. Bhabha, H. “The other question”.

66 Revista *Vistazo* en su reportaje del 6 de septiembre de 1990, n.º 553.

indígenas en una larga problemática social y económica irresuelta, también hablaron de manipulación partidaria e ideológica por parte de la iglesia y los comunistas, así como de intentos de desestabilización de la democracia, al tiempo que se reactivaron estereotipos y formas de racismo contra la población indígena.

El levantamiento indígena de 1990 trastocó las bases de la nación ventrílocua, dando paso a un Estado Plurinacional. A partir de este hito asistimos al “quiebre de las representaciones”⁶⁷ o al menos a una fuerte ruptura con el “acaparamiento de recursos simbólicos” de las ventríloquías indigenistas, las cuales, acompañadas de estrategias visuales, contribuyeron, como otros sistemas de dominación y otros tipos de ventríloquías, a hacer visibles a grupos sociales y al mismo tiempo a volverlos silentes y ocultarlos.⁶⁸

No obstante, casi tres décadas después, discursos mediáticos, políticos, pero también las mismas políticas culturales, continúan representando de manera ambivalente y ventrílocua a poblaciones indígenas como abyectas de lo urbano y coetáneo, y al mismo tiempo, como tipos



Imagen n.º 11

Álbumes de CONAIE de los levantamientos indígenas de inicios de los años noventa (AC).

Vista parcial de sala en la exposición “desMarcados, Indigenismos, arte y política”

Centro Cultural Metropolitano de Quito, 2017-2018

Fotografía: Lucía Durán

67 Rivera, S. *Sociología de la imagen*, 390.

68 Jelin en Caggiano, S. *El sentido común visual*, 13-14.

folclorizados en proyectos culturales, turísticos y patrimoniales. Estos estereotipos continúan circulando en clave presente y dando forma a nuevos mundos de imágenes, fuertemente influidos por la pluralidad de los lugares de enunciación y la virtualidad. Continúa alimentándose un sentido común de la mirada como forma dominante de ver al otro, aunque con nuevas reformulaciones cuya circulación es global.

En el contexto del espectáculo integrado,⁶⁹ aquel mecanismo de poder difuso propio del capitalismo que, basado en las imágenes y el consumo, es capaz de permear la experiencia cotidiana y ocupar cada vez más el lugar de la realidad, estas visualidades dan lugar a otro tipo de sujeciones. Como parte de estrategias de gubernamentalidad en lo urbano o en la política cultural nacional, la construcción de una imagen purificada de las poblaciones indígenas se reformula en torno a nociones de diversidad cultural o multiculturalismo, a las que subyace la idea de la cultura como una totalidad auténtica, “aparece como coherente, sistemática y consensuada. Procura aparecer como un objeto, una cosa más allá de la acción humana, no ideológica en lo más mínimo”,⁷⁰ noción que ha sido ampliamente problematizada por la antropología debido a su carácter esencialista.

Estas ideas purificadas y estables de cultura/diversidad han estado en la base de múltiples discursos públicos sobre lo *intercultural*, en particular, en su problemática asociación con la noción del *Buen Vivir*, ampliamente movilizada en la esfera pública.⁷¹ Como consecuencia, han dado lugar al despojamiento del sentido político de lo *intercultural*, invisibilizando el hecho de que es una noción que se origina desde la subalternidad, como apuesta cultural y política para la transformación de las relaciones de poder, la plena participación y el reconocimiento de derechos en el marco de un Estado Plurinacional.

La apropiación del otro dentro de estrategias políticas y económicas formuladas a distancia de los movimientos sociales de los que emergen ha producido nuevas ventriloquías y contribuido a obliterar el *entre/inter* dentro del cual se construyen y transforman las relaciones de alteridad en contextos de asimetría de poder. Como afirma Gómez Rendón, se trata de un camino de doble vía que implica “la visibilización y el agenciamiento de nuevos sujetos sociales”, la apertura de

69 Cf. Débord, G. *Comments on The Society of the Spectacle* (London, New York: Verso, 1998).

70 Wright, S. “The politicization of culture”, 132.

71 Discurso abanderado por el llamado socialismo del siglo XXI como una nueva comprensión, desde la filosofía andina, de la relación del ser humano con la naturaleza, y que fuera objeto de las más diversas apropiaciones políticas y sociales a lo largo de la última década.

“espacios de convivencia intercultural en lo cotidiano”, y de “ampliar el horizonte de comprensión a través de la legitimación y el uso de una pluralidad de lenguajes no solo verbales, sino también, en especial, sensoriales, y, por lo tanto, artísticos”.⁷²

A manera de cierre, queremos volver a una parte del recorrido de la exposición “desMarcados. Indigenismos, arte y política”, a la que refiere en parte esta investigación. El itinerario propuesto en una de las salas cierra con la fotografía en blanco y negro de un hombre otavaleño de pie y de perfil, sonriente y altivo a la orilla de un lago, con un pondo de agua en la espalda, ubicado al centro del encuadre de un idílico paisaje andino hacia los años cincuenta.⁷³ La imagen se desmarca de la herencia costumbrista o de la mirada producida por los indigenismos de la época como un “otro” indígena a purificar/negar, civilizar/invisibilizar o integrar/visibilizar estratégicamente, sin que tampoco llegue a ser una composición plenamente folclorizada, una imagen bisagra en todo caso, inscrita en un libro de viajeros del siglo XX.

Junto a ella, por efecto de la composición y contextualización cultural, los textos en sala y la mediación, insistimos al espectador en suspender por un momento su propia mirada, declarar su provisio-nalidad, para indagar en la posibilidad de desmontar aquel “racismo de la mirada”, constitutivo de relaciones coloniales y colonizadas, y el folclorismo arraigado en la política cultural nacional, de cara a un proyecto intercultural.

Si la interculturalidad y la construcción del Estado Plurinacional exigen una revisión de las estructuras de poder y saber que han sostenido la desigualdad, exponer los andamios de las construcciones visuales en la esfera pública es un gesto imprescindible. A través de prácticas curatoriales colaborativas, nuevas miradas críticas podrían contribuir a desestabilizar no solo la idea naturalizada de la imagen como expresión de lo real, sino la fijeza de lo “indígena”. Nuevas aproximaciones nos permitirían comprender las disputas por la memoria y la auto-representación de sujetos antes —y todavía hoy— representados por las ventriloquías contemporáneas desde la marca colonial de la ambivalencia.

72 Gómez Rendón, J. (ed.). *Repensar la interculturalidad* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017), 11.

73 La imagen pertenece al fotógrafo y explorador colombiano Horacio Gómez Uribe, publicada en “Nieve y selva en Ecuador” de A. Eichler en 1952.



Imagen n.º 12

Izquierda: *Mujer Kichwa de la Amazonía ecuatoriana fumando*, s/a, ca. 1920 (INPC).

Derecha: *A orillas del Lago San Pablo, Otavalo*, Horacio López Uribe (Robinson) en: Eichler, Arturo Nieve y Selva en Ecuador. Quito: Ed. Bruno Moritz, 1950 (FALAM).

Vista parcial de sala en la exposición “desMarcados, Indigenismos, arte y política”

Centro Cultural Metropolitano de Quito, 2017-2018. Fotografía: Lucía Durán

Bibliografía

Almeida, I. (ed.) (1992). *Indios: una reflexión sobre el levantamiento indígena de 1990*. Quito: Abya-Yala, ILDIS.

Albornoz, O. (1971). *Las luchas indígenas en el Ecuador*. Guayaquil: Ed. Claridad.

Andrade X., Zamorano G. (2012). “Antropología visual en Latinoamérica”. *Íconos* 42: 11-16.

Barrera, A. (2001). *Acción colectiva y crisis política: el movimiento indígena ecuatoriano en la década de los noventa*. Quito: Centro de Investigaciones CIUDAD.

Bedoya, M.E. (2011). “Las imágenes nos cuentan: Usos sociales de la fotografía en Quito”. En Novillo et. al., *El oficio de la fotografía en Quito del siglo XIX al XX* (pp. 58-88). Quito: Fundación Museos de la Ciudad.

Bhabha, H. (1994). “The other question: difference, discrimination and the discourse of colonialism”. En *The Location of Culture*. London, New York: Routledge.

Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Caggiano, S. (2012). *El sentido común visual. Disputas en torno a género, “raza” y clase en imágenes de circulación pública*. Miño y Dávila, Buenos Aires.

- Chiriboga, L., Caparrini, S. (1994). *Identidades desnudas. Ecuador 1860-1920. La temprana fotografía de indios de los Andes*. Quito: ILDIS, Abya-Yala.
- Débord, G. (1998). *Comments on The Society of the Spectacle*. London, New York: Verso.
- Durán, L. (2015). *La Ronda: olvidar el barrio, recordar la calle*. Quito: Flacso Ecuador.
- (2014). "Entre el espectáculo, el estigma y lo cotidiano: ¿es posible habitar el patrimonio? Miradas desde los barrios del Centro Histórico de Quito". En: Durán, L., Kingman E. y M. Lacarrieu (Eds.) *Habitar el Patrimonio. Nuevos aportes al debate desde América Latina* (pp.66-85). Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del Poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Gurrero A. (1994). "Una imagen ventrilocua: el discurso liberal de la "desgraciada raza indígena" a fines del siglo XIX". En Muratorio (Ed.) *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos siglos XIX y XX*. (pp.197-252). Quito: FLACSO Ecuador.
- Gómez Rendón, J. (Ed.) (2017). *Repensar la interculturalidad*. Guayaquil: UArtes Ediciones.
- (2011). "Miradas desde la orilla". En: *Ecuador en las páginas de "Le Tour du Monde"*. Quito: Consejo Nacional de Cultura.
- Halbwachs, M. (1994). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel.
- Hall S. (2001). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.
- Kennedy, A. (2016). *Elites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador*. Cuenca: Universidad de Cuenca /CCE, Núcleo del Azuay.
- (2005). "Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes 1840-1870". En Ortiz, A. (Coord.) *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del Siglo XIX* (pp.26-62). Quito: FONSAL.
- Kingman, E. (2006). *La Ciudad y los otros: Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito, Barcelona: FLACSO-Universidad Rovira e Virgili.
- Laso, F. (2015) *La huella invertida. Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1870-1927*. Tesis de Maestría en Antropología Visual. FLACSO, Ecuador.
- Macas, L. (1992). "El levantamiento indígena visto por sus protagonistas". En Almeida et. al. *Indios. Una reflexión sobre el levantamiento indígena de 1990* (pp-17-36). Quito: ILDIS, Abya Yala.
- Moreno, S. (2014). *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito. Desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional.
- Muratorio, B. (1994). "Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional". En Muratorio, B. (Ed.): *Imágenes y imagineros*. Quito, FLACSO, pp. 9-24
- (2003). "Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional". En Pachano, S. (Comp.). *Ciudadanía e identidad*. Quito, FLACSO. Pp. 362-375
- Poole D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*. Lima, Sur, Casa de Estudios del Socialismo.
- Pratt, M. L. (1997). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Prieto, M. (2004). *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950*. Quito: Flacso, Abya Yala.
- (2010). "Los indios y la nación: historias y memorias en disputa". En Coronel, Valeria y Prieto, Mercedes (Coord.). *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*. Quito: FLACSO.
- Rama, Á. (1984) *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

- Ramón, G. (1993). *El regreso de los runas. La potencialidad del proyecto indio en el Ecuador contemporáneo*. Quito: COMUNIDEC.
- Rivera, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón Editores.
- Rivera, F. (1998). "Los indigenismos en Ecuador: de paternalismos y otras representaciones". *América Latina hoy* 19, 57-63.
- Troya, M.F. (2012). "Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo". *ICONOS* 42, 17-31.
- Wright, S. (1998). "The politicization of culture". *Anthropology Today* 14: 7-15.

Siglas de archivos

- AB. Archivo Blomberg, Quito.
- AC. Archivo CONAIE, Quito.
- CPJE. Colección Privada Julio Estrada, INPC.
- FALAM. Fondo Antiguo Luciano Andrade Marín de la Biblioteca González Suárez de Quito.
- FL. Colección François Laso.
- INPC. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- MAAC. Museo de Arte Contemporáneo, Guayaquil.
- MAMC. Museo Alberto Mena Caamaño, Quito.
- MC. Museo de la Ciudad.
- MCYP. Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Moral e interculturalidad en el cine latinoamericano: una reflexión desde la ética¹

Arturo Serrano

Universidad Nacional de las Artes

Resumen

Qué sea o deje de ser el cine intercultural es un asunto delicado que debe ser tratado con cuidado. Pensar que todos los problemas que este fenómeno presentan al investigador se resuelven con eso que se llaman cuotas de pantalla (a cada cultura su pedazo de imagen) es hipersimplificar un problema que más bien debe ser complejizado. Intentamos mostrar en este artículo ejemplos de películas que ven lo intercultural como una confrontación del bien (lo indígena) contra el mal (lo mestizo) y después de explicar los problemas que este tipo de representaciones plantean proponemos un modelo complejo rizomático como el modelo a seguir en eso que hemos dado en llamar cine intercultural.

Palabras claves: interculturalidad, multiculturalidad, cine intercultural, cine ecuatoriano.

Abstract

What is or is not intercultural cinema is a delicate issue that must be treated with care. To think that all the problems that this phenomenon presents to the researcher are resolved with what are called screen shares (to each culture its own image) is to hyper simplify a problem that should rather be made more complex. What we do in this essay is to show examples of films that see the intercultural as a confrontation of good (the indigenous) against evil (the mestizo) and after explaining the problems that this type of representations pose we propose a complex rhizomatic model as the model to follow in what we have called intercultural cinema.

Keywords: interculturality, multiculturality, intercultural cinema, Ecuadorian cinema.

¹ Este ensayo nació de una conferencia dada el 22 de junio de 2017 en la mesa de diálogo "Las artes para el diálogo y la práctica de la interculturalidad", que se celebró en el marco del *Encuentro Internacional de Investigación en Artes II* organizado por el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes de la Universidad de las Artes, en la ciudad de Guayaquil. Quisiera agradecer al doctor Jorge Gómez Rendón por los acertados comentarios que me permitieron mejorar esa conferencia hasta convertirla en el presente artículo.

Shunku yuyay

Imata chikan yuyaymunaykunawan rurashka rikuchikuna kan, kay tapuyta kutichinaka mana hawalla kanchu. Cine intercultural hawa tyashka llakikunaka mana kay rikuchikunata rikuchikantakunapi churakpilla, yallichikpilla alliman sakirinalla kanchu, ashtawankarin chayka sinchi taripaykunata harkaymi kanka. Kay killkaypika ishka laya rikuchikunamanta taripanchik, nachu pakta allí kawsay, interculturalidad ninchik, kay hawa rurashkakunata, kaymi rimayka allí (runa), mana allí (mishu) nishpa yuyaykunawan rikuchin, runata, mishuta chikan manñakunapi churashpa rikuchin; kay rikuchikunamanta taripashpa llakikunata rikushka hipa shuk yuyay ñankunata rikuchinchik, pakta allí kawsaymanta rikuchikunamanta rimashpa, nishpaka cine interculturalmanta.

Unancha shimikuna: kawsayapura, tawkakawsay, kawsayapura shuyukuyuchik, Ecuador llakta shuyukuyuchik.

Este texto es una versión ampliada de mi participación en una mesa de diálogo cuyo nombre deja traslucir de por sí el optimismo de quien la concibió. “Las artes para el diálogo y la práctica de la interculturalidad” presupone de cierta manera que ambos —tanto el diálogo como la práctica intercultural— son o deberían ser objeto del arte, pero además, un objeto alcanzable y deseable. Cuando hablamos de lo que “debería ser” o de lo “deseable” entramos inmediatamente en el campo de la moral. Y es que resulta casi imposible hablar de interculturalidad sin verla en mayor o menor medida como un asunto moral. La interculturalidad no se agota en una comprensión teórica del fenómeno y suele tener una arista moral que siempre apunta a un deber ser que ve en ella no solo un fenómeno, sino además un destino deseado.²

Hasta aquí todo está bien. Pero cuando ese discurso se aleja de la moral y se acerca a la moralina (en el sentido que le da la Real Academia Española cuando la define como “moralidad inoportuna, superficial o falsa”), abandonamos el campo de la investigación, desde

2 Para entender a cabalidad esta relación entre ética e interculturalidad es fundamental revisar la historia del concepto que hace Philipp Altmann en su ensayo “La interculturalidad entre concepto político y *one size fits all*” (Altmann, 2017). Allí se puede ver cómo, siempre que surge el concepto, lo hace en un contexto donde se plantea la pregunta sobre el mejor curso de acciones a tomar frente a un contexto complejo. Véase en particular el apartado “Posibles orígenes de la interculturalidad” (Altmann, 2017: 16-19). De igual manera, en otro ensayo del mismo libro, Johannes Waldmüller muestra cómo en el Ecuador la interculturalidad siempre se ha debatido en contextos político-morales que se preguntan por el deber ser (Waldmüller 2017: 72-108).

donde intentamos entender el fenómeno, para ubicamos en el púlpito del predicador.

Esta distinción proviene de dos maneras diferentes de definir la moral (Gert y Gert, 2017): la definición descriptiva y la normativa. En la definición descriptiva se entiende por moral un grupo de normas que deben ser aceptadas por cierto grupo —por ejemplo, una nacionalidad o un grupo religioso— como cuando hablamos de la “moral cristiana” o la “moral indígena”. En el caso de la definición normativa, nos referimos a moral como un “código de conducta” que debe ser aceptado por todo ser que cumpla ciertas condiciones, como es el ser racional.

Así, tenemos que mientras en el primer caso la validez de las normas solo se extiende dentro de los miembros del grupo, en el segundo caso hay una pretensión de universalidad al aplicarse el código de conducta a todo ser de razón. En una investigación que pretende aproximarse al fenómeno preguntándose sobre sus implicaciones morales debemos entender moral en su sentido normativo y no descriptivo.

Quienes se aproximan a la moral desde este segundo sentido se dividen a su vez en aquellos que piensan que es efectivamente posible concebir un código de conducta que sea válido para todo ser capaz de sentido (los realistas morales) y quienes creen que esa es una tarea imposible (los escépticos morales).

El discurso sobre el aspecto moral de la interculturalidad debe ser estudiado desde la moral entendida en su sentido normativo. Casi en su totalidad, quienes tocan este tema son realistas morales porque sostienen que se puede crear un código de conducta válido para todo ser capaz de razón, código que regiría nuestro actuar al hallarnos frente al fenómeno de la interculturalidad.

Esto no solo se aplica a las vías más tradicionales de la reflexión, como las disciplinas de las humanidades o las ciencias sociales, sino también a esa otra manera más metafórica y menos literal, como la reflexión que se da desde las artes y concretamente desde el cine, que es el caso que nos ocupará en adelante. Intentaremos mostrar que en el cine intercultural (entendido como aquel que plantea una reflexión sobre lo intercultural) se ha dado una tendencia a plantear la interculturalidad como un asunto maniqueo en el que no se da en el fondo una verdadera reflexión sobre lo que puede ser la interculturalidad, sino que se plantea más bien la propuesta de la sumisión de una cultura identificada como mala a otra identificada como buena, traicionando así el “inter” de lo intercultural.

Tal vez haya que comenzar por buscar un concepto de interculturalidad, pero es tarea difícil, pues el concepto de interculturalidad, por su propia naturaleza “líquida”,³ elude cualquier definición. Basta intentar poner límites claros a lo que entendemos o no por intercultural para darnos cuenta de que siempre dejaremos por fuera elementos que pudiesen enriquecer el concepto o sencillamente traicionaríamos un concepto de alta complejidad al darle caracterizaciones que dan la falsa sensación de exactitud.

Una forma de traicionar un concepto de alta complejidad es considerar la interculturalidad como aquel estado de cosas en que cada “pedazo” tiene su espacio y donde a su vez hay un espacio común en el que todos los “pedazos” se entremezclan. De esta manera se intenta solucionar los retos que la interculturalidad presenta no solo al investigador sino al ciudadano de la calle. El problema de esta versión es su ingenuidad. Tal como dice Altmann en su ensayo, el problema con esta percepción simplista es que presupone la existencia de “culturas como ‘contenedores’ relativamente cerrados e identificables de manera relativamente clara”, por lo que se entendería como intercultural aquello que “pasa entre esos contenedores”.⁴

Como resultado de esta manera de ver las cosas se generan conceptos descriptivos que no hacen sino traicionar la complejidad del fenómeno. “El concepto descriptivo de interculturalidad” —nos dice Altmann— “es un concepto vacío que significa poco más de lo que sus componentes revelan: algo que pasa entre culturas”.⁵ Es un concepto que solo termina sirviendo para redactar material promocional y como herramienta de políticos populistas.

En el caso del cine, por ejemplo, se habla de que en la pantalla debería dedicársele el mismo tiempo a cada cultura de manera que todos sean representados. La idea detrás de esta visión es convertir el cine en una versión literal de la ficción del concepto descriptivo de interculturalidad. Si, por ejemplo, analizamos lo que dijo el realizador ecuatoriano de nacionalidad kichwa Alberto Muenala en una entrevista concedida al diario *El Telégrafo* el 21 de abril de 2016, veremos cómo se materializa esta visión.

3 Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre* (Barcelona: Tusquets, 2007).

4 Altmann, “La interculturalidad entre concepto político y *one size fits all*”, 15.

5 Ibid.

La producción intercultural tendrá sentido cuando los propios realizadores de los pueblos y nacionalidades tengan el derecho a crear y re-crear su propia imagen y se expresen en sus propios idiomas y sobre todo tengan el mismo derecho de proyección, difusión y distribución que los otros trabajos audiovisuales.⁶

Vemos cómo el reclamo del cineasta por el derecho de las nacionalidades indígenas a representarse a sí mismas se confunde con el deseo de un cine intercultural. Muenala cae en lo que critica Altmann e identifica lo indígena como un constructo cerrado que puede y debe ser representado por los propios representados y al cine intercultural como aquel en que estas representaciones conviven con las que hacen los blancos.

Convertir el tema de la interculturalidad en el cine en un asunto sobre cuotas de pantalla (¿cuántos blancos, negros, hispanos, etc. hay en tal o cual película?) o de quién produce las imágenes (¿cuántos indígenas, afrodescendientes, chinos o japoneses producen películas sobre sí mismos, en comparación con los blancos?), que sin duda son datos importantísimos y reveladores de situaciones deseables, es caer en una simplificación del concepto que da pie al moralismo del que hemos estado hablando.

Estos datos, que como digo son importantes, no deben secuestrar nuestro interés hasta el punto de hacernos creer que, con una calculadora y aplicando complicadas fórmulas matemáticas, podemos medir lo intercultural de este o aquel cine, de esta o aquella película. Lo que quiero decir es que la interculturalidad en el cine no es un problema cuantitativo sino cualitativo.

Hay dos conceptos que pueden ser confundidos el uno con el otro y estos son interculturalidad y multiculturalidad. Antes de aclarar estos términos tal vez sería necesario ocuparse de un concepto que tiene una complejidad difícil de superar y es el inasible concepto de cultura. Este concepto va desde el amplísimo “cultura es todo lo que no es verdor” del poeta venezolano Ángel Eduardo Acevedo, que llama cultura a todo producto del quehacer humano, al mucho más restringido de Vargas Llosa, quien critica la visión anterior cuando dice que “la noción de cultura se extendió tanto que, aunque nadie se atrevería a reconocerlo de manera explícita, se ha esfumado. Se volvió un fantasma

6 Alberto Muenala, “Alberto Muenala defiende el kichwa y la visión indígena desde el cine”, *El Telégrafo*, 21 de abril, 2016.

inaprensible, multitudinario y traslaticio”.⁷ En su *Breve discurso sobre la cultura* Vargas Llosa aboga por abandonar la liquidez de estos conceptos y volver al concepto clásico de cultura.

La cultura es —o era, cuando existía— un denominador común, algo que mantenía viva la comunicación entre gentes muy diversas a las que el avance de los conocimientos obligaba a especializarse, es decir, a irse distanciando e incomunicando entre sí. Era, así mismo, una brújula, una guía que permitía a los seres humanos orientarse en la espesa maraña de los conocimientos sin perder la dirección y teniendo más o menos claro, en su incesante trayectoria, las prelações, lo que es importante de lo que no lo es, el camino principal y las desviaciones inútiles. (Vargas Llosa, 2010)

Intentar resolver esta discusión y ofrecer un criterio único y claro de lo que entendemos por cultura y un concepto que todos podamos aceptar y que no deje por fuera ninguna manifestación humana que pueda llevar ese nombre es sencillamente imposible. Lo que sí podemos hacer es, en contra de Vargas Llosa, aceptar y abrazar la liquidez del concepto desarrollando conceptos “preferibles”⁸ que vayan resolviendo los problemas que se presentan.

En este sentido, más que dar un concepto de cultura propio lo que haremos será intentar entender qué concepto se ubica por debajo del discurso sobre la interculturalidad y la multiculturalidad. De esta manera podremos extraer un concepto preferible que nos sirva para este estudio.

Manifestaciones humanas. Si bien la esencia de algunas culturas es su íntima relación con la naturaleza, en todos los casos nos estamos refiriendo a manifestaciones producto de la acción humana y que definen su estar en el mundo. Estas manifestaciones pueden ir desde la manera de caminar, pasando por la producción de productos cotidianos y su uso, y terminando en las manifestaciones artísticas.

Pluralidad. Un elemento que salta a la vista es el uso de las partículas “inter” y “multi” y que presuponen la presencia de muchas, por lo que es importante no hablar de cultura, sino de culturas. Debemos

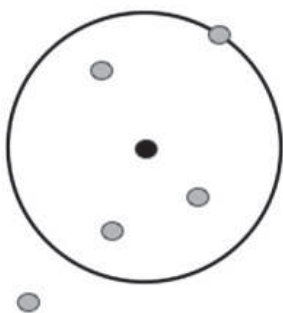
7 Mario Vargas Llosa, “Breve discurso sobre la cultura”, acceso el 3 de agosto de 2018, <https://www.lettraslibres.com/mexico-espana/breve-discurso-sobre-la-cultura>

8 Tomo el concepto de “preferible” en el sentido que le da Chaim Perelman (2009) en su teoría de la argumentación. Verdades preferibles son aquellas producidas a partir del acuerdo, cuya característica más importante es que admiten su validez temporal en cuanto son producto de las condiciones del momento en que se logró el acuerdo. La fuerza de la verdad “preferible” viene del acuerdo y las circunstancias en que se dio.

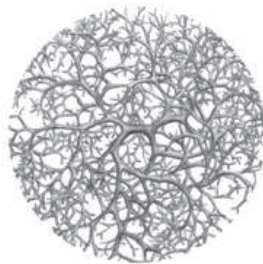
aceptar que estamos lejos de ese concepto único y hegemónico de cultura donde el blanco europeo no solo define lo que es o no es cultura, sino que se identifica a sí mismo como el origen de toda ella.

No hay centro visible. Hemos pasado de un esquema circular donde el centro está claramente definido y en el que todas las culturas son evaluadas de acuerdo con su cercanía o lejanía de dicho centro, a un esquema rizomático en el que ninguna puede autodefinirse como “la más importante”, pues todas ocupan su espacio, el cual a su vez no tiene un centro. Mientras el esquema circular tiene unos límites definidos, en el esquema rizomático los límites que vemos son solo los límites que requiere la imagen para ser representada visualmente; no podemos representar lo infinito.

Ahora bien, estas culturas se relacionan entre sí de varias maneras. Una de ellas es lo multicultural, que se refiere a la coexistencia de varias culturas en un mismo espacio geográfico, o más bien, de grupos con características comunes (la cultura gitana o la cultura punk). Para hablar de multiculturalidad, entonces, hay un paso previo importantísimo, que revela cómo nos alejamos del esquema circular y nos acercamos al rizomático: es el reconocimiento de otra cultura como cultura y la negación de la existencia de una jerarquía de culturas. Cuando hablamos de interculturalidad, al contrario, no nos referimos a la convivencia de culturas, sino a culturas que al interactuar se mezclan la una con la otra hasta el punto de lograr un espacio común que ya no puede ser identificado como de alguna de ellas.



Esquema circular
Un centro claramente definido
Hay jerarquía



Esquema rizomático
No hay centro claramente definido
No hay jerarquía

Párrafos atrás, cuando tocamos el tema de las cuotas de pantalla proporcionales, vimos su inadecuación para explicar o resolver el problema que presentaba la interculturalidad. Ahora se explica mejor esta inadecuación cuando nos damos cuenta de que esta propuesta no solo peca de lo que Altmann criticaba, sino que además sigue firmemente anclada en una visión premoderna de la cultura como un ente cerrado en un esquema circular y jerárquico.

Nadie puede negar que lo deseable en las artes es la presencia de la pluralidad en lo que a culturas se refiere. Negar espacio en las manifestaciones artísticas a una cultura es negarle a sus miembros el derecho de verse, reconocerse y reflexionar sobre su lugar en dicha sociedad. Un buen ejemplo de ello es lo dicho por el crítico norteamericano de la cultura James Baldwyn en una conferencia que se puede ver en el documental *I am Not Your Negro* (Raoul Peck, 2017). Baldwyn, afrodescendiente nacido en la ciudad de Nueva York, cuenta lo siguiente:

Los héroes, hasta donde yo podía darme cuenta, eran siempre blancos. Y no solo por las películas, sino también por el país que me tocó vivir y del cual las películas eran solo un reflejo (...) Lo que esto hace al sujeto oprimido es destruir su sentido de la realidad. Esto significa, por lo menos en el caso del negro americano, que has nacido en esa brillante República y desde el momento en que naces, y como no conoces aún nada, absolutamente todo lo que ves es blanco, todas las caras son blancas y como aún no has tenido acceso a un espejo supones que tú también lo eres. Solo a los cinco años llega como una gran revelación descubrir que aunque todo ese tiempo has aupado a Gary Cooper, quien está matando a los indios, la verdad era que tú eres el indio. Es, como digo, una gran revelación cuando descubres que el país donde naciste y al que debes tu vida y tu identidad no ha creado espacio alguno para ti.⁹

De acuerdo con Baldwyn, si atendiéramos exclusivamente al criterio de presencia en pantalla, habríamos podido decir que los filmes de los que habla el autor son interculturales por el hecho de que cumplen el criterio de la cuota (en una película de vaqueros hay blancos e indios, por lo tanto, es intercultural). Los filmes de los que habla Baldwyn, sin embargo, arrebatan a quienes eran sistemáticamente no representados

9 Este texto es una transcripción tomada directamente del documental.

o mal representados la oportunidad de desarrollar una identidad propia a través de ese medio artístico, mas no porque la variedad no esté representada sino por la manipulación de la representación para mostrar un mundo moral ficticio en el que había buenos o malos y estos eran siempre los mismos.

El director de cine crea mundos haciendo uso de su control sobre el tiempo, el espacio y las relaciones de causa-efecto en la película. Al hacer esto, una película se convierte a la vez en una propuesta social y política de cómo organizarnos socialmente —o, en el caso de las distopías, de cómo no organizarnos—. Parafraseando a Sartre, pudiésemos decir que, eligiendo un mundo, el director elige el mundo para todos.

A partir de allí podemos llegar a la conclusión de que un verdadero cine que promueva la práctica intercultural solo puede venir de cineastas pensadores que se problematicen las imágenes que producen y las consecuencias de estas en el mundo. Un cine verdaderamente intercultural debe venir de un creador que se ha problematizado la interculturalidad para así crear un cine que responda a las realidades y necesidades de su tiempo.

Un realizador se verá sometido diariamente a cientos de preguntas, de las cuales la más importante será ¿qué imagen representa eso que quiero expresar? Representar, digamos, la pobreza no es asunto fácil. ¿De qué hablamos? ¿A qué nos referimos con pobreza? ¿La pobreza representada por el cine clásico de Hollywood durante los años cuarenta, o la pobreza representada por el cine industrial mexicano de los cincuenta, o por el neorrealismo de los cuarenta? ¿O hablamos más bien de la pobreza del tercer cine latinoamericano o la del realismo sucio de comienzos del siglo veintiuno?

Llevemos esto a lo intercultural. Mientras que hablar de un contexto multicultural es sencillo, pues solo necesitamos verificar la presencia de varias culturas en una sociedad, el caso de la interculturalidad es mucho más complejo. ¿Cómo puedo verificar que de la interacción de las culturas ha surgido algo nuevo que es común a ambas sin ser de ninguna de ellas? La Constitución del Ecuador menciona la palabra intercultural o interculturalidad un total de seis veces y en todos los casos es para manifestar un deber ser expresado de la siguiente manera:

- El Estado fomentará la interculturalidad (artículo 62)
- El Estado impulsará la interculturalidad (artículo 66)

- El Estado garantizará el sistema de educación intercultural (artículo 69 y 84)
- El Estado propugnará la unidad en la diversidad y la relación intercultural (art. 97)

La Constitución define el **ser** del Ecuador como un Estado “multi-cultural y pluriétnico” y el **deber ser** como el de un Estado intercultural. Allí es donde cobra relevancia el papel de los cineastas, pues si estos se alinean con la moral de la interculturalidad, entonces, como creadores, deben crear su representación con la esperanza de que esta contribuya no solo a generar un diálogo provechoso entre culturas sino a propender a ese más allá que es la interculturalidad. Ahora bien, veremos cómo el cine latinoamericano se ha anclado en visiones clásicas y circulares que siguen viendo en las culturas conjuntos cerrados y claramente definidos entre los que hay una jerarquía. La única novedad de este cine es el de hacer lo que Stanley Cavell (2008) llama en su artículo “Lo que el cine sabe del bien”, una inversión irónica de los valores; es decir, sencillamente voltear todo, de suerte que lo que era bueno ahora es malo y lo que era malo ahora es bueno.

Un cine para la práctica intercultural debe alejarse de versiones clásicas donde la verdad es una, clara y seguidora de modelos transparentes y mute a modelos plurales con ciertos niveles de opacidad que reflejen la opacidad de la variedad presente en el mundo. La inversión irónica, en cambio, sigue los modernos esquemas de límites claramente definidos y lo único que hace es invertirlos. Podemos ver ejemplos de ello en filmes como *Soldier Blue* (Ralph Nelson, 1970) o *Dances with Wolves* (Kevin Costner, 1990). Pero como lo que nos ocupa es el cine latinoamericano, hablemos de dos películas que ilustran bien nuestra tesis: *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015) y *Killa* (Alberto Muenala, 2016).

En el caso de *El abrazo de la serpiente* el filme se plantea el tema de dos mundos opuestos que se enfrentan: el de la modernidad encarnada en los hombres de ciencia (Theo, un etnólogo alemán, y Evan, un biólogo norteamericano) y la pre-modernidad encarnada sobre todo en el chamán Karamakate (Nilbio Torres y Antonio Bolívar).

Ambos lados del espectro se plantean a sí mismos como superiores y opuestos e irreconciliables con las posturas del otro, pero no debemos confundir y pensar que el filme no toma posición, pues es

evidente que la cinta privilegia la explicación y aproximación mágica propugnada por Karamakate hasta el punto de identificar al blanco con la muerte y a lo indígena con la vida.

La película comienza con Manduca, quien busca la ayuda de Karamakate para salvar a Theo, que se encuentra sufriendo de alguna enfermedad tropical. Este acepta ayudarlo a conseguir la única planta que lo puede curar, llamada la *yakruna*, si él lo lleva a la comunidad donde consiguió un collar que lleva puesto y que Karamakate reconoce como de su tribu, la cual creía extinta. Así comienza un viaje físico y espiritual que dejará exhaustos a ambos, guía y guiado, cuyo destino no es muy claro sino hasta el final. Durante el filme hay momentos que parecen apuntar hacia la unión y el entendimiento de lo blanco y lo indígena tal como propone Manduca, otro indígena que se viste y comporta como occidental y es el asistente de Theo; pero predominan los momentos en que se propone lo pre-moderno (identificado con lo indígena y la naturaleza) como una solución o por lo menos una ruta consonante con la naturaleza.

Tal vez sea el final el que con más claridad apunta a una solución mágica que privilegia lo pre-moderno, cuando vemos que el viaje empezado por Theo solo terminará muchos años después cuando un biólogo norteamericano intenta que Karamakate lo lleve a donde se encuentra la *yakruna*. Así, lo que a ojos occidentales ocurre en otro momento (el viaje con Theo), para el ojo del indígena ocurre en el mismo tiempo. Este viaje místico termina con Evan entrando en un peculiar trance. Sin empachos y hasta con ingenuidad, Guerra llena la pantalla de imágenes de la naturaleza y motivos indígenas como imágenes que acompañan la visión de la *yakruna*.

El problema con *El abrazo de la serpiente* es que nuevamente se presenta una versión aporreada de la interculturalidad haciendo uso de la inversión de valores de la que hemos hablado. Glorificar lo que el otro cine denigra no es reflexionar, sino caer en la trampa metafísica de escoger un ganador. El problema de escoger un ganador es que, como necesario producto colateral, debe haber un perdedor; y el asunto es que nadie quiere ser el perdedor.

Un ejemplo a propósito del cine ecuatoriano es el filme *Killa* (Alberto Muenala, 2016). Este filme, alabado universalmente por su uso de la lengua kichwa, también es una historia de buenos contra malos. Para no traicionar la intención de los realizadores, usaremos la sinopsis que da la propia página web del filme:

Unas fotografía y una noticia en un momento inadecuado son los detonantes de una historia de amor, racismo y persecución entre una periodista (Alicia) y un fotógrafo kichwa (Sayri); un dirigente indígena asume la defensa de una comunidad contra una compañía minera; esta determinación lleva a un enfrentamiento personal con un alto funcionario del gobierno, corrupto y servicial, esto repercute en la vida de Alicia y Sayri; la posición del funcionario y la del dirigente indígena muestran dos concepciones distintas de asumir la vida. El funcionario preocupado por el desarrollo y el dirigente que lucha por la defensa de la naturaleza. El resultado de este enfrentamiento lo paga la pareja y la comunidad.

Como vemos, la propia sinopsis se ocupa de plantear todo en términos de una lucha del bien contra el mal o, por lo menos, de dos grupos claramente diferenciados cuyo elemento diferenciador es que pertenecen a culturas distintas que luchan.

- La comunidad contra la compañía minera
- El dirigente indígena contra el corrupto funcionario del gobierno
- La defensa de la naturaleza contra el desarrollo

Todas estas son dicotomías que, al igual que en *El abrazo de la serpiente*, muestran la cultura indígena como superior a la occidental porque tiene una relación más cercana con la naturaleza y ciertos saberes ancestrales. De nuevo, se hace una división maniquea que lejos de aportar al fenómeno de la interculturalidad no hace sino simplificar las cosas para permitir al autor hacer un juicio moralista de lo que allí se presenta.

Es importante mencionar que, desde el punto de vista del análisis de la interculturalidad en el cine, *Killa* presenta una importante novedad —el uso de la lengua kichwa— que si bien no es única en el contexto latinoamericano (pensemos en *Yawar Mallku* de Sanjinés), sí lo es en el contexto de un largometraje de ficción ecuatoriano. Este elemento, usado ampliamente durante su comercialización como una característica de originalidad, permite al espectador entender mejor y reflexionar más adecuadamente sobre el encuentro de culturas que en este caso se da en el campo de las lenguas. El uso de la lengua kichwa en *Killa* no hace sino reflejar una realidad como es el uso real que hace la nacionalidad kichwa de su lengua y cómo esta se desenvuelve en

un contexto donde el español es la lengua dominante. Así, sin juzgar sino presentándolo en toda su complejidad desde el punto de vista de la lengua, este filme colabora con la realización de un cine que tiende a lo intercultural.

Sin duda, este cine maniqueo, como lo fue, por ejemplo, el tercer cine de América Latina, tuvo un papel importante en su momento. En el contexto de sangrientas dictaduras de derecha en todo el Continente era necesario hacer un cine de denuncia. Si vemos *La hora de los hornos* (Getino y Solanas, 1968), la película más importante del tercer cine, nos daremos cuenta de que no da tregua a quienes ve como enemigos. Más bien los expone como culpables de un estado de cosas deleznable que debemos superar.

Ya en el manifiesto *Hacia un Tercer Cine* (Getino y Solanas, 1988), cuyos autores fueron los directores de *La hora de los hornos*, se hace una clara distinción entre el cine de ellos y el cine de nosotros. “Ellos” son identificados claramente como enemigos cuando el texto se pregunta cómo hacer un cine de descolonización cuando las redes de distribución están en manos del enemigo.

En su momento, el tercer cine tuvo una fuerza de denuncia y concienciación que fue necesaria. La crítica, sin embargo, es que este como otros cines continúan con una estructura narrativa muy clásica en la que las claramente definidas como fuerzas del bien luchan contra las claramente definidas fuerzas del mal, en lo que el psicólogo Howard Gardner (2011) llama “el guion *Star Wars*” (p. 89). Según Gardner, este guion apela a todos los seres humanos porque echa mano de sentimientos que hemos tenido todos en nuestros primeros años de conciencia. Este guion divide a todos en dos grupos: por un lado, los buenos, por otro lado, los malos; y por supuesto, yo siempre pertenezco al grupo de los buenos. Si bien es un guion que apela a todos, también es uno que simplifica las cosas hasta el punto de convertirse en una piedra de tranca, como en el caso que nos ocupa.

Es necesario que, así como demandamos mayor interculturalidad (es decir, mayor complejidad cultural), también demandemos mayor complejidad moral. Un mundo de solo opuestos que se enfrentan no debe estar presente en un cine que apele a lo intercultural, sino más bien uno en que la moralidad también se presente en toda su variedad.

Bibliografía

- Altmann, Phillip (2017). "La interculturalidad entre concepto político y *one size fits all*". En Jorge Gómez Rendón. *Repensar la interculturalidad*. Guayaquil: UArtes Ediciones. 13-36.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Tiempos líquidos*. Barcelona: Tusquets.
- Cavell, Stanley (2008). *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Buenos Aires: Katz.
- Gardner, Howard (2011). *Leading Minds. An Anatomy of Leadership*. New York: Basic Books.
- Gert, Bernard and Gert, Joshua, "The Definition of Morality", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL: <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/morality-definition/>>.
- Getino, Octavio y Solanas, Fernando (1988). "Hacia un tercer cine". En VVAA, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano* (pp. 29-42). México DF: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Gómez Rendon, Jorge (editor) (2017). *Repensar la interculturalidad*. Guayaquil: UArtes Ediciones.
- Muenala, Alberto, "Alberto Muenala defiende el kichwa y la visión indígena desde el cine", *El Telégrafo*, 21 de abril, 2016, acceso el 3 de agosto, 2018, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/septimo/51/alberto-muenala-defiende-el-kichwa-y-la-vision-indigena-desde-el-cine>
- Perelman, Chaim (2009). *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- Vargas Llosa, Mario. "Breve discurso sobre la cultura". Acceso el 3 de agosto de 2018, <http://www.lettraslibres.com/mexico-espana/breve-discurso-sobre-la-cultura>

Filmografía

- La hora de los hornos* (Getino y Solanas, 1968).
- Yawar Mallku* (Jorge Sanjinés, 1969).
- Soldier Blue* (Ralph Nelson, 1970).
- Dances with Wolves* (Kevin Costner, 1990).
- El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015).
- Killa* (Alberto Muenala, 2016).
- I am Not Your Negro* (Raoul Peck, 2017).

Performar la interculturalidad. Hacia un perspectivismo de las memorias

Sara Baranzoni
Universidad de las Artes

Resumen

Limitar las cuestiones interculturales al nivel de su representación desde una perspectiva centralizada corresponde al “poner en escena” las culturas como entidades cerradas, clasificadas y analizadas desde un punto de vista único. Esto se hace más evidente en la contemporaneidad, con la algoritmización de los comportamientos, que nos convierte en perfiles, localizaciones, preferencias, aisladas de cualquier verdadero acontecimiento. Este artículo se propone entonces adoptar la lente teórica de la performance, para repensar la interculturalidad en tanto perspectivismo orientado al futuro. Esto será posible gracias a los conceptos de archivo y repertorio, que nos permitirán reconsiderar las formas de transmisión cultural como polílogo de temporalidades, formas y valores.

Palabras Claves: representación, performance, transmisión cultural, archivo, repertorio.

Abstract

Limiting intercultural issues to the level of their representation from a centralized perspective corresponds to “staging” cultures as closed entities, classified and analysed from a single point of view. This becomes today more evident, with the algorithmization of behaviours, which converts us into profiles, locations, preferences, isolated from any real event. In this article, it is then proposed to adopt the theoretical lens of performance, to rethink interculturality as perspectivism oriented towards the future. This will be possible thanks to the concepts of archive and repertoire, which will allow us to reconsider the forms of cultural transmission as a polylogue of temporalities, forms and values.

Keywords: Representation, Performance, Cultural Transmission, Archive, Repertoire.

Shunku yuyay

Kawsaypura yachayta tukuy rimanakuykunamanta yalli chawpipi churashpaka,

runakunapak kawsayta harkashkashina, akllashkashinami rikurin. Kunan punchaku-napika pakchiy yachay ushaywan, punchanta kawsaypika shukshinalla yuyas-hpa tukuchinchik; chaymanta kawsaypura llankayka manyachishkashinapashmi rikurinka. Kay killkaka shuk kawallita churashpa shuktak yachaykunamantapash yanaparishpa kipa pachapi kawsaypura llankayta yuyarinakunapakmi kayachin. Chaypakka tukuy rimaykunata, tukuy yuyaykunata kimichishpa muyuntin kawsayta purichinkapakka tukuy shimikunatami mutsunchik.

Unancha shimikuna: unanchayay, araway ruray, kawsay sapiyay, wakaychishkaku-na, pallaykuna.

Si pensamos en la posibilidad de abordar el discurso intercultural desde el punto de vista de las artes, no podemos dejar de llamar la atención a las prácticas representativas de los fenómenos culturales en general. En el Ecuador, país que ha pasado recientemente por un controvertido pero importante proceso de transformación estatal, social y política, se ha relanzado la reflexión sobre la posibilidad de articular las diferencias entre pueblos, lenguajes y culturas, aunque con éxitos más controvertidos de lo que parece. Hoy en día lo problemático de la situación intercultural se agudiza por el hecho evidente de que cualquier tipo de representación se construye en relación con las tecnologías mediáticas y digitales, cada vez más presentes en todo tipo de contextos. Si, por un lado, semejante modalidad relacional parece introducir una mayor posibilidad de expresión, más rápida, aparentemente inmediata, y capaz de llegar a cualquier sitio, por otro lado también es cierto que la simplificación extrema que convierte cada elemento en un conjunto de datos tiende a segmentar, repartir y nivelar las diferencias en patrones o perfiles preconstituidos, amplificando de esta manera una propensión ya presente en los modelos representacionales, aunque subvirtiéndolos de manera radical.¹ Estamos acostumbrados a escuchar críticas sobre la forma en que los dispositivos tecnológicos alteran las relaciones sociales, estéticas y políticas tradicionales.² Sin embargo, sigue siendo

1 Cf. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: the MIT Press, 1990).

2 A modo de ejemplo se puede considerar la crítica que hace Bernard Stiegler, uno de los filósofos de la tecnología más interesantes de la actualidad, precisamente por su perspectiva farmacológica, es decir, que considera cada técnica o tecnología, siempre y al mismo tiempo, un remedio y un veneno (lo que corresponde al doble sentido del término griego, *pharmakon*) en relación con nuestros procesos de subjetivación. Sobre el lado más crítico, véase especialmente Id., *Symbolic Misery 2: The Catastrophe of the Sensible* (Cambridge: Polity Press, 2015); sobre el punto de vista farmacológico, Id., *What Makes Life Worth Living. On Pharmacology* (Cambridge:

importante que nos preguntemos con mayor profundidad qué sucede actualmente, sobre todo con respecto a la definición de interculturalidad, cuyo elemento constituyente sería la diferencia, hoy amenazada aún más por esas tendencias técnicas. Con estos antecedentes, nuestra propuesta se basa en las teorías de la representación con el propósito de discutir la idea clásica de representatividad y proponer como alternativa el concepto de *performance*, no solo en su sentido económico-industrial, sino también desde un punto de vista artístico-cultural. Nuestra reflexión se complementa con múltiples herramientas teóricas tomadas de los *estudios de performance*, la filosofía y los estudios sobre lo digital, fundamentales a la hora de comprender los desafíos a los cuales deben enfrentarse las culturas y las memorias.

La interculturalidad en la época de su representación y teatralización técnica

Desde su perfeccionamiento con las teorías de Brunelleschi en el siglo XV, la representación se organiza a partir de la noción de punto de vista como sitio desde donde la visión del mundo se ofrece en su mejor perspectiva. Si pensamos en la representación en tanto espejo de la realidad que permite el conocimiento, el punto de vista deviene el lugar privilegiado donde se adquiere el poder de definición de algo. En tanto tecnología de la visión y sistema simbólico complejo,³ la perspectiva contribuye sin duda a la definición de la subjetividad occidental europea, con la consecuente oposición entre sujeto que observa y conoce, y objeto conocido:⁴ desde su posición y con su mirada, el observador se vuelve capaz de medir la realidad y, dirigiendo la atención, es decir,

Polity Press, 2013).

3 Sobre esta manera de entender la perspectiva, es clásico el análisis de Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* (Barcelona: Tusquets Editores, 2003).

4 Como afirma Jonathan Crary, "La visión y sus efectos son siempre inseparables de la posibilidad de que un sujeto observador sea tanto el producto histórico como el sitio de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación" (Id., *Techniques of the Observer*, 5). Esta aserción merece ser profundizada ulteriormente, sin embargo, dado el enfoque de este ensayo, valga mencionar la teoría que el ya citado Stiegler desarrolla a partir del trabajo del paleoantropólogo francés André Leroi-Gourhan (en particular *El gesto y la palabra*, Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971), afirmando que la existencia humana está siempre constituida y condicionada técnicamente, gracias a la función mnemotecnológica que cada objeto técnico adquiere, proporcionando así las condiciones tecnológicas de posibilidad para pensar y ser, y estructurando la comprensión de manera corresponsal. Es esto lo que permite la transmisión de conocimientos y el desarrollo "epifilogenético" de la especie. Cf. Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo* (Hondarribia: Ediciones Hiru, 2003).

ocultando o excluyendo de la conciencia otros aspectos del entorno, puede dar inicio a su organización de lo sensible. De esta manera, al mismo tiempo que el observador deviene sujeto de la visión, instituye una distancia, una diferencia frente a lo que observa, es decir, a lo que se considerará (y se inventará como) objeto.

Por lo tanto, es evidente que la perspectiva actúa en dos direcciones: crea una distancia entre el ser humano y las cosas y, al mismo tiempo, la elimina, porque todo el mundo depende del sujeto que observa. En este sentido, la relación sujeto-objeto se organiza de manera jerárquica, y será asumida y ordenada en seguida por el lenguaje y otros sistemas sígnicos capaces de clasificar, analizar y marcar conexiones a partir de *este* punto de vista, instaurando así una poderosa dominación epistémica que tiene en la filosofía cartesiana su correlato teórico más imperecedero. Absorbiendo en el ojo mismo el mundo, la perspectiva confirma la centralidad de un cierto “ser humano”, y lo hará por medio de la exactitud de las reglas matemáticas a las que se quiere reducir la realidad —reglas que, una vez más, resultan del individuo como conjunto de condiciones psicofísicas de percepción y localización en el mundo—.

Ahora bien, como se sabe, en la época barroca el mundo entero se convierte en escenario y la palabra ‘representación’ deviene sinónimo de puesta en escena teatral. Es en este contexto donde se afirma la espectacularización sistémica de lo político.⁵ Si la realidad se concibe como ficción total, sueño o fábula, puede ser dirigida como tal por una “teatrocracia”,⁶ instaurando así una manera de gobernar “entre bastidores”, donde los *actores* políticos —el término no es casual— transforman sus decisiones en una puesta en escena hecha de apariencias cada vez más sofisticadas, para producir efectos específicos más que para argumentar de manera dialéctica su pensamiento. La política deviene así “un juego que muestra los juegos que hacen y deshacen la sociedad; una sociología que no procede por enunciación, sino por demostración mediante el drama”,⁷ y las técnicas dramáticas resultan el principal auxilio para la dirección de la ciudad o el Estado. Como afirma Georges Balandier, a lo largo de los siglos y con la poderosa afirmación de modos de gobierno centrados en la visibilidad, “el consentimiento resulta,

5 Sobre este tema, aunque con enfoque distinto, no se puede olvidar el clásico de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Pre-Textos, 2005).

6 Cf. Georges Balandier, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación* (Barcelona: Paidós, 2015), 15.

7 *Ibidem*.

en gran medida, de las ilusiones producidas por la óptica social. [...] El gran actor político dirige lo real por medio de lo imaginario”.⁸

Desde entonces, todo se armoniza: las leyes mecánicas de la naturaleza descritas por la física cartesiana, el orden y el esplendor de lo real como ficción, su dirección según el punto de vista central del gobernante y el poder de la palabra y del lenguaje como medio de representación de estas correspondencias. Semejante sistema se complementa en el modelo democrático establecido, precisamente, sobre la base de la representación, según la cual el poder resulta de la asignación mayoritaria del consentimiento, con lo cual se hace aún más necesario otro mecanismo teatral, a saber, que el representado se identifique con el representante. Este mecanismo, recuerda Balandier,⁹ se dramatiza por medio de las elecciones, con acontecimientos como las crisis de gobierno, los “golpes” u otros varios elementos de fricción como ápices trágicos, y los instrumentos masivos de propaganda, los sondeos, las encuestas como elementos expresivos de “la obra”.

1.1 Representación y poder: una escenificación de lo intercultural

Estos aspectos permiten detectar un sentido particular de la situación cultural ecuatoriana. El antecedente más notorio lo encontramos cuando, tras las elecciones del 2007, se convocó una Asamblea Constituyente para aprobar una nueva carta constitucional donde, entre otras cosas, se planteaba la necesidad de subsanar el abandono sufrido por las comunidades, pueblos y nacionalidades indígenas, los afroecuatorianos, los montubios, y otras colectividades vulnerables, fomentando la constitución de un Estado intercultural. Evidentemente, por su papel descriptivo de los órganos estatales y sus funciones, una carta constitucional no puede prever formas ni contenidos de los principios que afirma;¹⁰ es más, solo puede establecer las reglas que gobiernan el desplegarse de la representación como forma teatral al que nos hemos referido. Así, lo que se ha llamado “intercultural”, termina por ser no más que una afirmación de la multiculturalidad del país,¹¹ es

8 Ibid., 16-17.

9 Ibid., 20.

10 Una crítica más profunda hacia el sentido y la manera de operar del tema de la interculturalidad en la Constitución del Ecuador de 2008 es planteada en los ensayos que componen el libro de Jorge Gómez Rendón (ed.), *Repensar la Interculturalidad* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017).

11 Aunque el multiculturalismo se pueda considerar como un paso de alguna manera necesario para lograr una sociedad verdaderamente intercultural (cf. Hugo Ramírez García, “Praxis de la interculturalidad: los retos del multiculturalismo y el ethos del mestizaje”, *Revista Persona*

decir, la representación, desde una perspectiva centralista, de los diferentes pueblos indígenas, que allí aparecen como entidades cerradas, con sus idiomas, culturas, saberes y símbolos. Por lo tanto, ya desde su Constitución, el país se configura como un conjunto de identidades bien definidas, monolíticas, minoritarias y necesitadas de una protección externa —en cierto sentido, paternalista— para no ser víctimas de una discriminación que no reconocería las diferencias culturales de las cuales son portadoras y poder así continuar participando en el juego escénico que por su misma naturaleza desarrolla el poder.¹² Es lo que Nelly Richard reconoce como “función-centro”,¹³ es decir, la facultad simbólica que, desde su investidura de autoridad, el centro desarrolla y opera para gestionar los signos expresivos según un código único de valores. La autoridad de la función-centro reside, entonces, “en ese monopolio del *poder-de-representación* según el cual ‘representar’ significa controlar los medios discursivos que subordinan el objeto del saber a una economía conceptual que se autodeclara superior”.¹⁴ En otras palabras, las varias culturas, para ser ratificadas y certificadas, necesitan pasar por una serie coordinada de programas, líneas y sistemas centralizados. Evidentemente, es en este sentido que se posicionan las leyes y los reglamentos que se han aprobado, en particular la discutida Ley de Comunicación de 2013: su objetivo no parece ser el planteamiento de una estructura para garantizar la posibilidad política de acción hacia la interculturalidad, sino proceder hacia lo que se ha llamado una “política de reconocimiento”,¹⁵ es decir, de distinción de individualidades presuntamente puras, auténticas, moralmente y éticamente homogéneas, fieles a sus tradiciones y propietarias en relación con sus prácticas. Bajo el principio de la representación, en efecto, lo que se produce es un reforzamiento de la idea de que en Ecuador existen identidades distintas, y que a cada una tiene que corresponder un espacio específico; un

y *Derecho*, [S.l.], n. 70, dic. 2015, 47-75, Disponible en: <https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/persona-y-derecho/article/view/3481>), es evidente que su enfoque de las identidades complica las posibilidades de diálogo e interacción sobre las cuales se basaría la interculturalidad.

12 Sobre la manera «esencialista, monolítica y superficial» de representar los distintos pueblos del Ecuador, véase Johannes Waldmüller, “Aportes de la filosofía intercultural al debate ecuatoriano. Un acercamiento a partir de la teoría de los centrismos”, en Gómez Rendón, 72-108.

13 Cf. Nelly Richard, “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, n.º 180, julio-septiembre 1997, 345-361.

14 *Ibid.*, 348.

15 Cf. Charles Taylor, *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”* (México: Fondo de cultura económica, 2009).

sistema de recortes y repartos que, como explica bien Jacques Rancière, organiza lo político haciendo visible la existencia de un espacio común y, al mismo tiempo, fijando partes exclusivas.¹⁶ Esto significa que no se va más allá de incorporar las distintas etnias al discurso estatal, ma-peándolas —de hecho, relegándolas— en sus territorios y sus sistemas *originarios*, listos para ser “descubiertos” y explorados por los cada vez más numerosos turistas culturales.

Si, como afirma Catherine Walsh, la interculturalidad “va mucho más allá del respeto, la tolerancia y el reconocimiento de la diversidad; señala y alienta, más bien, un proceso y proyecto social político dirigido a la construcción de sociedades, relaciones y condiciones de vida nuevas y distintas”,¹⁷ hasta que el reconocimiento y la protección que el Estado puede garantizar a las distintas nacionalidades siga pasando por la representación y la medición de relevancia política con respecto, por ejemplo, a la cantidad de información dedicada a cada una o al número de emisiones en idiomas nativos (aunque estas expresen y reflejen su propia cosmovisión, cultura, tradiciones, conocimientos y saberes),¹⁸ será muy difícil conseguir este diálogo. En primer lugar, cuando los pueblos “están autorizados” a constituir circunscripciones territoriales para la preservación de su cultura, a menudo terminan limitados y clausurados con respecto a otros. Aun si se corre el riesgo de banalizar la problemática, no está por demás señalar que las políticas de preservación llegan a corresponder muy a menudo a movimientos de radicalización más o menos conscientes. Además, en la tentativa de generar un dispositivo capaz de lograr una auto-representación, las particularidades se magnifican, los estereotipos se esclerotizan, y desde la dispersión y la invisibilización se pasa a la segregación y la exposición dramática y violenta.¹⁹ En segundo lugar, incluir voces hasta ahora subrepresentadas o desvalorizadas no quiere decir que estas se pongan inmediatamente a dialogar: mientras continúe la dinámica de representación con sus asimetrías de poder, la reciprocidad en el intercambio cultural quedará bloqueada en una fragmentación y separación

16 Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política* (Santiago de Chile: LOM, 2009), 9.

17 Catherine Walsh, “Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado”, *Tabula Rasa*, n.º 9, julio-diciembre de 2008, 131-152 (140).

18 La referencia va a la Ley Orgánica de Comunicación del Ecuador, art. 36.

19 Sobre la relación entre interculturalidad fallada y violencia, aunque desde el ejemplo boliviano, véase la propuesta de Silvia Rivera Cusicanqui, “Violencia e interculturalidad. Paradojas de la etnicidad en la Bolivia de hoy”, *Telar*, 15 (2015), 49-70.

que se hace más evidente en relación con los idiomas. Es verdad que, más allá del castellano, también el kichwa y el shuar son reconocidos como idiomas oficiales de relación intercultural. Sin embargo, en el territorio nacional estos últimos solo son utilizados por los indígenas, haciendo otra vez efectivamente imposible aquel intercambio dialógico que fundamentaría las prácticas interculturales. Por lo tanto, no es suficiente incorporar en el juego de la representación la figura del Otro para que este llegue realmente a participar, como tampoco lo es no utilizar las palabras y los idiomas locales como bandera de su propia tendencia a la inclusión. En tercer lugar, en relación con lo anterior no hay que olvidar que el diálogo intercultural jamás debería limitarse a un programa de gestión de las minorías indígenas, sino que le corresponderían además estrategias para incluir a la mayoría mestiza y a los diferentes migrantes europeos, norteamericanos, suramericanos, asiáticos, africanos, oceánicos, mejor dicho, no solamente a las minorías que se vinculan a un origen geográfico, sino también a los individuos de distintas religiones, orientaciones sexuales, etcétera, que se encuentran en el territorio nacional, y hacerlo, por supuesto, sin basarse en la distinción entre “nosotros” y “ellos”. Al contrario, el acercamiento y las alianzas para perseguir un aumento del poder de actuación de los demás son fundamentales, sobre todo, cuando se invoca un ciudadano cada día más activo y protagonista en la vida pública del país, evitando que las representaciones fragmentadas terminen por ser un arma ulterior de concentración de la autoridad estatal en manos de unos pocos. Para alcanzar este objetivo tampoco parecen suficientes las “promesas epistémicas” planteadas a través del reto de la educación bilingüe o la inclusión de conocimientos, sabidurías y técnicas “ancestrales” en las universidades (como en el caso del experimento de la Universidad Intercultural Amawtay Wasi en Quito²⁰).²¹

En fin, si bien la puesta en escena teatral de la interculturalidad, con todo su reparto de roles, papeles, funciones, voces y lenguajes, es importante desde un punto de vista institucionalizante, es decir, del reconocimiento, de la conservación y del homenaje a la tradición, no puede por sí sola agotar la riqueza del proceso de “interculturalización” de un país. La razón es que cada vez que se produce una

20 Cf. Paola A. Vargas Moreno, “Educación Superior Intercultural en disputa. Trayectorias de la Universidad Intercultural Amawtay Wasi”, *Polis*, vol. 13, n.º 38, 2014, 269-300.

21 Esta tesis se encuentra exhaustivamente desarrollada en los ensayos recogidos en Gómez Rendón (ed.), *Repensar la interculturalidad*.

representación semejante, se pierde todo el plano vital y dinámico de la relación entre diferencias: entre cuerpos, experiencias, sensaciones, visiones, en suma, todo lo que queda imperceptible, indescifrable, y, por lo tanto, irrepresentable.

1.2. Representación y poder: una datificación de lo intercultural

Todo lo dicho se hace aún más evidente en la actualidad, con los cambios tecnológicos que lo digital ha introducido en las relaciones sociales, en los espacios públicos y privados, y en su relación con el poder. Uno de los temas más controvertidos en este sentido es el de la recolección y almacenamiento de cantidades masivas de datos, conocidos como “Big Data”, que permiten los dispositivos digitales. Estos datos, producidos o dejados de manera más o menos consciente por todos los “usuarios digitales”, no necesariamente conectados, están siendo coleccionados por gobiernos, empresas comerciales, servicios públicos y científicos con los más diversos fines: gestión de recursos, seguridad, control, marketing, mejoramiento y personalización de ofertas o servicios, optimización de gastos, investigación y producción de encuestas.²² Gracias a toda esta información abandonada, cedida o dispersa, y a los modelos algorítmicos de correlación entre ellas, se han perfeccionado técnicas de elaboración y codificación de perfiles —es decir, modelos de usuario, comportamiento, hábitos, elección, orientación— que resultan sumamente eficaces para generar un cambio radical en la manera de gobernar, gestionar y hasta manejar a las personas. Es lo que los filósofos Antoinette Rouvroy y Thomas Berns han llamado “gubernamentalidad algorítmica”, es decir, una nueva manera *automática* de administrar los actores humanos sin necesidad de normarlos, sino simplemente a través del análisis y relacionamiento de datos, como “modo de modelizar, anticipar y afectar por adelantado los comportamientos posibles”, minimizando las incertidumbres sobre ellos.²³ Al ser capaces de evolucionar en tiempo real con el flujo de datos, los perfiles obtenidos permiten calcular los posibles comportamientos individuales, previniendo así los problemas (fraudes, crímenes, actos de terrorismo,

22 Por no hablar de todos los datos que los individuos comparten en cada momento de su vida, no solamente a través de las redes sociales, sino también de varios dispositivos de control de salud y *fitness*, de las tarjetas de los supermercados, de los servicios de compra *online*; pero también a través de los pasajes bajo las cámaras de un edificio, al coger un avión, al poseer un teléfono celular.

23 Antoinette Rouvroy y Thomas Berns, “Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación. ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación?”, *Adenda filosófica*, n.º 1, 2016, 96.

etcétera) e incorporando los “falsos positivos” no en tanto errores del modelo de previsión, sino como elementos de perfeccionamiento del método diagnóstico. Los algoritmos aprenden automáticamente.

Ahora bien, una particularidad de la gubernamentalidad algorítmica es su alejamiento de todas las teorías estadísticas tradicionales que se basaban en la ficción del “hombre medio”. Hoy en día, en su lugar, existe una personalización radical de los patrones que construye casi un espejo de la realidad, un doble y no su representación. Esto ocurre porque los datos se acumulan en los bancos de almacenamiento sin necesidad de una interpretación, una perspectiva o un punto de vista humano, tanto así que se consideran totalmente objetivos e incuestionables.²⁴ Además, aunque la precisión de los perfiles reside en su adhesión casi perfecta a los individuos, lo hace de manera mínimamente ligada a los verdaderos sujetos y su experiencia, de modo que ningún intercambio, ninguna compartición que vaya más allá del flujo de datos, es de verdad posible. De este modo, lo real, más y más abstraído, segmentado y objetivado, se repliega sobre sí mismo, clausurándose en su doble digital.

Es evidente que una producción semejante de “saberes” resulta muy útil para obtener descripciones fáciles de la sociedad, a fin de asegurar su “buen funcionamiento” de manera totalmente democrática; por un lado, porque está “desprovista de referencia a clases y categorías generales”²⁵ que tienden a ser explotadas de manera excluyente; y, por otro lado, porque todos los seres humanos, casi sin excepción, hacen parte del cuerpo estadístico de referencia. Al contrario de la representación, no tenemos aquí ninguna forma de adhesión identitaria sino *por defecto*, es decir, sin una verdadera toma de conciencia ni un proceso de subjetivación que construya al individuo como tal. “El momento de reflexividad, de crítica, de recalcitrancia”, afirman Rouvroy y Berns, “necesario para que haya subjetivación, parece complicarse o posponerse incesantemente”.²⁶ Nos encontramos, así, frente a una nueva forma de colonización, aquella de la conciencia y la razón individual por parte de su remisión a máquinas automatizadas a-significantes, y aquella del

24 El análisis de este alejamiento de los perfiles de toda perspectiva teórica e interpretativa humana es analizado por Antoinette Rouvroy en “The end(s) of critique: data-behaviourism vs. due-process”, in Mireille Hildebrandt y Katja De Vries (eds.), *Privacy, Due Process and the Computational Turn. Philosophers of Law Meet Philosophers of Technology* (London: Routledge, 2013), 143-167.

25 Rouvroy y Berns, *op. cit.*, 95.

26 *Ibid.*, 97.

espacio público por parte de una esfera privada —el conjunto de datos generados por cada actividad humana— hipertrofiada y acrítica.²⁷ El verdadero problema que se genera, como se ha demostrado, es la total ausencia de ambición individual o colectiva por resignificar esas huellas digitales y sus correlaciones, lo que nos saca de manera creciente de la perspectiva histórica, cultural, genealógica y nos convierte en perfiles, trayectorias, localizaciones, preferencias, aisladas de cualquier verdadero acontecimiento. Transformados en informaciones sin sentido, somos víctimas impotentes de una nueva forma de modelación de lo social que pasa por una ulterior radicalización de las opiniones, la desaparición de la experiencia común, pero también de las disparidades y heterogeneidades, es decir, del potencial que hace de una cultura algo vivo y en proceso de evolución continuo. Esto se debe a que los filtros creados por los algoritmos que rastrean los movimientos de los usuarios para analizar lo que les satisface constituyen una especie de “efecto burbuja”,²⁸ un espacio acotado donde todo lo que podemos encontrar se nos proporciona precisamente por resultar afín a nuestros gustos.

En el caso de la interculturalidad, aunque creemos poder encontrar el máximo de diversidad a través de nuestras amistades virtuales, en ausencia de representación, acabamos en un pequeño universo cultural ajustado y complaciente con los hábitos que ya tenemos; conociendo el sistema de algoritmos, mis preferencias en términos de “frecuentaciones culturales” (etnia, religión, sexualidad) siempre me propondrán el interés y el “por descubrir” de unas ciertas tendencias, unos ciertos personajes que ya pertenecen a mi ámbito, en una búsqueda que no produce azar sino reconocimiento. Lo que se genera así es una nueva “normalidad cultural” que termina convirtiéndose en otra subalternización de “los diferentes”, aislados esta vez de forma más sutil, porque mientras pensamos estar dialogando interculturalmente con lo distinto, nos reducimos más bien a monologar con variantes muy próximas a nosotros mismos, con las cuales ya compartimos lenguajes, puntos de vista y posicionamientos. De manera que aquello que parecía alejarnos de los problemas generados por la representación de lo intercultural se encuentra más bien intensificado. Aunque no representen, los datos aumentan el efecto de representación, es decir, la segmentación, la partición según categorías no reconocidas o validadas, la anulación de la

27 Ibid., 90.

28 Cf. Eli Pariser, *El filtro burbuja. Cómo la red decide lo que leemos y lo que pensamos* (ebook, Penguin España, 2017).

posibilidad de intercambio entre diferentes —aunque en este caso las diferencias ya no existen como tales, sino como posibilidades ulteriores para perfeccionar el funcionamiento de los modelos—. Repensemos las palabras de Nelly Richard sobre “la oposición entre *representación* (abstracción, teoría, discursividad) y *experiencia* (concreción, práctica, vivencialidad)”,²⁹ y tomemos en cuenta “la desigualdad de poderes trazada entre, por un lado, quienes patentan los códigos de figuración teórica [...] y, por otro lado, los sujetos representados por dichos códigos, *hablados por* su teorización de la otredad” que esta oposición afirma. Si en esta situación se evidenciaba una asimetría discursiva, porque los representados se encontraban “sin mucho acceso a los beneficios institucionales de la teoría metropolitana ni derecho a ser consultados sobre la validez de las categorías que los describen e interpretan”,³⁰ hoy en día la crisis algorítmica de la representación no ha cambiado los resultados.

Es más, si la representación expresaba el punto de vista del centro, con todas sus reglas bien definidas (constitución y leyes) y su correspondiente construcción discursiva (el juego teatral), y, por lo mismo, anulaba la constante redefinición de identidades, ahora, con la mediación digital y algorítmica, esta anulación se transforma en algo que *creemos* ser activo al mostrarse continuamente cambiante en relación con nuestra vida, mientras que, en realidad, es esta exterioridad la que está *decidiendo* quiénes somos. Así, más que una colectividad culturalmente inter-activa, es decir, capaz de negociar su devenir entre memoria y actualidad, llegamos a ser individuos *interpasivos*, es decir, según la definición proporcionada por Robert Pfaller, individuos que delegan a agentes externos precisamente los temas en los cuales más confían para su felicidad;³¹ en otras palabras, personas que mientras creen participar en su propia identificación, compartiendo imágenes, costumbres, maneras de decir, ideas, etc., abandonan de facto al medio digital la tarea de decidir “quienes somos” y con quién tenemos que relacionarnos, hasta el punto de que el perfil de nosotros que estos medios nos proporcionan nos parece tan fascinante —precisamente porque el medio ya sabe todo sobre nuestras preferencias— que *queremos devenir* ese perfil, sin darnos cuenta que de esa manera, más

29 Richard, “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo”, 351.

30 Ibid.

31 Cf. Robert Pfaller, *Interpassivity. The Aesthetics of Delegated Enjoyment* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017).

que afirmarnos, desaparecemos como sujetos o emanaciones de una específica manera de ver el mundo.

En vez de eliminar el juego teatral de la representación, la llegada a lo inter(pasivo)cultural no hace más que actualizar sus formas, y otra vez, “es como si la identidad colectiva debiese reprimir el libre y cambiante despliegue de los “yo” *por inventar* [...] para cumplir normativamente con la directriz concientizadora del “nosotros” aprendido y recitado”.³² Y en este caso, no son las normas que lo imponen, sino la pulsión autogenerada de corresponder a esta “consigna de identidad” que los algoritmos inventan para nosotros a través de su lenguaje asignificante y técnico-informativo, donde lo calculable de la atribución y lo manipulable de la información convergen en la tentativa de prever y fijar la variación del sujeto aún antes de que esta se pueda verificar, empujándolo a querer ser aquello que los datos configuran para él.

Desde nuestro punto de vista, la situación de lo intercultural bajo sus condiciones de datificación —es decir, desde nuestra tendencia a confiar en las relaciones digitales como posibilidad de explorar la más grande variedad de posibilidades existentes— se encuentra hoy atrapada en un doble riesgo. Por un lado, el que conlleva la tendencia a clausurar todas las posibilidades de incertidumbre y el deseo de conquistar un saber absoluto y objetivo, es decir, el borrar toda la opacidad, el enigma y el suspenso que acompaña lo que no se conoce o las especificidades locales, aunque, en este caso, no se lo haga por generalización, sino por exceso de detalles. Por otro lado, el riesgo de que el delegar a lo digital nuestros deseos, pasiones e intereses llegue a impedir los procesos de transformación de la memoria en posibilidades de experiencia, porque el enfoque en la inmediatez, en la continua actualización de los datos, relega la memoria a un pasado cerrado que no tiene mucho más que ver con el “presentismo” de la vida actual de las personas, demasiado rápida en su evolución para poder emprender su intercambio dialéctico con otras temporalidades y de procesarlas para transformarlas en proyectos para el futuro.

Hacia un devenir *performático* de lo intercultural

Ya hemos visto cómo, si se quiere perseguir una verdadera política intercultural, ni la conformación representacional de la política institucional ni los perfiles proporcionados por los medios digitales que

32 Richard, “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo”, 355-356.

terminan sustancialmente por confirmar sus lógicas llegan a alcanzar otras metas que no sean las de su propia reiteración. Se plantea entonces como indiscutible la necesidad de direccionarse hacia otros tipos de referencias y prácticas.

En este sentido, la recuperación y la defensa del valor de la “experiencia” frente a las categorías de la representación, tal como la reinterpretan varias teorías más o menos afines a los estudios culturales, nos proporciona una posibilidad de pensar otras estéticas relacionales, aunque deberíamos siempre quedarnos alertas al riesgo de coincidir con los repartos facilistas de la realidad que tienden a separar de manera oponente y exclusiva todo lo que pertenece a lo corporal, lo espontáneo, lo auténtico y lo natural de la “macrorracionalidad ejecutiva y funcionaria” encarnada por los discursos dominantes.³³ Más bien, si uno de los riesgos es devenir pasivos frente a (no)decisiones tomadas automáticamente, sería necesario buscar nuestros referentes en el ámbito de una actividad que no coincida con una exaltación de la alteridad folclorizada o exotizada, sino con una situación pluralista donde los distintos grupos étnicos, culturales, sociales, etc., puedan colaborar y dialogar en relación con su propia diversidad, es decir, sin sacrificarse al ídolo de la identidad. ¿Cómo hacer entonces de la interculturalidad un acto real en vez de una representación? ¿Cómo observar los fenómenos culturales sin anteponerles una definición, un juicio, una localización?

Ahora bien, apuntando a la fuerza profunda del medio artístico como herramienta epistemológica y de invención de lo real, trazaremos nuestra propuesta mirando una vez más al panorama de la creación escénica. Como desde los años sesenta y setenta se ha empezado a complementar la noción de “teatro” y “representación” con la de *performance*, término ubicuo y ambiguo que se utiliza muy a menudo para hablar genéricamente de prácticas corporales puestas en acto y entrelazadas con un cierto sentido social y político, para salir del *impasse* en el cual nos dejan la representación y su actualización digital, podríamos adoptar esta lente teórica relativamente nueva como facilitadora de una posible redefinición de nuestra problemática.

Sin embargo, ante todo es necesario no dejar el discurso en un nivel ingenuo, porque, como se ha demostrado en varios lugares, este término es controvertido: primero, porque parece la enésima operación de la colonización lingüística, al no haber tenido históricamente la palabra *performance* ningún equivalente en castellano, ni tampoco

33 Ibid., 349 y 354.

en otros idiomas utilizados en la región;³⁴ segundo, porque ciertamente es en el ámbito de los negocios y la mercadotecnia donde aparece de manera más frecuente, utilizándose como un imperativo (ser *performante* o *performar* bien) o como una medida para evaluar el rendimiento de tecnologías, objetos y también sujetos de las sociedades post-industriales.³⁵ Más todavía, uno de los fundadores de los estudios de la performance, Richard Schechner, afirma que con esta matriz se puede abarcar cualquier tipo de actividad humana, desde el rito hasta el juego, el deporte, las ceremonias políticas, las fiestas y las recurrencias, los roles sociales, la relación del cuerpo con su exterior. Asimismo, no solo que todo esto es performance, sino que casi todo puede ser analizado *como* performance.³⁶ Es comprensible entonces cómo uno de los más conocidos análisis de la sociedad en términos de performance, aquel operado por Judith Butler, la lee como una manifestación hegemónica del poder sobre la posibilidad de adopción de una identidad (en términos de clase, raza y género principalmente), leída esta como una construcción social (performance) regulada por instituciones, estrategias coercitivas y códigos de conducta que representarían los rituales de la normatividad social.³⁷

Tenemos pues un término altamente problemático, con sentidos para nada compartidos y una lucha sin fin sobre su pretensión de devenir el perno de un cambio epistemológico radical en las ciencias humanas contemporáneas. No queremos tomar una posición precisa en

34 Cf. Diana Taylor, "Introducción. Performance, teoría y práctica". En Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance* (México: FCE, 2011), 7-30. En la misma dirección van las constataciones de Juan Villegas, para quien es muy problemático hablar de Latinoamérica desde un posicionamiento estadounidense y con un vocabulario que es hasta intraducible. Muy a menudo, esto genera estereotipificaciones fáciles y conclusiones erróneas. Cf. Juan Villegas, "Closing Remarks". En Diana Taylor y Juan Villegas (eds.), *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, & Theatricality in Latin/o America* (Durham and London: Duke University Press, 1994), 306-320.

35 En este sentido, véase el análisis iluminador de Jon McKenzie, *Perform or Else: from Discipline to Performance* (London-New York: Routledge, 2001). En general, su propuesta es la de considerar el performance, para los siglos XX y XXI, de igual manera como se consideraba para los siglos XVIII y XIX, es decir, según lo propuso Foucault, como una configuración de saberes y poderes (Ibíd., 18).

36 Richard Schechner, *Estudios de la representación. Una introducción* (México: FCE, 2012). Nótese que este título es una traducción del inglés *Performance Studies. An introduction* (London-New York: Routledge, 2006). La elección del término "representación" para performance es un poco arriesgada, ya que es precisamente en este ámbito que la propuesta de Schechner se distancia de la teatralidad, lo que subraya una vez más la fuerza de la disputa lexical.

37 Judith Butler ha trabajado estos temas en muchas obras. Para una introducción a su pensamiento, véase, entre otras, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (Buenos Aires: Paidós, 2002).

este amplio campo de disputa. Más bien, consideramos que la falta de una definición unívoca y la conciencia de que el término puede incluir en su significación sentidos muy negativos, así como un repliegue extremadamente positivo son precisamente lo que constituye su riqueza teórica. Nos empuja así a mantener un constante estado de atención sintomatológica hacia los elementos del discurso, monitoreando las direcciones, los usos y los abusos de esta palabra. Y en lo que concierne a su intraducibilidad, como ha señalado el antropólogo Victor Turner, *performance* llega del antiguo francés *parfournir*, que significa “pro-veer”, “completar”, “llevar a cabo de manera completa” o hasta el final.³⁸ Esto nos ayuda a enfocarnos en el componente de “ejecución”, “actividad”, “expresión” y en el efecto de estos actos sobre lo real. Haciendo hincapié en estos componentes, la teórica mexicano-canadiense Diana Taylor propone, primero, pasar del sustantivo al verbo, *to perform*, y aún más a su forma adjetivada de uso contemporáneo en castellano, *performático*, con el fin de entrar en un campo más dinámico y específico, que es lo que queremos en este caso.³⁹

2.1. Interculturalidad en acción

Pese a las tensiones terminológicas que el término *performance* produce, lo que proponemos aquí es que su polisemia híbrida pueda ayudarnos a desarrollar una mirada distinta de aquella que conlleva el sistema socioeconómico y político de la representación. Así como en el ámbito de las artes escénicas esta noción se diferencia de la de teatralidad por su acento en la acción transformativa asociada con las relaciones humanas y los imperativos sociales más que en la narrativa que cada representación lleva consigo, sugerimos una manera de repensar la interculturalidad en su hacerse acción procesual, es decir, como algo capaz de poner en diálogo los microsaberes y microexperiencias que viven en los pliegues de las culturas, y de ensayar una postura de “contrarrepresentación” o “desrepresentación” que no necesariamente coincide con la postura identificatoria que impone la representación político-normativa.⁴⁰

En primer lugar, mientras la idea de teatro, por su mismo origen etimológico (*théatron*, en griego, el acto de mirar y el lugar de donde se mira) y su evolución conjunta con la representación, “somete a los

38 Cf. Victor Turner, *The Anthropology of Performance* (New York: PAJ Publications, 1986).

39 Cf. Diana Taylor, *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016).

40 Richard, “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo”, 351.

individuos a una economía de la mirada y del mirar”⁴¹ que, como hemos visto, requiere una cierta fijación en el punto de vista del sujeto, la idea de lo performático, con su énfasis en la transformación, deja caer la distinción rígida sujeto-objeto y se construye en términos intersubjetivos. Esto se debe a que la performance no quiere entregar una visión del mundo, sino una construcción de sentido que solo se completa a través del deseo del “espectador”, que a su vez se produce como tal gracias a una relación de proximidad que mantiene con lo que sucede. Es más, en muchos casos es la misma relación desarrollada entre los participantes la que hace cambiar no solo la posición de aquellos, sino también su papel: un instante, sujetos, enseguida, objetos, según el equilibrio que dicha relación conforma, sin fijarse en designaciones objetivas.⁴² Tampoco el acto performático se puede considerar como objeto (cultural, representativo, escénico); por esta razón, aún más que “acto”, mejor sería pensarlo como “saber en acción”, donde memoria, prácticas, acontecimientos y comportamientos se entrelazan produciendo formas de vida. Es en este sentido que Schechner habla de “conducta restaurada”: lo que pasa en el performance nunca es “por primera vez”, más bien es una recreación, una reinención que, en el futuro, *determina el pasado*.⁴³ Esta distinción temporal es fundamental porque no es lo que precede el performance, en tanto pasado, lo que guía la selección de elementos que entran en el proceso,⁴⁴ sino el pensamiento orientado al porvenir: un “deseo de acción” que desliga la memoria de sus cristalizaciones historizantes. Esto se debe a que las prácticas performadas y encarnadas logran que el “pasado”, es decir, todas las posibilidades culturales que se han activado en el curso del tiempo, estén disponibles en el presente como “un recurso político que posibilita la ocurrencia simultánea de varios procesos complejos y organizados

41 Diana Taylor, *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"* (Durham: Duke University Press, 1997), 119.

42 La posibilidad de que el sujeto se constituya conforme a una relación, no antes de ella, y lleve consigo todo un mundo posible, que cambia al cambiar de relación, es uno de los principios del perspectivismo amerindio según Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural* (Buenos Aires: Katz, 2010).

43 Cf. Richard Schechner, “Restauración de la conducta”. En Taylor y Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*, 31-50.

44 Dicho de manera muy simple, en el teatro este sería el papel de todo lo que (pre)determina el carácter de una puesta en escena: el texto o guion, el sistema de personajes, las técnicas actorales o de dirección, el espacio escénico, hasta los principios estéticos de mimesis y representación, son aquellos elementos ya existentes que prescriben de manera más o menos consciente las reglas según las cuales una determinada obra se llevará a cabo.

en capas sucesivas”.⁴⁵ A partir de esas capas, el comportamiento restaurado permite reactivar las cuestiones o los escenarios del pasado de manera que mantengan vivas las prácticas, el “saber hacer” cultural y su episteme, no afirmando o confirmando su sentido único, sino como capacidad de acción e interacción de un “ahora activado” con el presente y el futuro. Lo que se podría llamar “una repetición diferente”.

Desde esta perspectiva, empezamos a vislumbrar para la interculturalidad una alternativa a lo que requiere la representación, es decir, cerrarse e identificarse de manera precisa para hacerse reconocer, y poder hablar en tanto portadores “idénticos” de ciertos rasgos. Asimismo, aunque la posibilidad de acceder a distintas capas de pasado al mismo tiempo nos reenvíe a lo que habitualmente pasa con lo digital, el enfoque en un “deseo de futuro”, es decir, el cuidado en relación con la propia memoria, nos proporciona horizontes distintos. De esta manera, más allá de la constatación del fracaso de las políticas esencialistas de identidad y localización, probaremos una última arma conceptual, propuesta por Diana Taylor desde su condición fronteriza (la de una niña de orígenes canadienses criada “en un pequeño pueblo minero al norte de México” que deviene académica en los Estados Unidos).⁴⁶

2.2. El archivo y el repertorio frente a la prueba de lo intercultural

Para poder pensar el diálogo intercultural como algo basado en las competencias culturales, es decir, en “unas políticas comunitarias” que realicen los intercambios sobre la base de problemas, conocimientos u otros aspectos que de verdad se podrían compartir, resulta crucial el enfoque sobre el pasado, la memoria y sus sistemas de transmisión. Las performances, a través de la propuesta iterada de “conductas restauradas”, operan como actos expresivos y vitales de transferencia, no solo de un pasado aprendido, sino también de formas de saber que se crean y recrean constantemente en relación con los actores sociales en juego.

Para investigar sobre cómo algo desaparece y algo persiste, circulando de manera tal que puede ser comprendido y utilizado sin tener que pasar por la grabación de la historia, Diana Taylor ha propuesto, en el marco de los estudios de la performance, la distinción entre “archivo” y “repertorio”, logrando así explorar las distintas maneras de

45 D. Taylor, “Performance e historia”, 2009, 105. Disponible en línea en el repositorio de la Pontificia Universidad Católica de Chile: <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/4640/000539909.pdf?sequence=1>.

46 Cf. Taylor, *El archivo y el repertorio*.

estudiar, transmitir y reproducir a través del tiempo elementos informativos, emocionales, culturales, tradicionales, en condiciones particulares. Muy brevemente, el archivo, base de la investigación histórica, está compuesto por pruebas físicas (documentos, registros, ruinas, objetos, símbolos, mapas, huesos, videos, textos literarios, discos, películas y más) que resisten al cambio, es decir, conservan la memoria en calidad de soporte, y por eso no requieren la presencia simultánea de quien crea ni de quien conoce. Más aún, un archivo se puede retomar en tiempos distintos y ser interpretado de manera diferente.⁴⁷ Para ser parte de un archivo, los elementos tienen que pasar por un proceso de identificación, selección, clasificación y discretización, es decir, conversión a un lenguaje que pueda ser reproducido independientemente de su primera fijación: el proceso que convierte los “datos” en “fuentes”. El repertorio, por su parte, sería más bien aquel conjunto de formas y saberes interiorizados (encarnados), gestos, oralidades, rituales, movimientos, danzas, actos, maneras de hacer, etc., que se caracterizan por ser efímeros, pero al mismo tiempo transmitidos entre generaciones por medio de la actividad corporal. Es precisamente en este acto de transmisión que reside el núcleo del argumento: al necesitar de una doble presencia para ser aprendidas, las personas que participan en esta “enseñanza” participan también en el acto de producción y evolución de esos saberes. Así, mientras los objetos del archivo son supuestamente estables, el repertorio es por naturaleza continuamente alterado, resignificado, reinventado en relación con los actuantes.

En este punto, afirma Taylor, se pone en juego algo crucial. Por una parte, es evidente que no todos los elementos culturales de un pueblo pasan por la historia en tanto aparato epistemológico que selecciona excluyendo y ordenando los acontecimientos según un punto de vista, el de quien detenta el poder (representación), sino que muchos se crean por la interconexión de pasados múltiples, diversos, que a menudo pueden cambiar o ser manipulados⁴⁸ en tanto encarnados. Por otra parte, es evidente que archivo y repertorio no pueden existir de forma binaria, es decir, el uno independientemente del otro, como opuestos. Las influencias recíprocas existen y deberían tomarse en cuenta para poder pensar de manera más completa el pasado, los orígenes y las posibilidades del

47 Ibid.

48 Taylor cita el ejemplo de los aztecas, que muy a menudo solían manipular y reinterpretar su historia, “creando y documentando visiones grandiosas del pasado”, a través de una combinación de archivo y repertorio que quedaba opaca y era prerrogativa de unos pocos. Cf. Taylor, “Performance e historia”, 108.

“polílogo intercultural”, es decir, “de un encuentro constante entre varias culturas y subculturas donde unas suelen ser más fuertes o convincentes que otras”.⁴⁹ Y no nos referimos solamente a las formas culturales folclóricas, cuya espectacularización por varios medios las ha transformado en una repetición de formas vaciadas. Pensamos sobre todo en que todavía hoy son pocas las cuestiones comunitarias, en particular legales o ligadas a la tierra, aceptadas por los gobiernos centrales en cuanto se basan en costumbres o prácticas encarnadas “vivas”, es decir, en una relación pragmática de pertenencia más que de propiedad. Si llevamos la teorización de las relaciones entre archivo y repertorio a un nivel de discurso compartido, es decir, si ponemos atención en la multitud de corporeidades e incorporaciones distintas que existen en cada cultura, nos damos cuenta que estos elementos —ciertamente carentes de estabilidad en relación con los documentos textuales pero al mismo tiempo observables e integrados en la comprensión de la tradición de un pueblo— no necesitarían mucho más para poder cumplir en verdad su papel, hasta que no se limiten en un acto de presentación recíproca.⁵⁰ Más aún, deberían ayudarnos a superar lo que Taylor llama “percepticidio”, esa manera de “matar o entumecer a través de los sentidos”⁵¹ que tienen los medios de representación centralizada a través de su código único para juzgar las diferencias.

En relación con los medios, por supuesto, la relación entre el archivo y el repertorio se encuentra hoy complicada por los medios digitales y su pretensión de organizar nuestras vidas e identidades. Es verdad que la tendencia a la “archivación total” de las prácticas parece ponernos frente al riesgo de ver desaparecer todas aquellas que no se dejan traducir en código binario, es decir, que no pueden ser fijadas como “datos”. Si lo pensamos bien, no obstante, la digitalización puede también consistir en un remedio de sí misma. Por ejemplo, podría ayudar efectivamente a alcanzar aquella intersección entre archivo y repertorio que se nos hace necesaria para los procesos formativos y de constante reactualización de la memoria. Aprovechando la reconfiguración de la relación de presencia que la interacción digital nos proporciona, se podría dejar de lado la necesidad de (auto)representarse que lleva consigo cada encuentro en tanto acto de conocimiento. Aún tenemos que comprender a fondo lo que las estéticas digitales pueden

49 Waldmüller, “Aportes de la filosofía intercultural al debate ecuatoriano”, 82.

50 Me refiero aquí a todas aquellas exhibiciones o desfiles, tan comunes hoy en día, donde, más que encontrarse, los distintos repertorios se alternan encerrados en su propia incomunicabilidad.

51 Cf. Taylor, *El archivo y el repertorio*.

desarrollar cuando no se limitan a mapear y desglosar la percepción de distintas identidades, relegándolas a perfiles cuya posibilidad de cambiar, como hemos visto, se encierra en una burbuja de “resultados de búsqueda” y amistades demasiado idénticas a nosotros mismos. Por cierto, si queremos ir más allá de las particiones oficiales que el estado central nos proporciona para tomar en consideración la compleja ecología de saberes que cada cultura puede desarrollar a partir de sus propias técnicas y propuestas de lenguaje —término que aquí, por supuesto, no se limita a una denotación verbal— no es suficiente una mostración recíproca. Tal vez, si dejamos de creer en la superioridad objetiva del dato, en su poder absoluto sobre nuestra conciencia, este volverá por un lado a ser parte del “archivo”, y si logramos resignificarlo haciendo hincapié en el conjunto de variaciones que nos permite en tanto elemento fácilmente cambiante, se comportará al mismo tiempo como repertorio, facilitando la interacción, aunque mediada, de las formaciones sociales y los individuos en sus prácticas vivas. Un dato, pues, que jamás es verdaderamente “dato” sino que, para conseguir todo su sentido, deberá lograr un estado de equilibrio, si bien parcialmente inestable, con todas las otras mnemotécnicas.⁵²

En fin, el archivo y el repertorio nos proporcionan una posibilidad de rechazar las imposiciones de sentido que pasan por la representación y sus afines, para empezar a pensar la interculturalidad de otra manera, sobre bases distintas, aquellas de una multiplicación performática de los puntos de vista y de las emanaciones espaciotemporales (estéticas) que los caracterizan. En primer lugar, es preciso dejar de pensar el pasado cultural o la identidad como una trayectoria lineal y unitaria, fruto de una acumulación de tiempo y experiencias que se modifican cronológicamente con la adquisición de nuevos saberes, y verlos más bien como una estratigrafía, una superposición de capas donde lo más reciente no borra lo más antiguo, sino donde los distintos pasados pueden coexistir, y a los cuales se puede tener acceso por medio de las prácticas performáticas y su tensión hacia el futuro. En segundo lugar, es necesario mantener una constante mirada hacia el futuro, ya que las prácticas encarnadas, aunque se manifiestan en el aquí y el ahora, no pueden cristalizarse, es decir, devenir pseudo-archivos. Solo transformando los fragmentos de pasado en sustento de prácticas presentes una cultura permanece viva, y es en ese deseo de reactivación que el

52 Evidentemente esta propuesta, inspirada por las teorías de Bernard Stiegler, requiere una profundización que aquí no puede encontrar espacio.

diálogo intercultural no solo se hace posible sino necesario. De este modo, “el repertorio, ese sistema de almacenamiento a menudo menospreciado, mantiene disponibles los recursos del pasado para su uso a través del tiempo, tanto en el caso de las repeticiones anuales como en momentos de crisis”. Es gracias a ello que “las performances reactivan secuencias de acontecimientos históricos que proporcionan soluciones contemporáneas”.⁵³ Es gracias a ello que, también en Ecuador, a partir de los desafíos futuros, en particular aquellos proporcionados por la aceleración de los devenires tecnológicos, se tiene que performar una memoria colectiva compuesta por mundos múltiples, donde, permaneciendo en sus diferencias, las jerarquías cosmológicas se pongan a interactuar, cambiando incesantemente de papel y reconfigurando sus relaciones en una alianza solidaria para acabar con las verdades absolutas, centralizadas y objetivizadas. Juego escénico o modalidad existencial, el reto es aceptar y asumir el cargo de transformación que lo performático siempre lleva consigo.

Quizás jamás se pueda en verdad salir de la jaula de la representación, como lo sostuvo Jacques Derrida.⁵⁴ Pero de esta manera, es decir, multiplicando las capas temporales y los puntos de vista en lugar de tender a su unificación en un modelo unitario, este “uno” se rompe, el pasado se traslada al futuro y las diferencias no se anulan. Más que una perspectiva, el performance abre entonces un perspectivismo, donde los puntos de vista se intercambian, interactúan, juegan, disfrazándose, sin necesitar que alguien “les reserve una plaza”. Esto significa que la interculturalidad no necesita más una representación normativa o anormativa. Simplemente sucede en su performance.

Bibliografía

- Balandier, G. (2015). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press.
- Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J. (1989). “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. En *La escritura y la*

⁵³ Taylor, “Performance e historia”, 110.

⁵⁴ Cf. Jacques Derrida, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. En *La escritura y la diferencia* (Barcelona: Editorial Anthropos, 1989), 318-343.

- diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 318-343.
- McKenzie, J. (2001). *Perform or Else: from Discipline to Performance*. London-New York: Routledge.
- Pfäller, R. (2017). *Interpassivity. The Aesthetics of Delegated Enjoyment*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gómez Rendón, J. (ed.) (2017). *Repensar la Interculturalidad*. Guayaquil: UArtes Ediciones.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Panofsky, E. (2003). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Ramírez García, H. (2015) "Praxis de la interculturalidad: los retos del multiculturalismo y el ethos del mestizaje". *Revista Persona y Derecho*, [S.l.], n.º 70, dic. 2015, 47-75, Disponible en: <https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/persona-y-derecho/article/view/3481>
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- Richard, N. (1997). "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural". *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, n.º 180, julio-septiembre 1997, 345-36.
- Rouvroy, A. (2013). "The end(s) of critique: data-behaviourism vs. due-process". En Mireille Hildebrandt y Katja De Vries (eds.), *Privacy, Due Process and the Computational Turn. Philosophers of Law Meet Philosophers of Technology*. London: Routledge, 143-167.
- Rouvroy, A., y T. Berns (2016). "Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación. ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación?". *Adenda filosófica*, n.º 1, 2016.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: FCE.
- Stiegler, B. (2003). *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Hondarribia: Ediciones Hiru.
- (2013). *What Makes Life Worth Living. On Pharmacology*. Cambridge: Polity Press.
- (2015). *Symbolic Misery 2: The Catastrophe of the Sensible*. Cambridge: Polity Press.
- Taylor, C. (2009). *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. (1997). *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke University Press.
- (2009). "Performance e historia". Disponible en línea en el repositorio de la Pontificia Universidad Católica de Chile: <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/4640/000539909.pdf?sequence=1>
- (2016). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performáticas en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, D. y M. Fuentes (eds.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: FCE.
- Taylor, D. y J. Villegas (eds.) (1994). *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, & Theatricality in Latin/o América*. Durham and London: Duke University Press.
- Turner, V. (1986). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Vargas Moreno, P.A. (2014). "Educación Superior Intercultural en disputa. Trayectorias de la Universidad Intercultural Amawtay Wasi". *Polis*, vol. 13, n.º 38, 2014, 269-300.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz.

La función sonora en el diálogo intercultural

Patricia Pauta

Universidad Nacional de Educación

Resumen

El quehacer musical del Ecuador manifiesta procesos interculturales de luchas, imposiciones y resistencias que generaron formas de apropiación y transculturación conducentes a sincretismos. Desde la perspectiva etnomusicológica se reflexiona sobre las correlaciones de fuerza que marcan estos procesos sociales y la influencia con la que determinan los rasgos de la estética musical de los actores relacionados. En el marco de los diferentes contextos socioculturales del país se vivencian celebraciones y rituales adscritos a los calendarios agrícolas que se desarrollan bajo el formato de fiesta y que son la expresión más representativa de los sistemas de pensamiento actuales, marcados por la condensación de conocimientos y saberes ancestrales provenientes de distintas concepciones culturales que se re-exponen a manera de lenguajes musicales, donde la incorporación de atributos indígenas y no indígenas se encuentra mediatizada por el juego de poderes. El Ecuador pluricultural y multiétnico presenta gran cantidad de celebraciones que forman parte de ciclos constituidos en espacios de expresión y educación. De allí la importancia de reflexionar sobre el diálogo intercultural en el arte o el arte en el diálogo intercultural desde la proyección educativa, para promover procesos de transculturación marcados por la equidad de las influencias estéticas en juego.

Palabras claves: arte, música, diálogo intercultural, educación, sincretismo, transculturación.

Abstract

Musical creation in Ecuador manifests intercultural processes involving struggle, imposition and resistance, all of which produced particular modes of appropriation, transculturation and syncretism. From the perspective of ethnomusicology, this contribution reflects on the interrelation of forces that structured the social processes and influenced the features of the musical aesthetics of the social actors involved. In various sociocultural contexts, celebrations and rituals related to the agricultural calendars take place in the form of festivals as the most representative expression of today's systems of thinking. The mixture of knowledges and lores from distinct

cultural worldviews mark these expression, which present themselves through musical languages that incorporate indigenous and non-indigenous attributes. Pluricultural and Multi-ethnic Ecuador preserves a great number of celebrations that make part of cycles and serve as space of education. Hence the relevance of reflecting on the role of intercultural dialogue in the sphere of arts as well as on the role of arts in the development of intercultural dialogue from an educative perspective. The goal is to promote processes of transculturation based on the equity between intervening aesthetics.

Keywords: art, music, intercultural dialog, education, sincretism, transculturation.

Shunku yuyay

Ecuador mamallaktapi takikunata uyachipak llamkaykunaka chikan runakunapak makanakuywan rurashkami kashka; chikan llakichikunawan, mushukyachikunawan, shuk takikunata riksishpa, karukunaman ñukanchi takikunata apaywanmi ñukanchik takikunaka purishpa shamushka. Etnomusicología yachaykunapika imashina ñukanchik takikuna llaktakawasaywan pakta purishkata, pikunata purichishka, kaykunamantapash rimashkami. Mamallakta ayllukawsay kuskakunapi allpata llamkay hawa wiñachishka raymikuna, willkay raymikunami tyan, kaykunapika kunnan puncha yuyaymanta rimanakun, chaypillata ñawpa kawsay yachaykuna, shuk kawsaysapi yuyaykunapash paktarishkakuna takikunapi uyarishka; chaypika runakunapak, mana runakunapa yachaykunapash kimirishkami, imashina llakikuna tyashkamantapash. Ecuador, chikan ayllullaktakunayukmi kan, tawka raymikunami tyan kawsaypi yachaykunapipash. Chaymanta sumak ruraykunapi pakta allí kawsanamanta taripay, rimay, yachakuy ninan mutsurishkami kan ñukanchik takikunata shuk llaktakunaman apashpa riksichinkapak, shinallata tukuy chikan llaktakunapak sumak takikuna uyarishpa, riksirishpa kachun.

Unancha shimikuna: takiy, kawsaypura rimanakuy, yachay, kimirinakuy, kanchamanta mirachishka kawsay.

Introducción

La etnomusicología es una interdisciplina que relaciona la musicología con la antropología¹ y se propone “el estudio de la música en la cultura”.² Para Cámara de Landa, “La Etnomusicología o Antropología de la Música, es el estudio de los procesos musicales en la cultura,

1 La etnomusicología toma herramientas de la antropología: métodos, técnicas y orientaciones teóricas para la descripción y análisis de los procesos musicales. Comparte con la etnología y la etnografía el prefijo “etno” que significa pueblo, que a su vez implica cultura (Real Academia Española, 2002).

2 Alan Merriam y Valerie Merriam, *The anthropology of music* (Northwestern University Press, 1964): 7.

la música como cultura”.³ Desde esta perspectiva, la visión musicológica que se resalta en este capítulo es la importancia de la música como hecho cultural que se encuentra imbricado con otros elementos de la cultura. Esta perspectiva holística de la etnomusicología nos permite articular la significación, el uso y la función de los elementos sonoros para evidenciar las relaciones que se pueden establecer entre las prácticas musicales y los diversos ámbitos de la vida social, como la religiosidad, la etnicidad, el poder, las distinciones de género, etc. Las prácticas musicales ayudan a dotar de sentido a muchas manifestaciones de la vida social, de la misma manera que estas constituyen factores determinantes de las primeras.⁴

Las reflexiones y propuestas que se expresan en este capítulo resultan de las investigaciones de campo desarrolladas en diversas localidades de las provincias de Azuay y Cañar desde el año 2000. Se abarcaron procesos varios, como la recopilación, filmación, grabación, fotografía, observación, participación, entrevistas, depuración de datos, análisis y conclusiones en temas etnomusicológicos, que se realizaron en las tesis que se citan en este capítulo y otros estudios publicados a nivel nacional e internacional.⁵ Estas experiencias han permitido conocer de forma más profunda los procesos musicales de las fiestas en el contexto sociocultural sur-ecuatoriano y proceder a generar las respectivas reflexiones de acuerdo con los objetivos etnomusicológicos que fueron abordados.

El hecho musical contemplado desde la perspectiva de la etnomusicología, en particular desde la etnología, la antropología simbólica y la etnohistoria, nos conduce a comprender la lógica de las instituciones sociales y los procesos históricos, así como sus consecuencias a partir de los hechos, secuencias, estéticas y sentidos reportados en el mundo musical ecuatoriano de hoy. Con la reconstrucción histórica

3 Enrique Cámara de Landa, *Etnomusicología*. Vol. 2. (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003).

4 *Ibid.*

5 Patricia Pauta Ortiz, “Transculturación Musical en la Fiesta del Señor de las Aguas de Girón: Estudio de la apropiación y cambio de rol de la chirimía y el violín”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* No. 27 (Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica de Argentina, 2013): 171-195. Patricia Pauta Ortiz, “Las Guitarras de San Bartolomé”, *Revista Anales* Tomo 55 (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2010): 82-85. Patricia Pauta Ortiz, *La Música y las formas un recorrido por la cosmovisión andina* (Cuenca: Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 2015). Se cuentan también y estudios de campo que se realizaron para el INPC en 2008 sobre Las Bandas de Pueblo y Los Maestros de Capilla.

hemos podido analizar el rol atribuido a la música en las sociedades indígenas y mestizas durante la Fiesta del Solsticio Inti Raymi Corpus Christi⁶ y en la Fiesta de los Toros de Girón,⁷ así como los cambios y reformulaciones que en ellas ha venido atravesando el quehacer musical, las adaptaciones y mecanismos que las culturas protagonistas han generado para propiciar su continuidad.

Discurso musical

En todo acto musical hay emisores y receptores. La intención musical del emisor se compagina con la comprensión del receptor cuando ambos se inscriben en el mismo código musical. En este caso, la intención de ambos en relación con el sonido es la misma. Tal es el caso de los rituales compartidos, donde cada acto sonoro tiene un rol y una intención definida. La situación cambia cuando la significación del acto sonoro no es compartida entre emisor y receptor. En estos casos el emisor produce el acto sonoro atendiendo a sus propios códigos culturales y el receptor los escucha e interpreta atendiendo de acuerdo con sus estructuras. La divergencia entre uno y otro va a depender de la diferencia entre los códigos culturales que permiten darle significado al sonido.

Para entender estos procesos resulta útil el concepto de *habitus* tal como lo define Pierre Bourdieu. El *habitus* son estructuras estructurantes de estructuras estructuradoras que regulan el comportamiento de la gente.⁸ Tiene sentido entonces afirmar que el sonido es un símbolo neutro cuyo valor será otorgado por las estructuras estructuradoras generadas por cada cultura.

Incluso cuando emisores y receptores actúan desde una misma matriz cultural, los significados múltiples que pueden ser inducidos por un mismo acto sonoro pueden generar diferencias entre la intención comunicativa del emisor y la comprensión del receptor. Como el discurso lingüístico, el discurso musical también suele tener polisemias que diferencian lo dicho de lo entendido. Esta es una condición propia de todo discurso, incluido el discurso musical, que en el caso de

6 Patricia Pauta Ortiz, *Fiesta del solsticio de junio: La música del Inti Raymi Corpus Christi como relación intercultural en el Azuay y Cañar* (Buenos Aires: Tesis doctoral en Musicología, Pontificia Universidad Católica de Argentina, 2017).

7 Patricia Pauta Ortiz, *Música en la Fiesta de los Toros de Girón* (Cuenca: Tesis de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical, Universidad de Cuenca, 2010).

8 Pierre Bourdieu, *Le Sens Pratique* (París: Les Editions de Minuit, 1980).

situaciones interculturales se ve complejizado por el hecho de que las significaciones ya no provienen de una sola matriz cultural.

El carácter neutro de los sonidos —neutralidad que se ve impregnada por la matriz cultural de quienes los generan e interpretan— abre un campo de posibilidades para la utilización de la música como mediadora intercultural. La flexibilidad con la que los discursos musicales, instrumentos o ensambles pueden ser moldeados para adaptarse a sistemas culturales diferentes de los que los originan, crea relaciones de comunicación eficaces entre los distintos grupos sociales. Entre dos culturas que entran en contacto y manejan diversos idiomas es más fácil interactuar con los discursos musicales que con el discurso lingüístico, como sucedió con las órdenes cristianas que entraron en contacto con los pueblos originarios de América en época de la Colonia, donde el quehacer musical se convirtió en el principal traductor religioso entre los misioneros y los nativos. De igual manera, la presencia constante de la música en las misiones fue asumida por los misioneros como estrategia para imponer una nueva cultura a los pueblos dominados.

En el caso ecuatoriano hemos demostrado que, en el encuentro de la cultura hispana con la andina prehispánica, se generaron apropiaciones y adaptaciones de instrumentos musicales, géneros, técnicas compositivas e interpretativas que dieron lugar a cambios tanto en la matriz musical indígena como en la de los hispanos que se radicaron en el país.⁹ A partir de estas matrices el quehacer musical alcanzó dimensiones sincréticas que mantenía aportes de ambas macro culturas en un discurso musical diferente. Ello ocurre a pesar de que las relaciones de fuerza entre los códigos sonoros indígenas y los europeos estuvieron siempre en proporción asimétrica en beneficio de estos últimos.

Por ello decimos que en la interculturalidad se producen recurrentes encuentros entre emisores y receptores que provienen de matrices culturales diferenciadas. Es un contexto de extraordinaria riqueza creativa que promueve esfuerzos de síntesis de actos y funciones sonoras que adquieren significaciones distintas a las que las originaron. Son procesos dominados por imposiciones y adaptaciones,¹⁰ apropiaciones y yuxtaposiciones.

9 Patricia Pauta Ortiz, *Fiesta del solsticio de junio*.

10 La cultura no es renunciante. Miembros de un pueblo pueden ser sometidos a procesos de imposición de la lengua de un grupo dominante, pero ello no redundará obligatoriamente en el olvido de los valores éticos y estéticos que quedan marcados tanto en el pensamiento como en las prácticas sociales de los grupos subordinados.

Sincretismo y yuxtaposición

En el proceso que sigue a la aproximación de culturas surgen apropiaciones, adaptaciones y la incorporación de actos y hechos musicales con lógicas distintas a las originarias, por las cuales se ponen al servicio de discursos sonoros diferentes de aquellos de donde provienen. De esta manera las apropiaciones dan paso a los sincretismos.

El sincretismo —con toda su diversidad estética, sus variados aportes y procedencias, sus saberes y principios que se despliegan en la cosmovivencia, su poder de apropiación y adaptación de lo diverso— ressignifica colectivamente cada celebración. Allí es donde convergen las culturas protagonistas con sus sonidos, cantos, acompañamiento instrumental, las coreografías, los símbolos, los atuendos, las prácticas socioculturales; de esta manera, la fiesta representa el espacio donde se celebra la configuración social.

El sincretismo es un resultado y al mismo tiempo un punto de partida para nuevas creaciones culturales, resultado de las relaciones y los intercambios no siempre equitativos entre culturas que se influyen mutuamente. Dada la capacidad que tiene el quehacer musical para convertirse en mediador intercultural, los procesos sincréticos que en él se generan están marcados tanto por la influencia como por la creatividad. Aun en los casos más severos de imposición,



Tayta cañari interpreta el violín en la Fiesta del Inti Raymi. Fotografía: Patricia Pauta

hay márgenes para la creatividad, lo que da al resultado sus atributos específicos. El que algunas manifestaciones musicales sincréticas no comulguen con nuestra valoración estética no les quita su condición de ser resultado de un proceso social de mezcla y configuración de hechos sociales novedosos, aun si ello ocurre a costa de la pérdida de valiosos atributos de las partes que se conjugan, tanto ancestrales como venidas de Occidente.

La yuxtaposición ocurre cuando el uso simultáneo de discursos musicales de diferente origen epistemológico se da en un mismo hecho social. De la interacción de estos procesos resultan elementos que se han mantenido por el poder de la tradición oral, adaptaciones, cambios, otros géneros y ensambles, músicas e instrumentos musicales que complejizan y enriquecen el patrimonio musical de sus protagonistas. Para que estos procesos se den en un marco de respeto es necesario que las relaciones entre los diferentes actores partan del reconocimiento mutuo para generar un diálogo con mayor simetría.

Música y sociedad

La música en sus diversas proyecciones —lenguaje sonoro, canal de comunicación, potenciador de conocimientos, generador de sentimientos y expresión artística— es producto cultural que refleja la complejidad de su función en la sociedad donde se desarrolla. Su estudio nos permite la comprensión de estos aspectos en los contextos caracterizados por distintos grados de mediatización suscitados en el ejercicio de la microfísica del poder, tal como la define Foucault.¹¹ En una sociedad caracterizada por la diversidad, la interacción entre culturas debería estar regida por la práctica de derechos, el respeto, la capacidad de convivencia, la interacción en el aprendizaje y la gestión de la diversidad cultural a partir de la valoración de otras culturas. Una acción intercultural en estos términos debe expresarse en las prácticas musicales y su amplio abanico de funciones en diversas ceremonias y rituales. Desde la primera historia de la música ecuatoriana publicada en 1876 por Juan Agustín Guerrero, hasta la obra inédita de Segundo Luis Moreno —sus tres tomos de la historia de la música ecuatoriana escrita desde 1950— no se evidencia ni el diálogo con los pueblos y culturas indígenas

11 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad II. La voluntad de saber*. (México: Siglo XXI Editores, 2006).

y afrodescendientes ni su reconocimiento, siendo tratados en casi todos los casos como subculturas o músicas poco evolucionadas. En el reconocimiento de sus prácticas, incluidas las musicales, se centra la lucha de los pueblos y nacionalidades indígenas desde la década de los cuarenta, con el desarrollo de una experiencia educativa impulsada por Dolores Cacuango, que prepara el camino a un proceso de cambios constitucionales y legales que recién se consolidan en el derecho a una interculturalidad sin dominación en 2007. El proyecto constitucional propuesto sigue presentando desafíos a las distintas instancias educativas.

A partir de la conciencia de que las tradiciones musicales son construcciones sociales, las interpretaciones que pueden resultar del contacto que se tiene con otras prácticas musicales generan varias direcciones, puesto que el lenguaje artístico es de carácter estético y depende de las concepciones, propósitos y carga de experiencias de quienes los crean y los reciben en los distintos contextos y circunstancias. Para comprender las distintas prácticas musicales es necesario tomar en consideración las dimensiones a partir de las cuales las perciben, conciben, categorizan y conceptualizan los artistas creadores, los intérpretes y sus receptores, en el contexto de sus respectivas matrices socioculturales. Estas prácticas involucran y conectan en orgánica relación las cosmovivencias de cada pueblo, que caracterizan la dimensión humana, natural, espiritual y la sabiduría; en ellas debe hacerse efectiva una valoración cultural que ha de permitir que la interculturalidad sea comprendida y concienciada en cada una de las prácticas celebrativas que se dan en el marco de sociedades diferentes. De esta manera habría condiciones mínimas y necesarias para responder a las exigencias éticas que demanda la convivencia de diferentes culturas en una sociedad pluriétnica.

La interculturalidad es una propuesta que nace en la década de los setenta y que en los últimos treinta años ha marcado la redacción de los derechos de los pueblos indígenas en las constituciones latinoamericanas. La puesta en práctica de estos derechos pasa por múltiples peligros y desafíos, entre los cuales está el de ser vaciada de contenido por los mismos Estados.¹²

12 Jorge Gómez Rendón, "Aproximaciones Semióticas a la Interculturalidad", en Jorge Gómez Rendón (ed.) *Repensar la Interculturalidad* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017), 109.

Etnomusicología, interculturalidad y educación

El diálogo intercultural se genera entre dos o más culturas y en tal medida parte del reconocimiento de que existen culturas diferentes, cada una con su respectiva riqueza. Esta pluralidad de conocimientos, al ser reconocida como tal, permitiría el desarrollo de unidades educativas de interacción epistemológica tan necesarias en nuestro país. Si no es reconocida, la indiferencia o falta de acción desde una propuesta intercultural con igualdad de participación aceleraría el proceso de desaparición de las culturas vulnerables. Por lo tanto, una propuesta creativa de educación musical fomentada a través de recorridos a centros ceremoniales del país donde se desarrollen las prácticas musicales adscritas al calendario de las culturas indígenas permitiría un rol activo tanto del estudiante en general, como de aquellos que están formándose como futuros maestros. De allí la importancia de que las herramientas que se entreguen sean producto de una vivencia musical experimental en la práctica y que promuevan una enseñanza musical desde una apertura intercultural, a través de la cual se transmita el valor de las culturas propias en interacción con otras culturas para favorecer la creación y la re-exposición más que la repetición y la imitación.

En las tradiciones musicales, los sonidos, ritmos, melodías, cantos, ensambles, organología, asumen el hecho cultural en el que se encuentran imbricados. Las prácticas musicales otorgan sentido a muchas manifestaciones de la vida social de un pueblo, de allí la importancia de potenciar la investigación científica y abrir varias líneas de estudios acordes y necesarias, cuyos resultados sean aplicables a las demandas sociales contemporáneas, especialmente aquellas que tienen que ver con la educación como espacio de diálogo intercultural. Por esta razón el estudio de la música en la cultura debe abordarse desde la etnomusicología, al tener esta disciplina una concepción holística que refiere a la significación, uso y función de las prácticas musicales en los diversos ámbitos de la vida social, como la cosmología, la lengua, la religiosidad, la etnicidad, la distinción de género, el poder y otros aspectos sociales que es indispensable entenderlos en el marco educativo.

La interculturalidad se hace efectiva en la relación de culturas, como lo proponen López y Küper.¹³ Incorporar la interculturalidad en

13 Luis Enrique López y Wolfgang Küper, "La educación intercultural bilingüe en América Latina: balance y perspectivas". *Revista Iberoamericana de educación* No 20, (Madrid: Cooperación Técnica

el proceso educativo será útil si hay la capacidad de generar un aprendizaje significativo, social y culturalmente situado, que facilite la valoración mutua de las culturas en contacto. Esta valoración cultural ha de proyectarse en la relación que existe entre los elementos culturales de cada una de las sociedades. La interculturalidad, como el proceso al que alude, es dinámica y puede interpretarse desde su prefijo inter, “[...] hacia, una búsqueda de conexión y relación, una reciprocidad de perspectivas: vendría a ser el modo como los diversos grupos sociales gestionan sus diferencias en el marco de la participación democrática”.¹⁴ Desde lo intercultural como proyecto político, se hace referencia a un reconocimiento de la diferencia y la aceptación de la diversidad de culturas. En consecuencia, se promueve una interacción con igualdad de derechos a partir de su complejidad sociopolítica, económica y educativa en el mundo actual. Más allá de su manifestación artística, la música puede continuar constituyéndose en el lenguaje que, aplicado a la comunicación entre culturas, armoniza su relación. El desafío es trabajar con ella desde el ámbito educativo para que contribuya a la transformación cualitativa de la interculturalidad, que genere espacios de encuentro y reconocimiento plural entre los actores de diversas matrices culturales, y permita diálogos respetuosos y creativos que canalicen las influencias éticas y estéticas impuestas por la globalización. El ideal es que la acción escolar sea una parte de los juegos de poder que valore



Música, danza y ritual. Fotografía: Patricia Pauta

Alemana GTZ, 1999), 17-85.

¹⁴ Alfonso García Martínez, Andrés Escarbajal Frutos, y Andrés Escarbajal de Haro. *La interculturalidad: Desafío para la educación*. (Madrid: Librería-Editorial Dykinson, 2007), 91.

los hechos musicales en sus diferentes manifestaciones, prestándole particular atención a los lenguajes musicales históricamente subordinados, propiamente ecuatorianos.

En el Ecuador los proyectos de educación musical intercultural son pocos y de corto alcance. Es necesario generar propuestas metodológicas de enseñanza-aprendizaje en el espacio institucional, sea educativo o cultural, que partan de un Plan Curricular Institucional cuyo andamiaje epistémico sea intercultural y cuya malla curricular refleje este carácter para dar paso a su operatividad.¹⁵ Situándonos en las provincias del Azuay y Cañar, la propuesta de la didáctica de la organología surandina se proyectaría a varias opciones incluyendo el pingullo surandino, las flautas traversas de caña, la quipa, la caja cañari o la bocina.

La propuesta educativa intercultural hoy vigente a partir de la constitución ecuatoriana aspira a la articulación cultural equitativa de las poblaciones que cohabitan el país. Una propuesta de este tipo debe promover la diversidad de referencias culturales y facilitar las opciones de síntesis que plantea la existencia de estas diferencias.¹⁶ Detrás de esta gran demanda, las diversas manifestaciones artísticas, con sus componentes del quehacer musical, se constituyen en instrumentos de trabajo de la interculturalidad, alineándose con la hoja de ruta para la educación artística planteada por la UNESCO,¹⁷ cuyos objetivos principales son comunicar una visión y generar un consenso sobre la importancia de la educación artística para el desarrollo de una sociedad creativa y sensibilizada frente a la cultura.

¹⁵ La provincia de Esmeraldas cuna de la marimba, no ha tenido una escuela de marimba, lo tiene la ciudad de Quito con el proyecto Ochún que dirige el maestro Linberg Valencia y los talleres de marimba de la UDLA dirigidos por el compositor Lenin Estrella. Existen dos propuestas metodológicas de enseñanza-aprendizaje en el espacio institucional la una, y la otra, dentro de la gestión cultural parroquial del Distrito Metropolitano. La primera corresponde a la Casa de las Bandas del Municipio de Quito, y la otra, la Escuela de pingulleros del Valle de los Chillos. En los dos casos se han elaborado el Plan Curricular Institucional de carácter intercultural, y sobre todo la malla curricular. La organología del pingullo norandino del segundo caso, como propuesta metodológica para una educación musical intercultural, se puede verificar en el análisis estructural del maestro Johnny García, en la Revista de Investigación Sonora y Musicológica Traversari n.º 2 de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

¹⁶ Alfonso García Martínez, "La construcción sociocultural del racismo: análisis y perspectivas". (España: Educatio Siglo XXI 22, 2004): 257-260.

¹⁷ UNESCO. Hoja de Ruta para la Educación Artística, Conferencia Mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI, (Lisboa: 6-9 marzo 2006), 5.

Música y comunicación

Por su naturaleza, la música se constituye a través de asociaciones sonoras cuyo impacto depende de la significación que le impregna cada cultura. En el marco de relaciones entre culturas diferenciadas cobra relevancia la significación que le otorga quien la escucha. Esta naturaleza da a la música una elasticidad de la que carecen otros discursos más rígidos en su significación, y facilita la incorporación y adaptación por los escuchas de sonoridades provenientes de lenguajes musicales diferentes a los suyos, como los procesos de sincretismo que han dado origen a nuevos géneros locales que tienen la marca de sus raíces culturales.

La incorporación de lo musical en los procesos de cambio socio-cultural es un hecho transversal a todas las culturas. El impacto de la música es relevante en el marco intercultural porque se proyecta tanto en las prácticas festivas como en la cotidianidad, poniendo en evidencia la cultura de cada pueblo. La música es portadora de conocimientos y expresión de saberes que se desarrollan como procesos creativos asociados con la reacción de escucha, donde se generan nuevas configuraciones en cuanto al uso y la creación del quehacer musical en las distintas celebraciones y rituales. Se pasa así de relaciones musicales entre diferentes a procesos creativos con nuevas propuestas.

Como consecuencia del juego creativo generado por la dialéctica entre opresión y resistencia que se da entre las macro culturas indígena, afro e hispana y en contextos sociales diversos como los centros urbanos, las parroquias cercanas a las urbes y las comunidades de los pueblos originarios, se observan en la actualidad prácticas artísticas sincreticas con distintos grados de mediatización,¹⁸ como la Fiesta del Inti Raymi Corpus Christi que se desarrolla en la comunidad de la Tukayta-Cañar, donde se expresan componentes de las dos celebraciones, es decir, el formato de la fiesta europea con rituales ancestrales indígenas: al mediodía del solsticio en el centro ceremonial del Cerro Narrío se celebra el ritual al Sol con el acompañamiento de cantos de origen prehispánico adscritos al calendario agrícola denominados Jahuay.¹⁹ Estos cantos son interpretados por el *taita* como solista y la comunidad cañari como coro de respuesta; luego, todos los participantes en procesión se dirigen a las faldas del mismo Cerro Narrío, donde las *mamas*

18 Patricia Pauta Ortiz, *Fiesta del solsticio de junio*, 257.

19 Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Tomo II. Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, (Quito: Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 2004-2005).

cañaris interpretan cantos litúrgicos como el “Himno Dios de Amores” al Santísimo portado por el sacerdote en la Custodia.

La mediatización de estas prácticas se debe a distintos factores, tales como la urbanización, las migraciones, la mercantilización de los actos festivos y la influencia política de las instituciones estatales. La urbanización, por ejemplo, crece a grandes pasos y llega hasta las comunidades rurales donde se encuentran los centros ceremoniales, llevando consigo hábitos urbanos de la modernidad, que esconden mucho del carácter sacro de estos centros.

En cuanto a las migraciones, hemos evidenciado la influencia modernizadora de los priostes migrantes, cuya práctica cotidiana generalmente urbano-cosmopolita les permite intervenir en la fiesta con componentes aprendidos de otras latitudes, convirtiéndose así en mediatizadores de la tradición.

A esto se suma la dependencia de las comunidades indígenas hacia los poderes políticos de turno, que les solicitan difundir la cultura propiciando vitrinas en las que se exhiben los llamados saberes ancestrales, como sucede en los centros ceremoniales de Narrío, Ingapirca, provincia del Cañar, y en los espacios públicos; con ello imprimen un carácter mercantil y espectacular al tradicional valor funcional ligado a la cosmovisión para el cual fueron concebidos y donde fueron practicados por largo tiempo, impregnados de todo un quehacer musical.

Estos antecedentes son factores que han determinado cambios y adaptaciones, considerando que las causas del surgimiento, perdurabilidad y decadencia de las prácticas culturales son complejas y que, para su desarrollo, están condicionadas por factores socioeconómicos, políticos y avances tecnológicos; la incidencia de estos factores permite identificar diversos resultados culturales que pueden surgir cuando las comunidades campesinas —y en ellas sus tradiciones— enfrentan un proceso de adaptación dentro de un contexto más amplio, cuyos elementos simbólicos, prácticas y expresiones son reevaluados constantemente.

Régimen de Educación Intercultural Bilingüe, calendario vivencial y música

La música es lenguaje vivo que impregna todos los ámbitos de la sociedad. Cumple funciones múltiples y es un hecho social total en cuanto institución cultural.²⁰ Estas funciones múltiples se expresan en:

20 Marcel Mauss, “Essai sur le don. Forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques”. En

- Lo vivencial, al ser la música un canal comunicativo que facilita los diálogos entre personas, deidades y otras formas de vida;
- Lo ritual, al estar la música presente en todos los ritos con lenguajes sacros;
- Lo económico, al acompañar la música las actividades productivas y económicas con sus respectivos cantos, instrumentos y danzas;
- Lo educativo, al ser la música un lenguaje omnipresente en los actos festivos y religiosos marcados por los ejes del calendario;
- Lo comunitario, al estar la música presente en los actos cívicos y cotidianos de la comunidad;
- Lo natural, al transformar la música señales de la naturaleza en códigos sonoros.

De acuerdo con los potenciales del quehacer musical, se puede proyectar la educación musical en espacios de aprendizaje intercultural que favorezcan la interacción entre las formas, funciones y estéticas de las músicas que caracterizan a los distintos pueblos.

Los pueblos y nacionalidades del Ecuador vivencian holísticamente sus conocimientos en vínculo con su entorno. La memoria colectiva ha permitido la pervivencia de estos conocimientos y saberes de los diferentes grupos identitarios, comunidades y pueblos en la ciclicidad del tiempo. La pervivencia de estos conocimientos ancestrales tradicionales se mantiene gracias a que son transmitidos en el seno de cada comunidad. El reto de la escuela intercultural es que estos conocimientos sobre los diversos aspectos de la vida cotidiana, que se transmiten oralmente y a través de prácticas de distinto orden, entre ellas, artísticas, puedan incorporarse en las prácticas escolares con la misma importancia que otros saberes disciplinares. Para registrar y hacer pedagógicamente operativos estos saberes y conocimientos es necesario que los recursos que asigna el gobierno ecuatoriano para estos fines atiendan con visión de Estado las múltiples propuestas que surgen de los gestores culturales e investigadores académicos de las distintas regiones del país.²¹

Sociologie et anthropologie, 149-279 (Paris: Quadrige-PUF, 1991).

21 Pocos proyectos sobre artes sonoras financiados por el Estado en el interior del país no son suficientes. Es necesario que se asuma con rigor la necesidad de desconcentrar y descentralizar la asignación de recursos para estos proyectos que involucra la investigación y el uso educativo de las artes sonoras.

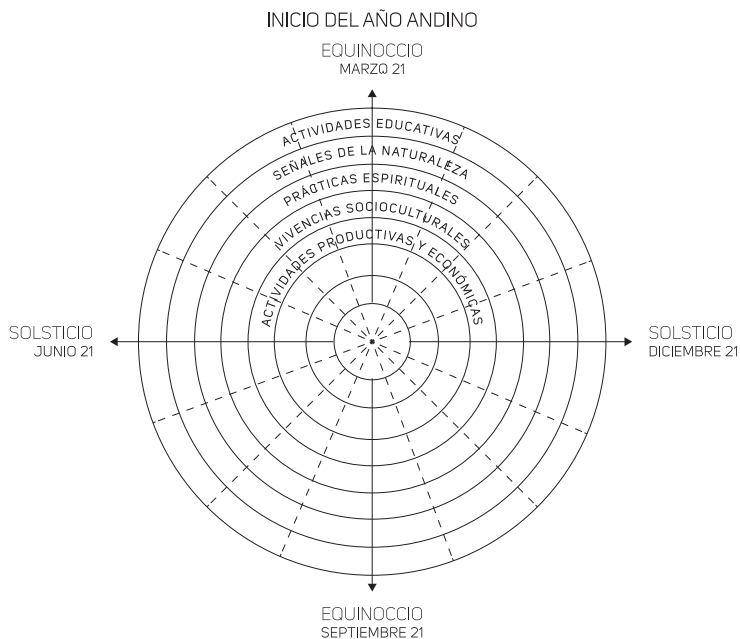
En este contexto reviste especial importancia el registro de los conocimientos tradicionales ancestrales, su recopilación, revalorización y socialización, tomados de fuentes directas y confiables como las mamás, taitas, comuneros y artistas. Es a partir de este material que podemos fundamentar la formulación de una política pública que permita la valorización del quehacer artístico en el proceso educativo, para potenciar de forma integral el diálogo entre los conocimientos y saberes ancestrales, tradicionales y populares, y la ciencia occidental. Ello implica considerar a los participantes del componente artístico a fin de fortalecer las identidades locales y la formación de maestros en estas disciplinas.

En las últimas adaptaciones efectuadas en el 2017 al MOSEIB o Modelo del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe, para su mejor manejo y aplicabilidad, se otorga especial importancia a los saberes ancestrales, a los intercambios enriquecedores entre los conocimientos tradicionales y los de la ciencia y la tecnología. En la práctica, profundizar estos parámetros implica diseñar y aplicar proyectos de investigación cuyo objetivo sea el rescate de la memoria colectiva y la valorización de las prácticas vivenciales, para dar sustento a la promoción de procesos didácticos que se reflejen en el modelo educativo nacional.

La valoración de la sabiduría ancestral en el accionar intercultural es una necesidad inminente. Con ella se propone tanto el diálogo de saberes como una estrategia para la gestión del conocimiento que implique armonía relacional entre los actores sociales de culturas diferenciadas y la academia, a manera de diálogo simétrico entre los conocimientos científicos y los conocimientos ancestrales. De allí que construir una educación intercultural en el Ecuador desde la perspectiva de la educación musical implique, en la práctica, respetar la diversidad de prácticas musicales generadas en el seno de las culturas indígenas, afros y montubias, conocimientos tradicionales y populares que en el proceso de aprendizaje musical deben afrontar un claro objetivo social, favoreciendo una mentalidad de apertura a la comprensión de las diversas culturas musicales que abarcan sus estéticas particulares y cumplen determinadas funciones acordes a las necesidades de cada pueblo, comprensión que se hace efectiva a través del reconocimiento de la inclusión.²²

22 En torno a los roles de las diferentes instituciones ligadas al arte, consideramos que la Universidad de las Artes debe asumir como propia la tarea de generar un repositorio de la memoria

En toda esta estrategia y en el marco del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe ecuatoriano, el calendario vivencial se convierte en el eje articulador. El calendario vivencial es una representación del carácter cíclico de las actividades más importantes de la cultura local donde se encuentra la institución educativa. El Calendario Vivencial Educativo Comunitario es el fundamento filosófico y estructural de las bases curriculares del Modelo del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe del Ecuador (MOSEIB 2013).



Calendario Vivencial Educativo Comunitario. Ministerio de Educación del Ecuador²³

musical ecuatoriana, donde se mantuvieran adecuadamente archivos como los de los maestros Gerardo Guevara, Humberto Salgado y otros cultores musicales, dando cabida además al Fondo Oral de la Música Montubia, que, según información que nos fue proporcionada, cuenta con un aproximado de 5.000 archivos sonoros provenientes de trabajos de campo desde la década del ochenta. Igualmente, un fondo documental con más de 200 partituras republicanas del Puerto de Guayaquil y varias publicaciones históricas de Rodrigo Chávez González, Wilman Ordóñez, entre otros investigadores. En cuanto a la Universidad Nacional de Educación, emblemática también, debe asumir la responsabilidad de crear un repositorio donde estén accesibles prácticas pedagógicas y didácticas exitosas en la enseñanza del arte en Ecuador y el mundo. Entre ambas universidades deben formar académicos con competencia para diseñar, implementar y evaluar políticas públicas y privadas asociadas tanto al arte como a su pedagogía. Ello no impide que el resto de las instituciones de educación superior ecuatorianas con programas de formación para el arte asuman responsabilidades a la medida de sus posibilidades y vocación.

23 Esta figura forma parte de una presentación llamada "Transformar la Educación. Misión de Todos", con la que el Ministerio de Educación explica a los maestros y profesores la estructura y

Como tal, es un instrumento curricular de carácter sociocultural que inserta el desarrollo de las sabidurías ancestrales en el currículo del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe. Su construcción guarda armonía con la calendarización de las actividades escolares en la institución influidas por el entorno, con el propósito de que los estudiantes mantengan el vínculo entre sus vivencias culturales y la educación escolarizada;²⁴ condensa saberes y prácticas de gran importancia que marcan el ritmo del proceso educativo influido por eventos significativos en las culturas de los pueblos originarios. El calendario vivencial es la cultura en la escuela; en él, el quehacer musical cumple un rol protagónico debido al carácter multifuncional que ofrece la música, que se encuentra ligada a lo espiritual y festivo y vincula el mundo tangible e intangible.

Epistemología, Música y Educación Intercultural

Asumir un reaprendizaje desde la deconstrucción de la supremacía de la epistemología dominante es necesario y oportuno. Esta postura permite la reinterpretación de un posible diálogo intercultural y da sentido al grado de simetría con el que se debe equiparar la relación de conocimientos y saberes distintos; de esta manera se da paso a la puesta en valor de la pluralidad epistemológica, que debería ser entendida como característica de un país intercultural como el nuestro.

En el plano epistemológico, la perspectiva holística permite la construcción de un conocimiento integral e involucra la interrelación de lo natural, lo tangible, lo intangible, lo simbólico y lo social; concepción milenaria que se encuentra vigente en la cosmovivencia de estos pueblos. A partir de esta óptica la Educación Intercultural se entiende como el conjunto de procesos pedagógicos que tienen como objetivo formar sujetos activos capaces de comprender la realidad desde diversas ópticas culturales y de generar propuestas sociales transformadoras, a partir del respeto y el reconocimiento de otras estéticas culturales, para que de esta manera la diversidad cultural se convierta en diálogos con posturas éticas.

En este capítulo planteamos varias proyecciones para orientar la interculturalidad desde el accionar artístico, en una historia educativa donde el arte no ha sido potenciado desde su real alcance, objetivo que requiere del impulso de un proyecto cultural de recuperación y

función del Calendario Vivencial Educativo Comunitario, en el marco del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe SEIB.

24 Manual de Calendario Vivencial Educativo, SEIB, 2016.

valoración de las manifestaciones artísticas y culturales diversas, especialmente las étnicas, corpus de gran importancia para reconocer múltiples identidades culturales en el marco de un Estado intercultural, donde las correlaciones de fuerzas sean permanentemente reguladas para de-construir las condiciones que hacen posibles las eventuales hegemonías culturales.

Esta postura nos lleva a considerar diversas áreas temáticas y estrategias pedagógicas del arte para que, desde la reflexión, puedan ser viabilizadas hacia una adecuada y pertinente aplicación en el marco educativo y la conciencia social. Entre las áreas temáticas tenemos el arte musical, la historia de las músicas y la organología. De las estrategias, proponemos el aprender-haciendo en museos, centros ceremoniales, talleres de contenidos temáticos, generar ensambles musicales y apreciar repertorios con distintos géneros musicales.

Al ser un lenguaje estético como todo arte, el arte musical es considerado un proceso significativo, expresivo y comunicativo, cuya descripción, interpretación y valoración requieren criterios y métodos de carácter transdisciplinar que involucren disciplinas tan diversas en su objeto de estudio como la música, la historia, la antropología, la semiótica, a fin de conocer su nivel estructural y grado funcional. En efecto, la música está relacionada e integrada por configuraciones culturales complejas que le otorgan sentido, significado, valor y coherencia interna,²⁵ de tal manera que refleja el estímulo y el efecto del contexto en el que se construye, y muestra la forma de concebir el mundo y su accionar estético en el transitar histórico.

Historia y música

En cuanto a la historia de la música, consideramos que las variadas manifestaciones del quehacer musical en la sociedad merecen ser abordadas con respeto e igualdad de consideraciones históricas, alejándonos de lo que nos impone la historia pretendidamente única e inigualable de la hegemonía musical occidental. La episteme de ese paradigma nos impone una visión de supremacía que obstaculiza la armonía y el reconocimiento de otras formas de concepción y acción musical, hecho que atenta contra la diversidad cultural y la diversidad de saberes que aporta.

25 Ester Grebe, "Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica". *Revista Musical Chilena*, 45/175: 10-18. Disponible en: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13709/13988>.

Es necesario reflexionar sobre la función social y cultural que a través del tiempo ha cumplido el quehacer musical y el impacto que ejerce la enseñanza de la historia de la música desde una perspectiva hegemónica colonialista que solo valora la música académica. Esta práctica ha desarrollado un fuerte desequilibrio cognitivo y epistemológico que impide valorar los aportes musicales de las diferentes culturas. Este hecho se expresa en las relaciones que se dan entre los diversos caracteres estéticos y técnicos y las modalidades que involucran a creadores, intérpretes y públicos. Al respecto, el etnomusicólogo David Coplan sostiene que

La música y la danza, tan antiguas y universales como el lenguaje mismo, aparecían en su función y desarrollo como profundas expresiones del funcionamiento de los principios evolutivos en la vida cultural.

La ejecución musical originaba una noción virtual del tiempo, del proceso, de la estructura y de los hechos verosíblemente adaptada a las incipientes y trascendentales relaciones del cerebro y de los anhelos del corazón. Se suponía, claro está, que el hombre primitivo tenía más necesidad de la ejecución para lograr el trance espiritual que su moderno sucesor, por vivir, como se creía entonces, en una realidad “mitopoética” de los sentidos y privado de la capacidad, posteriormente adquirida, de una reflexión intelectual distanciada como respuesta a las simetrías artísticas de la composición. En los muchos años transcurridos, la antropología modernista ha comprobado lo difícil que es liberarse de estas creencias.

Sin embargo, la etnografía ha revelado que la ejecución de la música en diversas épocas y climas es no sólo un proceso social muy valorado y producido por sí mismo, sino que también interviene en lo que la ciencia social interpreta como “otros” ámbitos de producción claramente no expresivos. De aquí que la organización de las intervenciones terapéuticas, la guerra, el trabajo, la política, las ideologías de la identidad, la documentación de la historia, las relaciones de los seres humanos con los demás, con la naturaleza y con lo sobrenatural —por no citar más que algunos ejemplos— vaya acompañada de una ejecución musical —e incluso no pueda ser viable sin ella— y de las formas de movimiento correspondiente.²⁶

26 David B Coplan, en María de los Ángeles Varea “Rumbo a una educación artística intercultural”

Todo fenómeno musical es la expresión de procesos complejos de producción e intercambio de técnicas y códigos musicales. El sincretismo es universal.²⁷ Una propuesta que permite adquirir un conocimiento y valoración integral del quehacer musical en el transitar histórico será viable cuando el enfoque parta de esta visión de complejidad en cada fase histórica e incluya el funcionamiento del sistema de interdependencia musical existente. Se trata de otorgar el valor a una historia compleja integral donde el diálogo intercultural sea el protagonista del quehacer musical. Este enfoque privilegia lo regional antes que lo pretendidamente universal. Esto significa para el Ecuador reconocer que su música contemporánea es beneficiaria de procesos musicales complejos que se dieron desde la llegada del hombre a América y la constitución de las múltiples tradiciones culturales que se suscitaron en lo que es el actual territorio ecuatoriano. Por ejemplo, la influencia de la música mexicana de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, los principios del panamericanismo llegados desde la ruta norteamericana y tantas otras corrientes que influyeron en la cultura musical ecuatoriana.²⁸

De igual forma, es preciso tratar las relaciones de poder expresadas en la música que se dieron entre culturas subordinadas y subordinantes, como es el caso de las relaciones entre el incanato y otros pueblos indígenas sometidos, o bien entre los conquistadores españoles y los pueblos indígenas sobrevivientes, a quienes les fueron impuestas novedosas relaciones de dominio propias de la Europa de la época.

La complejidad de la historia ecuatoriana nos sugiere que hacer historias universales desde un enfoque lineal es inapropiado. La historia de la música ecuatoriana involucra diversidad de géneros sincréticos que muestran el resultado de procesos de apropiación y transculturación que se fueron configurando desde la conquista hispana. Consideremos, a modo de ejemplo, el género musical conocido como “La Bomba”, que se escribe en compás de 6/8 y presenta aportes indígenas, europeos y afro, con una melodía caracterizada por la pentafonía afro e

(Propuesta pedagógica para la RIES) (México: Universidad Pedagógica Nacional, 2006), 32.

27 Desde que se constituyen las primeras comunidades de homo sapiens y se establecen relaciones entre vecinos que a su vez manejan experiencias culturales diferentes, se producen intercambios de saberes, ritualidades y útiles que impactarán la cultura del otro. Estos procesos de redes de influencia establecidas entre las diferentes sociedades humanas se han ido complejizando con el pasar del tiempo, al punto de que no se puede hablar de culturas puras, sin influencias de otras culturas. En resumen, todas las culturas son sincréticas, y es desde su propia cultura sincrética que entran en contacto, influencia y se dejan influir por otras culturas igualmente sincréticas para generar nuevos sincretismos.

28 Consúltese a propósito Pablo Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la música ecuatoriana*.

indígena, una estructura estrofa-estribillo-estrofa, y un ritmo y timbre que denotan el carácter africano. Otro ejemplo es el género Guamán o Tono de Oración de fines del siglo XIX, composición entre Yaraví y Preludio. Tenemos géneros de origen prehispánico que se cantaban en kichwa, cuyos textos fueron adaptados al castellano como Danzantes, Sanjuanitos, Yumbos, etcétera.

Este accionar representa el resultado de procesos tan complejos y diferenciados como aquellos que dieron lugar a las expresiones musicales de otras naciones. De allí la importancia de tratar cronológicamente estas vinculaciones culturales que suscitaron los respectivos sincretismos, cronología que nos permite entender que gran parte del repertorio musical actual es el resultado del aporte desigual y combinado de varias culturas como la indígena, la africana y la hispana.

El concepto de apropiación nos permite ver cómo algunos instrumentos musicales de procedencia europea fueron asumidos por mestizos e indígenas, quienes los incorporaron a su desarrollo musical de acuerdo con sus normas, concepciones y necesidades, atendiendo a algunas estrategias de utilización de estos instrumentos adaptados a contextos culturalmente diferenciados. Así, estos fueron transformados para ajustarse a las estéticas de nuevas prácticas culturales que aprovecharon las posibilidades sonoras que les ofrecían los nuevos instrumentos.

Por ejemplo, la polifonía del renacimiento temprano europeo, especialmente de Palestrina, fue difundido en Quito por Guerrero y otros compositores religiosos. Fray Jodoco Rique (1498-1575) fue un cantor flamenco que instituyó en dicha ciudad la música vocal y coral a niveles extraordinarios. Este hecho denota la imposición coercitiva de sistemas y recursos tecnológicos bajo los valores occidentales del coloniaje español. La creatividad y resistencia de los pueblos sometidos genera respuestas socioculturales que, en muchos casos, cuestionaron al poder a partir de la creación de híbridos organológicos, especialmente los cordófonos, como es el caso del violín indígena kichwa y shuar. En las fiestas adscritas al calendario agrícola, como las del Inti Raymi, por ejemplo, es común la participación de los taitas interpretando el violín, acompañados por flautas traversas de caña y de la caja cañari.

En otras culturas, como las del litoral montubio, se da un caso interesante de este cuestionamiento social desde la música y la danza, cuando la *polka* europea del siglo XIX pasa a llamarse puerca y se transmuta en el baile actual de la *Puerca raspada*.

En el Ecuador, los instrumentos musicales fueron apropiados por

dos grupos de músicos: los que tuvieron formación musical académica occidental, cuya función en principio se encontraba al servicio eclesiástico; y más tarde por los músicos empíricos que interpretaban música étnica y folklórica²⁹ recibida de la tradición oral.³⁰ Por estas dos vías la apropiación siguió su curso, generando nuevas propuestas musicales. La fabricación de estos instrumentos constituyó una estrategia de apropiación, los hábiles artesanos locales desarrollaron destrezas para su elaboración y emplearon materiales locales para lograr, en forma artesanal, replicar las estructuras organológicas originales y alcanzar los timbres respectivos que los músicos requerían; estos instrumentos musicales, juntamente con los instrumentos de los pueblos originarios, son interpretados en los ritos y ceremonias de las fiestas adscritas al calendario vivencial. Ejemplo de ello es la chirimía, instrumento de origen persa³¹ que ingresa al Ecuador en el siglo XVI y cuya enseñanza musical fue socializada en el Colegio de San Andrés de Quito. Más tarde la chirimía sería apropiada por los cañaris. Hasta la actualidad, este aerófono con doble lengüeta de caña cumple con la función de guía de las procesiones y escaramuzas en las fiestas del cantón Girón.

La elaboración de instrumentos musicales presenta distintos niveles de complejidad. Promoverlos y desarrollarlos en espacios educativos se convierte en una experiencia pedagógica que posibilita el desarrollo de destrezas en las que se asocia lo artístico, lo cultural y lo específico de otras asignaturas. Desde esta perspectiva podrían surgir propuestas varias que apoyen una educación intercultural ecuatoriana.

Otro concepto útil que nos permite continuar en esta reflexión es el de transculturación musical. Desde que se produjo el encuentro entre culturas en la época colonial, se fue generando un proceso transitivo de elementos culturales de una cultura a otra y, por consiguiente, se fueron creando nuevos fenómenos culturales en la sociedad indígena y mestiza en formación. El paso de la oralidad andina a la forma escrita de la palabra castellana, la transcripción de los saberes prehispánicos a distintos grafismos, los cantos y melodías transcritas a partitura, los

29 José María Arguedas, "¿Qué es el Folklore?", en Mildred Merino de Zela Compiladora, *Ensayos sobre Folklore Peruano*, Universidad Ricardo Palma (Lima: Editorial Universitaria, 2016), 37-51.

30 La categoría de Folklore abordada en este artículo toma relevancia por los atributos que este término enmarca al referirse al tipo de música que surge del saber del pueblo, cuya pervivencia se mantiene por la tradición oral, es anónima, no institucionalizada, funcional y pre-lógica. Características que no representan a la categoría de música popular; por ejemplo, existen canciones de música popular que sí tienen autor.

31 Segundo Luis, Moreno. *El Ecuador en cien años de Independencia*. Tomo segundo, (Ecuador: Editorial de Artes y Oficios, 1930).

nuevos formatos y conceptos de arte y ciencia que se aplicaron en los pueblos amerindios, fueron parámetros que cambiaron el universo simbólico andino y sus contenidos.

Los procesos de transculturación son parte intrínseca del existir humano. La cultura es una condición de todas las sociedades y los contactos e intercambios entre culturas son un hecho universal. Por tanto, la transculturación, entendida como proceso de incorporación y asimilación de componentes culturales foráneos, también es universal.

Hoy hablamos de la globalización como un fenómeno que abarca todos los rincones del planeta y se va ampliando mediante procesos complejos de intercambios humanos, culturales y económicos, en cuyas estructuras se construyen, negocian y transforman diferentes identidades. Muchas de ellas encuentran su expresión en las prácticas musicales.³²

La visión hegemónica de la historia del hecho musical en el accionar educativo ha ocasionado el relegamiento e invisibilización de los procesos que dieron lugar a las músicas regionales, a pesar de que existe una importante bibliografía accesible a los especialistas, donde se identifican y analizan hechos relevantes de la historia musical ecuatoriana.³³ A la par, debemos ser conscientes de que la etnomusicología ecuatoriana tiene la obligación de atender, además de las diversas manifestaciones regionales, el análisis de la música entre los pueblos de la Amazonía y de la Costa que se encuentran sometidos a procesos acelerados de transculturación y sincretismo. De allí la importancia de impulsar la investigación y publicación de una historia del quehacer musical en el Ecuador que integre áreas temáticas fundamentales para su comprensión, cuyas evidencias y relatos se encuentran en gran cantidad de repositorios arqueológicos, etnográficos y en la memoria colectiva de todas las culturas vivas que cohabitan en nuestro país. En gran medida, esta falencia ha generado la resistencia de los músicos profesionales y otros con formación académica para investigar las prácticas musicales en su transformación y contexto social, generar conclusiones y emitir interpretaciones a partir de la recopilación y registro cuidadoso de información obtenida a través de la investigación de campo, línea a la

32 Susana Asensio y Josep Martí. "Música y emigración. El fenómeno musical marroquí en Barcelona". *Revista de Musicología* 22/ 2 (1999): 249-251.

33 Destacan entre las obras de importancia: El inventario de Patrimonio Sonoro (INPC, 2008-2011), las Publicaciones musicológicas: Musicoteca del Banco Central del Ecuador, IOA, IPANC, CONMUSICA, UASB, PUCE, Ministerio de Cultura y Patrimonio.

que no se le ha otorgado el debido valor, menos aún como especialidad en la formación profesional.

En consecuencia, en la actualidad se valora las diferentes expresiones musicales que representan a la mayoría de nuestro país desde una perspectiva elitista, alejada de la realidad. Esto queda demostrado en las instituciones de formación musical, donde la música que se enseña es la “cultura”, la clásica (occidental), aquella que se encuentra escrita en el formato tradicional occidental. La música que no se ajusta a este patrón, como la étnica y la folklórica, salvo contadas excepciones, es marginada de los planteamientos y contenidos curriculares de sus respectivas enseñanzas. Se trata de 14 nacionalidades y 18 pueblos que demandan atención a su patrimonio musical.

Mediatización musical

Los instrumentos musicales con sus formas específicas de construcción, melodías, sonoridades y sus respectivas significaciones, ensambles, géneros y técnicas de composición, afinación e interpretación, que representan el quehacer musical desarrollado por las culturas prehispánicas, perviven en diferentes grados de mediatización en las fiestas, ceremonias y rituales de las culturas que coexisten actualmente en el Ecuador.

Los saberes y conocimientos de los pueblos originarios se encuentran condensados en estas celebraciones. Muchos de ellos no son comprendidos y valorados. De esta manera se invisibiliza lo que realmente representa su aporte a la historia de la música del Ecuador, mostrándose apenas una pequeña parte de ella, siempre supeditada y comparada con un lineamiento de la historia de la música desde la hegemonía cultural.

Someter la educación de la música a los valores tradicionales de la cultura occidental, como sustenta Small (1989), no solo limita la imaginación de nuestros niños y jóvenes, sino que además ahonda en modos de pensamiento supremacistas, escasamente compartidos con el resto de las culturas y manifestaciones estéticas. La consecuencia de esta mirada es la descalificación sistemática de las prácticas musicales que no se ajustan a los parámetros occidentales, con la consecuente merma de creatividad, reflexión y comprensión de las relaciones entre culturas diferentes. Ello desemboca a su vez en la subordinación de la apreciación artística y la generación de estrategias pedagógicas y herramientas curriculares que privilegian la enseñanza de la musicología

occidental en detrimento de las prácticas musicales locales en su contexto cultural. Un enfoque holístico más equitativo contribuiría a la participación de todos los lenguajes sonoros en el diálogo intercultural.

El Ecuador, con la gran riqueza de expresiones provenientes de los diversos pueblos y nacionalidades que lo componen,³⁴ demanda nuevas formas de relacionalidad educativa, debido a la gran variedad y complejidad de prácticas, en las cuales el quehacer musical es significativo al encontrarse adscrito a los calendarios vivenciales asociados con el ciclo agrícola, según el que cada localidad responde a sus particulares contextos, sean estos urbanos o rurales. Todas las fiestas y rituales indígenas y populares tienen su propia historia y merecen ser conocidas y comprendidas desde un diálogo intercultural en el que participen en igualdad de condiciones. Tal como lo sostiene la UNESCO,

Una propuesta de educación e interculturalidad plantea un diálogo entre iguales y en igualdad de condiciones, el encuentro entre personas y culturas, el intercambio de saberes, hacia una educación intercultural, inclusiva y diversa. La riqueza de los saberes y conocimientos de cada cultura es uno de los objetivos fundamentales de la educación contemporánea.³⁵

Organología musical en la interculturalidad

La organología musical es la ciencia que estudia los instrumentos musicales, su morfología, función y accionar.³⁶ En los instrumentos musicales contemporáneos y ancestrales encontramos siempre las narrativas de la cultura en la que se ejecutaron. Por ello la organología musical es fundamental para establecer diálogos interculturales. Nuestra reflexión busca caminos para valorar, revitalizar y reivindicar los conocimientos ancestrales que se encuentran en los distintos contextos de diversidad cultural en un universo de equidad. Ello implica dar a conocer la organología registrada en el Ecuador como producto de nuestras culturas en sus transitaros históricos, desde las primeras fases de la historia y, por lo

34 El Ecuador, a través de la Constitución de 2008, reconoce al Estado como plurinacional e intercultural, fundamentos que dan lugar a la institucionalidad de una educación que refleje tales premisas fundacionales y se enfoque en los nuevos paradigmas del pensamiento crítico latinoamericano descolonial.

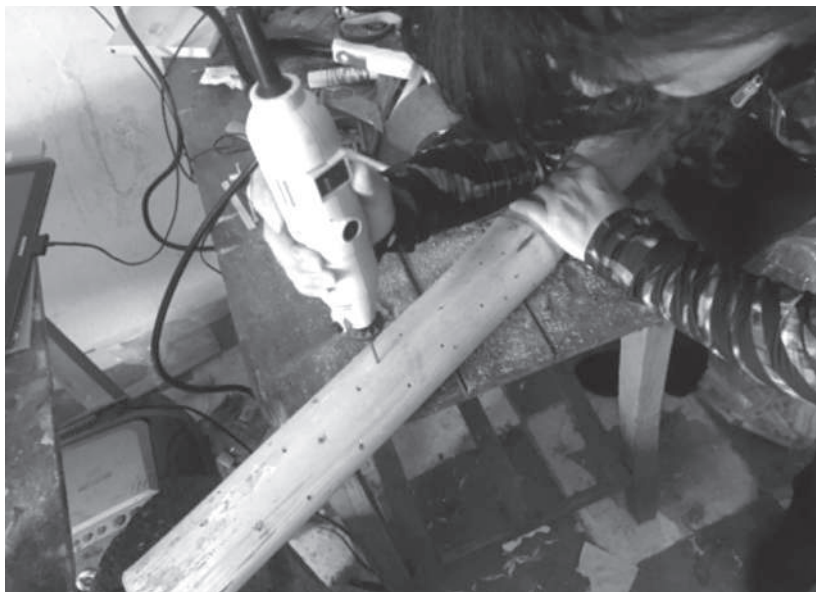
35 UNESCO-QUITO, La. "Educación e Interculturalidad". Disponible en: <http://www.unesco.org/new/es/quito/education/education-and-interculturality/>

36 María Ester Grebe, "Clasificación de instrumentos musicales". *Revista Musical Chilena* 25/113-1 (1971): 18-34.

tanto, a partir de la arqueología musical. Gran cantidad de instrumentos musicales se localizan en los museos, tanto en los repositorios arqueológicos como en los etnográficos. Allí encontramos instrumentos de piedra, concha, cerámica, hueso, caña, bambú, metales y otros, que dan testimonio del rol de la música en cada cultura, y a través de su estructura y sonoridad condensan la concepción cosmogónica holística que cada una desarrolló en sus fases respectivas. Este complejo sonoro tuvo que vincularse a la oralidad, la danza, la actuación y la simbología. El contacto con estos instrumentos y su asociación con talleres de manufactura permiten cumplir con el principio pedagógico de “aprender haciendo”.

La aceptación de la diversidad cultural se aplica en la práctica porque se trata de una relación interactiva de la pluralidad, donde todas las culturas, desde sus respectivos instrumentos musicales, están inmersas en la interacción entre conocimientos occidentales y saberes ancestrales que convergen en prácticas artísticas.

Al elaborar los instrumentos y conocer la manera como están estructurados, los estudiantes entienden su funcionamiento y suman competencias para su interpretación. Tanto los de formato prehispánico como los tradicionales que resultaron por efecto de la apropiación y el sincretismo, forman parte del gran abanico musical ecuatoriano.



Elaboración de un Idiófono. Palo de lluvia.

El arte musical tiene su propio valor intrínseco por el conjunto de saberes, conocimientos, destrezas, habilidades y valores que pone en práctica y transmite. Esto se asocia con el uso de la música como sistema de símbolos que condensa códigos, mensajes, significados, contenidos, relaciones y formas de transmisión de la sabiduría ancestral que se constituyen en emblemas de identidad. Estos atributos han de concordar con las cosmovivencias y *habitus* de quienes desarrollan el quehacer musical. La comprensión y valoración de estos atributos favorecerá la concienciación de la diferencia, el encuentro y la comunicación entre culturas, la interacción, el interés por otras culturas, su contraste y aprendizaje.

Ensamblés, repertorios y relaciones interculturales

Los ensambles musicales que sugerimos parten de propuestas musicales diversas. Los grupos de músicos tienden a complejizarse en la medida en que los instrumentos musicales representan los dos universos culturales, sus símbolos identitarios y las combinaciones de repertorios musicales. Los instrumentistas proponen nuevos lenguajes, cambios y adaptaciones a partir de sus competencias teórico-prácticas, siendo un importante factor de motivación la elaboración de instrumentos musicales, que además favorece la interpretación y permite generar y complementar ensambles para transmitir saberes a través de su actuación en eventos y/o acompañar las danzas.

Investigar e interpretar repertorios musicales provenientes de la diversidad cultural es parte de la estrategia pedagógica de aprender haciendo. Existen cantos que se transmiten de generación en generación, entre ellos, cantos tradicionales que se escuchan en los ritos y celebraciones, cada uno una temática y lenguajes propios de las culturas involucradas. La investigación de los diferentes repertorios musicales adscritos a los ritos y festividades anuales ha de permitir a los estudiantes comprender la importancia de la memoria colectiva que se mantiene en los cantos, los acompañamientos, las sonoridades y sus distintos roles, de manera que los estudiantes puedan recopilarlos, organizarlos y ejecutarlos según los objetivos planteados en el desarrollo de sus trabajos de campo. Esto contribuiría al registro y daría continuidad al legado patrimonial musical.

En todo este accionar se promueve la toma de conciencia sobre la función del arte como armonizador intercultural, que debe formar

parte del perfil del educador ecuatoriano. Su tarea fomenta y apoya la formación educativa holística desde la propuesta de un Estado plurinacional y una sociedad intercultural a través del proceso de comunicación y permanente diálogo entre actores sociales, incluyendo artistas, docentes y comunidades, mediante espacios de reflexión que abarcan aulas de clase, museos, congresos, simposios, conciertos didácticos, talleres de trabajo, fiestas, rituales y actividades vinculadas con esta amplia temática de expresión artística.

La educación es la vía principal para cimentar la interculturalidad. Por lo tanto, es necesario construir programas en los cuales el quehacer musical tenga perspectiva intercultural, donde se reconozcan las características de las distintas culturas desde una perspectiva equitativa que fomente el respeto a los valores éticos y estéticos que provienen de las distintas lógicas que caracterizan a cada cultura. Esta posición permitirá alcanzar relaciones que sustenten, con la mayor equidad posible, la construcción de un Estado con la participación de los diversos actores sociales.

Existe un problema de fondo que no lo podemos evadir. Los Estados son estructuras de poder que llevan en su configuración la marca civilizatoria del bloque hegemónico que lo controla. Como tal, el Estado es portador de un ideal ciudadano que generalmente entra en conflicto con la diversidad cultural que lleva implícita la diversidad ciudadana. Como ocurre en Bolivia, Ecuador, Venezuela y otros países latinoamericanos, el Estado puede asumirse como pluricultural o plurinacional sin que ello signifique en la práctica que renuncie a la imposición de su ideal ciudadano. Tenemos entonces entramados legales que propugnan la interculturalidad en un marco equitativo y que al mismo tiempo tienen prácticas que imponen la negación de la pluralidad y la diversidad cultural. Como el Estado no renuncia a su condición de estructura de poder, es necesario que se impongan autorregulaciones que disminuyan la distancia entre el ideal legal y las prácticas cotidianas. De esta manera, como sostiene Gómez Rendón, pudiéramos evitar en alguna medida que la interculturalidad sea despolitizada y secuestrada por el Estado.³⁷

En estas condiciones, el mejor Estado para atender los retos de una convivencia e interculturalidad sanas es aquel que tenga una concepción de ciudadanía cultural múltiple y procesos democráticos eficientes para la resolución de los numerosos conflictos generados

37 Jorge Gómez Rendón, "Aproximaciones Semióticas a la Interculturalidad", 109.

por la convivencia de los diferentes.³⁸ Asumimos de igual manera que aquellos Estados que se proponen fines teleológicos a los que solo se puede llegar imponiendo un único modelo de ciudadano, como ocurre en los regímenes totalitarios, no son aptos para la construcción de una sociedad diversa. La lucha por más y mejor democracia es la lucha por más y mejor interculturalidad.

Dar a conocer el potencial del quehacer musical es ampliar conceptos en torno al valor que representa la investigación para generar propuestas, para que formulemos preguntas y cuestionamientos como punto de partida para reflexionar acerca de nuestros paradigmas con respecto a cómo hemos visto la interculturalidad desde el arte o el arte en la interculturalidad. Para la ciencia convencional, los conocimientos generados por las culturas populares son saberes empíricos sin valor científico alguno.

La propuesta actual de desarrollo nacional se basa en el paradigma holístico que sustenta el *Sumak Kawsay*³⁹ (Asamblea Nacional, 2016), concepción cosmogónica que integra el universo conformado por las cuatro dimensiones *en una relación integradora* de la persona consigo misma, con los otros y con la *Pachamama*. Incluye la dimensión espiritual y en especial el conocimiento y los procesos cognitivos. Para la educación, esta orientación implica alcanzar los aprendizajes, conocimientos, conductas y valores éticos que conduzcan a la concreción de las metas del Buen Vivir.

Estas formas de concepción se hacen efectivas en diferente escala en el diario vivir de los pueblos indígenas y mestizos. De allí la importancia de generar una reflexión sobre cuán prestos estamos para entender la diversidad y asumirla como una gran fortaleza en un país de riqueza diversa.

La intención es compartir experiencias para que a partir de los cuestionamientos podamos reflexionar sobre las maneras de comprender y articular la interculturalidad desde el arte. Es una problemática que amerita ser abordada desde una posición ética y filosófica, en una propuesta de construcción de conocimiento que llegue hasta los distintos niveles de educación, cuyos resultados permitan articular relaciones e interacciones culturales a partir de los diálogos que expresan distintas formas de interpretar el mundo.

38 Alexander Mansutti Rodríguez, "Interculturalidad, Multiculturalidad, Pueblos Indígenas y Democracia". En *Uno y Diverso. Diálogos desde la diferencia*, editores Yanet Segovia y Alexander Mansutti, 107-131 (Mérida: ULA, Vicerrectorado Académico, 2008).

39 La recuperación de la memoria colectiva de los pueblos originarios y tradicionales es un mandato de la Constitución vigente y uno de los pilares del Plan Nacional del Buen Vivir.

El eje intercultural debe ser transversal a lo largo y a lo ancho del currículo que rige la educación, donde es indudable que las artes cumplen una tarea de capital importancia en el fomento de la valoración de la diversidad cultural. De allí que aprender la interculturalidad se expresa en comprender y valorar la diversidad de cosmovisiones, cosmovivencias y formas de expresión artística que cohabitan en el Ecuador, donde cada componente del quehacer musical manifiesta en forma elocuente la particular forma de pensar de cada cultura. En los pueblos ecuatorianos afros e indígenas⁴⁰ hay una relación estrecha entre el hombre y la naturaleza. Esta interacción proyecta los principios de relacionalidad, complementariedad, correspondencia y reciprocidad, principios de vida que muestran la dependencia mutua, la espiritualidad, y el respeto entre seres tangibles, intangibles e imaginarios.

El quehacer musical como producto de la cultura, al ser comprendido desde diferentes enfoques, como el antropológico, el musical, el semiótico y el funcional, en su proceso histórico, permite una interpretación holística e intercultural que trasciende los procesos de aculturación y transculturación suscitados a partir de la Colonia. El desafío es reconocer en estos procesos la diversidad epistemológica de los pueblos y culturas que cohabitan este país culturalmente diverso y la facilidad con la que interactúan y se influyen. Desde la última década del siglo pasado se viene planteando la revitalización y valoración de los conocimientos y saberes de las culturas de los pueblos originarios con el propósito de superar la crisis de la actual civilización.⁴¹

Mantener un paradigma que minimiza la complejidad de los procesos que dieron lugar a la música ecuatoriana contemporánea y convertirlo en mirada hegemónica poco contribuye a la formación de ciudadanos conscientes de la riqueza de sus manifestaciones culturales. Mejorar la calidad de la educación intercultural, mandato constitucional de obligatoria aplicación, implica potenciar el diálogo entre los conocimientos y saberes ancestrales, tradicionales y populares, y la ciencia occidental, a partir de sus actores y promotores.

Estamos convencidos de que los mejores espacios de diálogo intercultural se dan allí donde lo teórico se convierte en práctica

40 Manteño-wankavilka, cofán, siona, secoya, zapara, waorani, shuar, achuar, shiwiar, kichwa, tsa'chila, chachi, awa, épera.

41 Enrique Cámara de Landa, "El papel de la etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural". *Historia Actual Online* 23 (España: Universidad de Valladolid, 2010): 73-84.

consciente, donde la idea de un instrumento se transforma en sonido que alcanza diferentes dimensiones espaciales y temporales, donde un repertorio se convierte en narrativas vivas, donde la idea de aprender nos invita a desaprender para reaprender en forma significativa. No se trata de descalificar lo de otros para valorar lo nuestro. Se trata de reconocer que todos los procesos históricos que dieron lugar a las prácticas musicales contemporáneas tienen complejidades similares que los hacen comparables. Por ello abogamos un justo lugar para las músicas ecuatorianas en todos los pensum, tanto en los de escolaridad obligatoria como en los de educación superior y formación musical.

Bibliografía

- Arguedas, José María. "¿Qué es el Folklore?". En *Ensayos sobre Folklore Peruano*, Compiladora Mildred Merino de Zela. Universidad Ricardo Palma. Lima: Editorial Universitaria, (2016): 37-51.
- Asensio, Susana y Josep Martí. "Música y emigración. El fenómeno musical marroquí en Barcelona". *Revista de Musicología*, 22/2. (1999) : 249-251.
- Bourdieu, Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.
- Cámara de Landa, Enrique. *Etnomusicología Vol. 2*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Introducción: las epistemologías del Sur*. Coimbra: Centro para Estudos Sociais, Universidad de Coimbra, 2011.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI, 2006.
- García Coque, J. "Apreciaciones generales con respecto a la organología y las técnicas de interpretación del pingullo", Quito, *Revista de investigación sonora y musicalógica Traversari, Casa de la Cultura Ecuatoriana*, No. 2, 2016.
- García, Jorge. *Aprender en la Sabiduría y el Buen Vivir*. Quito: Universidad intercultural Amawtay Wasi/ UNESCO, 2004.
- García Martínez, Alfonso. "La construcción sociocultural del racismo: análisis y perspectivas". *Educatio Siglo XXI* 22 (2004): 257-260.
- García Martínez, Alfonso; Andrés Escarbajal Frutos, y Andrés Escarbajal de Haro. *La interculturalidad: Desafío para la educación*. Madrid: Librería-Editorial Dykinson, 2007.
- Gómez Rendón, Jorge. "Aproximaciones semióticas a la Interculturalidad". En *Repensar la Interculturalidad*, editado por Jorge Gómez Rendón, 109-157. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017.
- Grebe, María Ester. "Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica". *Revista Musical Chilena* 45/ 175, (1991): 10-18. Disponible en: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13709/13988>
- . "Clasificación de instrumentos musicales". *Revista Musical Chilena* 25/113-1 (1971): 18-34.
- Guerrero, Pablo. "Enciclopedia de la Música Ecuatoriana", Tomo II. Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Quito: Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 2004-2005.

- Hamel, Enrique. "Derechos lingüísticos como derechos humanos: debates y perspectivas". *Revista Alteridades*, 5/10, (1995): 11-23.
- López, Luis Enrique y Wolfgang Küper. "La educación intercultural bilingüe en América Latina: balance y perspectivas". *Revista Iberoamericana de educación*, 20, Madrid: Cooperación Técnica Alemana GTZ (1999): 17-85.
- Mansutti Rodríguez, Alexander. "Interculturalidad, Multiculturalidad, Pueblos Indígenas y Democracia". En *Uno y Diverso. Diálogos desde la diferencia*, Editores Yanett Segovia y Alexander Mansutti, 107-131. Mérida: ULA, Vicerrectorado Académico, 2008.
- Mauss, Marcel. "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques". En *Sociologie et anthropologie*, 149-279, Paris: Quadrige-PUF, 1991.
- Merriam, Alan P. y Valerie Merriam. *The anthropology of music*. Chicago: Northwestern University Press, 1964.
- Moreno Segundo, Luis. *El Ecuador en cien años de Independencia*. Tomo segundo, Quito: Editorial de Artes y Oficios, 1930.
- Pauta Ortiz, Patricia. *Fiesta del solsticio de junio: La música del Inti Raymi Corpus Christi como relación intercultural en el Azuay y Cañar* Buenos Aires: Tesis doctoral en Musicología, Pontificia Universidad Católica de Argentina, 2017.
- . *Música en la Fiesta de los Toros de Girón*. Tesis de maestría en Pedagogía e Investigación Musical. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2010.
- . "Transculturación Musical en la Fiesta del Señor de las Aguas de Girón: Estudio de la apropiación y cambio de rol de la chirimía y el violín" En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* No. 27. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica de Argentina, (2013) 171-195.
- . "Las Guitarras de San Bartolomé" En *Revista Anales* Tomo 55 Cuenca: Universidad de Cuenca, (2010): 82-85.
- . *La Música y las formas un recorrido por la cosmovisión andina*. Cuenca: Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 2015.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 22.a ed. (2001).
- UNESCO. *Hoja de Ruta para la Educación Artística, Conferencia Mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI*, (Lisboa, 6-9 marzo 2006). Disponible en: www.unesco.org/fileadmin/multimedia/HQ/CLT/CLT/.../Arts_Edu_RoadMap_es.pdf
- UNESCO-QUITO. "La Educación e Interculturalidad". Disponible en: <http://www.unesco.org/new/es/quito/education/education-and-interculturality/>
- Varea Falcón, María de los Ángeles. *Rumbo a una educación artística intercultural* (Propuesta pedagógica para la RIES). México: Universidad Pedagógica Nacional, 2006.
- Walsh, Catherine. *Interculturalidad crítica y (de) Colegialidad. Ensayos desde Abya Yala*. Quito: Editorial Abya-Yala, 2012.
- Yachaypi, García J. Sumak; Yachakuna, Alli Kawsaypipash. *Aprender en la Sabiduría y el Buen Vivir*. Quito: Universidad Intercultural Amawtay Wasi, 2004.

Arte e Interculturalidad: Debates del arte kichwa contemporáneo

Manai Kowii

Resumen

Este texto aborda los debates sobre el arte kichwa y hace un acercamiento histórico para determinar el aporte político, cultural e histórico que han tenido las propuestas estéticas para los pueblos indígenas. Reflexiona sobre la mirada y la forma en la cual han sido catalogadas las prácticas artísticas del pueblo kichwa. Aborda los debates actuales de los y las artistas kichwas y realiza un acercamiento al Sumakruray como una propuesta que permite cuestionar la visión colonial que ha existido en el arte. Por otro lado, plantea la interculturalidad como un reto colectivo que permita transformar el arte en un tejido que se fortalezca a partir del aprendizaje conjunto entre las culturas.

Palabras claves: Arte kichwa, Sumakruray, artesanía, folclor, interculturalidad.

Abstract

This chapter deals with the debate about Kichwa art and provides a historical approach in order to identify the political and cultural contributions of the aesthetic proposals of the indigenous peoples. It reflects on the ways in which Kichwa artistic practices have been considered. From the recent debates among Kichwa artists, this chapter approaches Sumakruray as a proposal that questions the colonial view prevailing in the arts. Moreover, it proposes interculturality as a collective challenge for the transformation of art into a texture based on the reciprocal learning of cultures.

Keywords: Kichwa art, Sumakruray, crafts, folklore, interculturality.

Shunku Yuyay

Kay killlaypika sumakruraymanta yuyaykunata, ruraykunata, yuyarishpa wakin yuyaykunata kaypi paktachinmi. Shinallatak ñawpa pachakunapi, kunan pachakunapi mishukuna ima shina yuyakta rikuchinmi. Imashina, paykunaka runakunapak rurashkakunata pishiyachishpa rikunkunami chaymanta kaypika ishkay kawsaymantapash killkashkanchinmi, imapa tkuylla makipurarishpa allí yuyashpa tukuypak kawsaykunata sinchiyachishpa katinkapa.

Unancha shimikuna: sumakruray, awana, rurana, kawsay.

A lo largo de los años las propuestas artísticas de los pueblos indígenas han luchado frente a la colonialidad¹ del ser y el hacer que opera dentro de los circuitos del arte occidental. Esta visión eurocéntrica crea una dialéctica que relaciona lo europeo con lo civilizado y lo no-europeo con la barbarie, generando tensiones que establecen relaciones de poder y ponen en un lugar privilegiado a Europa. Aníbal Quijano plantea que uno de los núcleos principales de la colonialidad/modernidad es la “concepción de humanidad según la cual, la población del mundo se diferenciaba en inferiores y superiores, racionales e irracionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos”.²

Este discurso se ha insertado dentro del ámbito artístico y sirve como base para posicionar a Occidente tanto cultural, social, histórica como estéticamente. La colonialidad determina las normas, parámetros e instituciones que regulan la circulación y producción artísticas. Se crean mitos que instauran modelos normativos universales, en los que la denominación de arte se convierte en un título que solo alcanzan determinadas prácticas occidentales. A partir del siglo XVIII se establecen algunas características básicas para determinar un objeto como artístico:

La producción de objetos únicos e irrepetibles en los cuales se exprese el genio individual. La capacidad de exhibir la forma estética desligada de las formas culturales y purgada de utilidades y funciones que oscurecen su nítida percepción. La inutilidad y la unicidad del arte occidental.³

Estos parámetros se convierten en arquetipos que, desde la visión de Occidente, deben regir todo tipo de producción artística y sirven de fundamento para crear categorías tales como artesanía, folclor, *naif*, arte popular, que denominan y definen las propuestas artísticas de los pueblos indígenas. Esta división entre lo que es arte y lo que no lo

1 De acuerdo a Aníbal Quijano, la colonialidad es un proceso que establece relaciones intersubjetivas de dominación que responden a las necesidades de la modernidad. Es uno de los elementos constitutivos del patrón mundial del poder, que se funda “en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivos, de la existencia social cotidiana y a escala societal”. Cf. Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social”. En *Journal of world-systems research* (VI, 2, summer/fall, 2000), 342.

2 Aníbal Quijano. “Colonialidad del poder y clasificación social”, 344.

3 Ticio Escobar. “El mito del arte y el mito del pueblo”. En Juan Acha, Adolfo Colombes y Ticio Escobar, *Hacia una teoría Americana del arte* (Buenos Aires: Ediciones SOL, 1991), 92.

es está mediada por relaciones de poder, donde el término ‘arte’ se convierte en una construcción ideológica atravesada por una mirada colonial. Esa diferenciación justifica la condición subalterna de lo artesanal, lo folclórico, lo popular. Se establecen jerarquías que determinan relaciones de poder, por lo que “la división arte no arte, de ninguna manera es inocente, sino que es uno de los mecanismos básicos de la dominación cultural”.⁴

La colonialidad del poder y del saber opera a través de estas dicotomías. Claro ejemplo de ello es la categoría *artesanía*, que funciona como un mecanismo a partir del cual se priva del estatuto elevado de arte a las expresiones artísticas de los pueblos indígenas, que, desde la estética occidental del arte, al estar íntimamente entrelazadas con su esfera social, no alcanzarían ese grado superior auto-contemplativo. Al usar el término *artesanía* para referirse a las propuestas artísticas de los pueblos indígenas, se toma en cuenta solo el aspecto manual sin tener presente que en ellas están inmersos valores culturales, simbólicos, entre otros. Esta “división arte/artesanía, no es ideológicamente neutra”;⁵ está mediada por mecanismos de poder que determinan la circulación y la producción artística, estableciendo una visión hegemónica del arte.

Otra categoría relevante que ha generado gran debate es la de *folclor*, cuya aplicación limita la producción artística de los pueblos al tiempo que condiciona y vacía la riqueza simbólica que posee. Este discurso epistemológico sirve como un dispositivo a partir del cual se exotiza lo diverso, creando un imaginario en torno a lo indígena funcional a las necesidades de este sistema. Asimismo, a través de la expresión *naif* se vincula con lo ingenuo, lo simple, lo infantil todas aquellas expresiones artísticas que no forman parte de ese estatuto elevado del arte. Se convierte así en un estadio que no llega a ser considerado arte, pues no cumple con los parámetros *estéticos universales*. El uso descontextualizado de este término no es ingenuo; genera jerarquías y fomenta una visión paternalista que niega la capacidad técnica y artística de los pintores y las pintoras que han sido catalogadas bajo este término. “Se aplica tal juicio a pintores no occidentales, cargándose de un sinnúmero de significados etnocéntricos, los indígenas sean

4 Mirko Laufer. *Crítica de la Artesanía, Plástica y sociedad en los Andes Peruanos* (Lima: DESCO, 1982), 24.

5 Ticio Escobar. “El mito del arte y el mito del pueblo”, 98.

genéticamente los más proclives al arte *naif*, siendo estos mismos *tour court*, primitivos, cándidos, ingenuos, los indios se vuelven así los *naif* por excelencia”.⁶

En la actualidad, el arte está siendo cuestionado por sus prácticas eurocéntricas y heteronormativas, que no han tomado en cuenta la diversidad y pluralidad de conocimientos y propuestas creativas. Ese debate ha hecho que muchos de los parámetros y estructuras en las que se ha regido y basado el arte se vayan perforando y, por ende, que el papel de esos otros modos de ser, hacer el arte y la cultura, sea fundamental en la lucha por la deconstrucción y la descolonización. Surgen muchas preguntas a la hora de hablar sobre las propuestas artísticas de los pueblos indígenas; algunas de las principales son: ¿existe un término para definir arte en los pueblos indígenas? ¿Qué y quiénes determinan lo que es el arte para los pueblos kichwas?

Ticio Escobar menciona que uno de los problemas al definir el arte de los pueblos indígenas es la falta de conceptos en su propia lengua. Sin embargo, actualmente en Ecuador el colectivo de artistas Sumakruray⁷ ha generado una propuesta que cuestiona el concepto *arte* como un arquetipo que debe regir para todas las prácticas artísticas, y plantea la deconstrucción y descolonización de la esfera artística a partir de prácticas interculturales que permitan el diálogo frontal entre la diversidad de propuestas estéticas. Utiliza la lengua como un recurso que permita insertarnos dentro del arte kichwa de una manera íntegra y tensione las relaciones de poder que se han establecido a través de categorías como artesanía *naif*, popular, folclor.

Es importante tener presente conceptos de la lengua kichwa para comprender cómo se vive y expresa el arte en nuestro pueblo. La lengua ha sido un medio que ha permitido mantener viva nuestra historia, forma de ver la vida, esencia, pero sobre todo condensa nuestra riqueza creativa. “La lengua kechua ha acompañado a su pueblo en el largo recorrido de su consolidación, en ella se conservan los logros espirituales y materiales de diversas épocas”.⁸

Para analizar la noción de lo bello y lo estético en el mundo andino, es importante hacer referencia a algunas palabras en kichwa.

6 Francesca Bonaldi. *Entre dos culturas: Los pintores de Tigua* (Quito: Abya Yala, 2010), 151.

7 El colectivo de Artistas Sumakruray nace el año 2011. Está conformado por artistas de diversos pueblos y nacionalidades del Ecuador que cuestionan las relaciones de poder que se han establecido a través del arte, y utilizan lo estético como una herramienta que permita dialogar de manera integral con las demandas, los saberes, los símbolos y luchas de los pueblos indígenas.

8 Ileana Almeida. *Historia del pueblo Kechua* (Quito: Abya Yala, 2005), 186.

Sumak posee una gran cantidad de significaciones; es lo bello, pero a la vez lo magnífico, grande, inimaginable, sublime. *May sumak* es una palabra para expresar algo que no solo es bello, sino que va mucho más allá de la belleza. *Juyayllaku* significa que algo está lleno de vida y alegría. *Sumakpacha* implica que algo es realmente hermoso. Existen diversos niveles de apreciar lo bello y esto explica que haya una variedad de palabras que reflejan nuestra forma de sentirlo.

Algunos teóricos han reflexionado sobre estas expresiones. Ileana Almeida, por ejemplo, menciona que “el kechua cuenta con dos palabras para demostrar su punto de vista estético. Tanto *sumak* como *kapchi* son términos específicos para lo bello”.⁹

La noción de lo bello, la forma de sentirlo y manifestarlo se expresa a través de la palabra *Sumak*. La estética está muy ligada con el acto de crear, producir, elaborar, hacer. Trabajar, que en kichwa comprendemos como *surana*. De allí surge la palabra *Sumakruray*.¹⁰

Sumakruray es una palabra con una gran riqueza simbólica. Al indagar sobre ella, algunas personas la comprendieron como *Alli Llamkay*,¹¹ que quiere decir un gran trabajo, el trabajo comprendido como una actividad que está mediada por la creatividad y que requiere de una producción constante y continua. “*Llankayka kusbikuypa shunkumi kan*”. Este pensamiento kichwa significa “que el trabajo es el corazón de la felicidad”,¹² lo que significa que sin esa creación continua no habría alegría.

Otra definición en torno al *Sumakruray* es “hacer algo con un propósito de llegar al *Sumak kawsay*”.¹³ El *Sumak Kawsay* es una práctica de vida que busca la realización del ser humano. “Es una concepción andina ancestral de la vida que se ha mantenido vigente en muchas comunidades indígenas hasta la actualidad. *Sumak* significa lo ideal, lo hermoso, lo bueno, la realización; y *kawsay*, es la vida, en referencia a una vida digna, en armonía y equilibrio con el universo y el ser humano, en síntesis el *sumak kawsay* significa la plenitud de la vida”.¹⁴

9 Ileana Almeida. *Historia del pueblo Kechua*, 90.

10 En el Encuentro de Arte Kichwa denominado *Cóndor Jaguar Amaru* realizado el 24 de marzo del 2012, muchas personas estuvieron de acuerdo en que esa debería ser la palabra con que se denomine las estéticas kichwas.

11 Diálogo con taita Mariano Alta (mi abuelo), conversaciones cotidianas.

12 Ariruma Kowii. *Ensayo sobre el Sumak Kawsay*. Manuscrito (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, s/f), 4.

13 Inty Gualapuro, integrante del Colectivo Sumakruray. Entrevista realizada por Manai Kowii (Otavalo-Ecuador, agosto 2012).

14 Ariruma Kowii. *Ensayo sobre el Sumak Kawsay*, 6.

A través del arte el *sumak kawsay* se hace tangible, pues posibilita la transformación del ser humano.

Entendemos el *Sumakruray* como aquellas prácticas que a través de lo estético tejen sentidos comunitarios y toman como eje de acción la interculturalidad, sentipensamos el *Sumakruray* como una *waka*, un espacio-tiempo en el que lo estético, la cultura y lo simbólico se encuentran e interactúan formando un ente absoluto. El *Sumakruray* toma como eje de acción el *chukchir*:¹⁵ recoge las cosechas de los abuelos y las abuelas, las ubica en nuestra memoria colectiva, las reinterpreta y ubica en el escenario de lo contemporáneo.

El *Sumakruray* es incluyente, no desconoce los aportes y la riqueza creativa de las propuestas artísticas de Occidente, pero apela a una visión integral de construcción y aprendizaje conjunto que no deslegitime a esos otros modos de hacer y crear. “Nos encontramos en una etapa de transición que puede ser la oportunidad para afianzar las búsquedas de construir nuevos sentidos para aprender y compartir con los demás pueblos, al caminar sin la agenda que determina occidente, y tampoco negando sus aportes, es redescubrir un espacio de convivencia más equilibrado”.¹⁶

Al interior de nuestros pueblos existe la responsabilidad de reflexionar sobre el arte para determinar su funcionalidad y el aporte que ha brindado al arte contemporáneo. Por ello es importante visibilizar la agencia política que ha tenido el arte de los pueblos kichwas, el cual se ha desenvuelto históricamente en un escenario de pugna e insurgencia simbólica que ha confrontado un sistema que busca borrar la memoria colectiva de los pueblos indígenas. Esa lucha de sentidos a través del arte son apuestas políticas que responden a las demandas de nuestros pueblos y accionan de diversas formas, generando tensiones que son fundamentales para romper con esa visión hegemónica del arte.

Arte kichwa en la época colonial

Generalmente, al hablar del arte colonial se plantea que existió un sincretismo¹⁷ cultural entre Europa y el Abya Yala. Sin embargo, ese tránsito cultural no fue armónico ni orgánico; estuvo mediado por relaciones

¹⁵ Recoger el maíz de lo ya cosechado.

¹⁶ Yauri Muenala, integrante del Colectivo Sumakruray. Entrevista realizada por Manai Kowii (Quito-Ecuador, 13 de octubre de 2012).

¹⁷ Proceso mediante el cual se concilian o amalgaman diferentes expresiones culturales o religiosas para conformar una nueva tradición.

de poder que situaron a los pueblos en una desventaja frente a Europa. El arte colonial estuvo determinado por formas de dominación que impidieron que ese sincretismo fuera posible.

La cultura y el arte se convirtieron en escenarios de lucha simbólica. Por un lado, Europa usurpó¹⁸ la simbología andina haciéndola funcional a las necesidades del sistema colonial; por otro lado, los pueblos indígenas utilizaron lo simbólico como un instrumento para la insurgencia y la confrontación política, transformando el arte en una herramienta fundamental para la autodeterminación de nuestros pueblos.

Europa utilizó los códigos andinos para imponer sus matrices culturales, usándolos como un mecanismo para que los procesos de colonización pudieran establecerse con más fuerza. La Iglesia utilizó el arte como un instrumento para legitimar la religión cristiana e insertarla en el imaginario colectivo de los pueblos indígenas:

Se tiene mandado que no solo en las iglesias, sino en ninguna parte, ni pública ni secreta de los pueblos indios se pinte el sol, la luna ni las estrellas por quitarles la ocasión de volver (como esta dicho) a sus antiguos.¹⁹

Por otro lado, la influencia indígena en el arte colonial ha sido negada e invalidada, por lo que la mayoría de las obras realizadas por indígenas durante la Colonia se encuentran en el anonimato, que fue un mecanismo para invisibilizar la agencia y presencia de artistas indígenas en el arte. En pintura podemos nombrar a artistas indígenas como Miguel de Santiago, Manuel Chili, Andrés Sánchez Galque, Francisco Quishpe, Clemente Quishpe. En escultura, están Manuel Chili, José de Olmos, Lucas Visuete, Miguel Ponce, Francisco Tipán, Andrés de Ibarra y Juan Benítez Cañar.²⁰ Su obra demuestra que los y las indígenas no fueron actores pasivos en la esfera de lo artístico y cultural.

Se hace referencia a lo andino durante la colonia como un elemento pasivo que asimiló y reprodujo la estética europea sin poner

¹⁸ En su texto *Corazonar una antropología comprometida con la vida* (2007), Patricio Guerrero plantea que la usurpación simbólica es el proceso mediante el cual el poder se apropia, despoja y apodera de un recurso material y simbólico que no le pertenece, sin tener derecho a ello: por lo tanto, se trata de un hecho ilegítimo que se ejerce a través de mecanismos de imposición y violencia material y simbólica.

¹⁹ Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (La Paz: Gisbert y CIA, 2008), 30.

²⁰ Cf. Susan Webster. "La presencia indígena en el arte colonial Quiteño", en *Esplendor del barroco Quiteño* (Quito: Municipio de Quito, 2011).

resistencia, ni crear respuesta alguna a esa imposición cultural. Kennedy señala que “para el nuevo español asentado en el territorio quiteño, no le fue difícil proyectarse en un lugar debilitado por una conquista material y espiritual [...] tampoco encontró una cultura material que opusiera resistencia”.²¹ Sin embargo, los pueblos indígenas convirtieron sus códigos en un instrumento para confrontar el poder, lo cual se expresaba con la presencia de símbolos culturales como los *chumpis*, (fajas) los *awayu* (telas ceremoniales) utilizados en las mesas de curación, o las *shigras* (bolsos) que rememoran el origen de la vida, los collares, las pulseras de coral, los bastones de mando que simbolizaban poder, o incluso la función mnemotécnica que cumplían los tejidos.

La presencia de símbolos andinos tanto en el espacio público como en el privado permitió perforar estructuras abriendo caminos para la descolonización del ser y el hacer. Los símbolos se convirtieron en *chakanas* que permitieron mantener vivas las sabidurías de nuestros abuelos y abuelas. La pintura, la escultura, la arquitectura fueron instrumentos a través de los cuales los símbolos irrumpieron en el imaginario colectivo: “algunas de las imágenes del Sol o del Trueno eran hechas con mantas gruesas, tan firmemente enfardeladas que el ídolo quedaba parado por sí mismo”.²²

La producción de queros se mantuvo hasta el siglo XVII, en que se prohibió su fabricación a raíz del levantamiento de Tupak Amaru. La iconografía representada en los keros abarcaba una gama de temáticas que iban desde la siembra, la cosecha, los ritos, entre otros:

los queros policromados que se produjeron en estos siglos fueron resultado de una síntesis creativa de raíces prehispánicas con elementos del arte occidental, en un mestizaje que, al mantener los mitos andinos, revela su obsesión por la resistencia y la continuidad.²³

El arte se transformó en un punto de anclaje fundamental para revivir nuestras matrices culturales y sabidurías ancestrales, pues durante la Colonia se buscaron estrategias para anular y prohibir el uso de símbolos que reactivaran la memoria de nuestros pueblos:

21 Alexandra Kennedy. *La esquivo presencia indígena en el arte colonial Quiteño, en 500 años: Historia, Actualidad y perspectiva* (Cuenca: Facultad de Filosofía de Cuenca, 1993), 297.

22 Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, 102.

23 Elizabeth Koun. “Los queros en el Marco del barroco andino”, en *Memorias del I Encuentro Internacional del Barroco Andino* (La Paz, 2003), 216.

Pero en las indias suele suceder que se vuelven a los ídolos y a sus ritos y ceremonias antiguas (por lo que no se permite ni conservar sus ídolos, ni sus huacas, ni por razón de memoria y demostración de antigüedad) con que ponen gran cuidado los preladados y sus ministros en quitarles de los ojos todo aquello, no solo que manifestamente fue ídolo adorado, o huacas celebradas de los antiguos, sino aun aquellas cosas que se puede sospechar, aunque sea con leves conjeturas que tiene visos de antigüedad entre ellos.²⁴

El sistema colonial buscaba romper cualquier nexo existente entre los códigos andinos y su esfera cultural, vaciándolos y cargándoles de nuevos significados y sentidos, como ocurrió con el uso de las *wakas*²⁵ para la construcción de iglesias. Sin embargo, los pueblos indígenas crearon mecanismos para mantener vivos sus saberes, códigos, símbolos, convirtiendo lo estético en un elemento que reactivó la memoria colectiva. El arte se transformó en un *kipi*²⁶ lleno de saberes y memorias que confrontó el sistema colonial transformándose en un punto de anclaje fundamental para revivir las matrices culturales y las sabidurías ancestrales.

En el Abya Yala se mantuvieron prácticas artísticas como el tejido y el hilado, que se convirtieron en memorias vivas de los saberes de nuestros pueblos. A través del lenguaje de los símbolos, los pueblos indígenas responden “a los desafíos técnicos, ideológicos, sociales y formales de la cultura occidental”.²⁷

Aunque al hablar del arte colonial ecuatoriano se recurre a las propuestas estéticas desarrolladas por la Escuela Quiteña, es importante tener en cuenta que prácticas como el tejido permiten reconocer la existencia y la agencia activa de expresiones artísticas indígenas durante la Colonia. Es preciso señalar que prácticas artísticas como el tejido, que se desarrollaron en los Andes, fueron modificándose y ajustándose a las necesidades del sistema colonial, al tiempo que los pueblos indígenas buscaron formas de mantener el carácter simbólico y cultural del tejido. Claro ejemplo de ello es la producción de chumpis y textiles que se realizaban para el consumo personal y que mantenían la dinámica del uso de códigos propios de

24 Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, 29.

25 Sitios de renovación energética.

26 El *kipi* es un mecanismo que consiste en disponer de una tela para que sea funcional y permita la circulación eficaz de un elemento de un lugar a otro. Generalmente se utiliza para guardar comida o múltiples cosas que sean necesarias. El *kipi* está relacionado con la memoria. Según Luz María de la Torre, el *kipi* es el registro de memoria afectiva que sustenta a la mujer indígena. Cf. de la autora “¿Qué significa ser mujer indígena en la contemporaneidad?” en *Mester*, 39, 1-25 (2010), 10.

27 Teresa Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, 109.

nuestros pueblos que activaron la memoria colectiva. El clérigo Cristóbal de Albornoz observó en los años 1560-80 que en “las antiguas provincias del Tahuantinsuyo los pobladores guardaban las vestiduras de sus guacas de origen o *pacariscas*, así como las ropas e insignias del Inca que les servían como recordatorio de sus hazañas militares”.²⁸

Indigenismos y arte kichwa

En el siglo XIX, los relatos de viajeros europeos jugaron un papel fundamental en la construcción de estereotipos en torno a lo indígena. Los relatos de Gaetano Osculati, de Jorge Juan y Antonio Ulloa o de Avendaño son algunos de ellos. Mediadas por relaciones geopolíticas, estas crónicas crearon imaginarios que moldearon la mirada hacia los pueblos indígenas. Jill Fittzell afirma que Occidente posee una necesidad de consumo de lo exótico que se evidencia a través de su iconografía, la cual se encuentra atravesada por una mirada colonial: “las imágenes se basan en ciertos hechos empíricos, están limitadas en su construcción y articulación por las premisas y conceptos de las convenciones hegemónicas”.²⁹ Estas imágenes se transformaron en una estrategia discursiva del colonialismo y produjeron una división social mediada por el sistema colonial del poder, fundamentalmente por su interés de tener el control económico y cultural en estas latitudes.

En los años treinta el indigenismo se estableció como un proyecto político que, a través del arte, denunciaba la opresión y el sometimiento de los cuales eran víctimas los hombres y las mujeres indígenas. Uno de sus planteamientos fue la integración de los pueblos indígenas al proyecto de estado-nación, que utilizó el arte como mecanismo para difundir y transmitir su posición política. Pintores como Camilo Egas (1889-1962), Eduardo Kingman (1913-1998), Diógenes Paredes (1910-1968), Oswaldo Guayasamín, (1919-1999), usaron el color para colocar lo indígena en el escenario público y romper con las estructuras de poder que, por un lado, negaban la humanidad de lo indígena y, por otro, invisibilizaban los sistemas de explotación a los cuales estaban sujetos.

Camilo Egas toma como eje principal de sus obras prácticas

28 Gabriela Ramos. “Los tejidos y la sociedad colonial Andina”. En *Colonial Latin America Review*, Vol 19, n.º 1 (Cambridge: Universidad de Cambridge, 2010), 134.

29 Jill Fittzell. “Teorizando la diferencia en los Andes Ecuador, viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios”. En Blanca Muratorio (ed.) *Imágenes e imagineros, representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX* (Quito: FLACSO, Ecuador, 1994), 26.

culturales como la fiesta, ubicando lo indígena en el escenario de lo ritual. En sus obras Kingman hace referencia a la división de las clases sociales; en su discurso plantea el trabajo como un sistema de dominación y explotación de la clase obrera y campesina. Guayasamín, por su parte, usa en sus pinturas el miedo, el dolor, la angustia, la desolación y los transporta al mundo indígena.

Una de las principales críticas al indigenismo es que no interpreta de una manera concisa y fuerte la realidad de los pueblos indígenas, y representa a los indígenas como un pueblo lleno de angustia y tristeza, invisibilizando con ello los procesos de resistencia y la fortaleza espiritual de nuestros pueblos. El indigenismo responde a un imaginario de lo mestizo frente a lo indígena en cuyas obras está plasmada una mirada externa al mundo indígena. Ya lo decía Cornejo Polar, “la literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena”.³⁰ Esta corriente político-artística se solidarizaba con los procesos de lucha y resistencia de los pueblos, que para su contexto sociocultural e histórico constituían una ruptura de la estructura del Estado nacional, fundamental para generar una conciencia a nivel nacional sobre la situación de opresión y discriminación que vivían los hombres y las mujeres indígenas.

Es necesario reflexionar desde una postura político-ética que lleve a construir un discurso práctico sobre estas formas de representación de los pueblos y rompa esa visión colonial exótica que se ha creado alrededor de lo indígena. Los pueblos indígenas han creado contra-estrategias que han invertido esa mirada con la cual se nos ha representado; una de ellas constituye la *transcodificación* de imágenes negativas en imágenes positivas, revirtiendo la mirada y el estereotipo dominante.

En épocas anteriores, en especial en la del indigenismo, Oswaldo Guayasamín, representante magistral, plasmó en sus obras la miseria, la angustia, y la opresión. Ahora la nueva generación de artistas representa la riqueza espiritual y la fortaleza cultural que tienen las comunidades andinas.³¹

30 Antonio Cornejo Polar, *El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural, sobre literatura y crítica latinoamericana* (Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982), 79.

31 Diario *La Hora*: “Artistas kichwas ecuatorianos desbordan su talent y creatividad” (Quito, miércoles 12 de octubre de 2011).

Como pueblos siempre hemos estado en movimiento, desafiando al sistema dominante desde nuestras prácticas y sentires, y a través de la estética hemos generado rupturas y abierto un abanico de posibilidades para la resistencia y la insurgencia. La pintura ha sido un medio que ha permitido que nuestros saberes y demandas dialoguen de forma horizontal y fraterna con otras sabidurías. “Las representaciones estéticas runas no están distantes de la realidad de la vida del pueblo, sus características, aportes, retos, se convierten en la dimensión teórica y pedagógica para la comprensión de su existencia”.³² Un claro ejemplo de esta afirmación es la comunidad de Tigua, donde los artistas de ambos géneros plantean una estética con identidad. En Tigua, para la fiesta del Corpus Cristi, se manufacturaban tradicionalmente tambores en base de cuero, en los cuales se plasmaba una iconografía andina. En 1970 Olga Fisch³³ propuso el uso del bastidor tradicional, que luego se generalizó en Tigua. Los artistas de esta comunidad representan en sus cuadros la cotidianidad, las festividades, principios como la complementariedad, las leyendas, y transforman con ello la mirada que ha existido hacia los pueblos indígenas. Se plantea una estética con identidad. A continuación, analizamos un cuadro de César Ugsha,³⁴ artista de Tigua.

En la obra de César Ugsha denominada *Yaku mamita*, observamos que el personaje principal brota del agua con la forma de un churo que desemboca en una mujer que carga a un niño. La mujer con el niño representa la feminidad y fertilidad, lo femenino como un elemento que rige el cosmos y la existencia. Los pueblos indígenas interpretan al agua como una madre que determina los ciclos de la naturaleza y la vida. Por ello, para referirse al agua existe en kichwa la expresión *yaku mamita*. Asimismo, en los Andes, el churo ha sido utilizado para convocar y organizar a la gente. La pintura representa así a la mujer como un churo que a partir de sus acciones organiza a la gente y fortalece nuestra identidad. La mujer y el niño están envueltos en un maito, que era la forma en que antiguamente las mujeres amarraban a sus hijos e hijas para que crecieran fuertes, lo que nos habla de la fortaleza y sabiduría que han transmitido las mujeres.

32 Andrea Barrenzueta y Yauri Muenala. Tesis para optar a la licenciatura en Comunicación social (Quito, Universidad Politécnica Salesiana, 2012), 42.

33 Olga Fisch fue una artista húngara que se dedicó a comercializar y coleccionar arte indígena.

34 César Ugsha (1980), artista de la comunidad de Tigua conocido por su trayectoria pictórica. Su familia se ha dedicado a la pintura, y por ello César ha heredado este don. No terminó sus estudios de artes en la Universidad Central porque sus obras eran catalogadas como artesanía. Su obra ha sido interpretada como un realismo mágico andino que explora los mitos, las fiestas y los personajes de su pueblo.



Imagen n.º 1 César Ugsha, Yaku Mamita, acrílico sobre lienzo, 30 X 40 cm, 2012.

La composición está dividida en tres espacios: el cielo, las montañas y el agua, que representan *hawa pacha*, *kay pacha* y *el uku pacha*.³⁵ El humo que sale del agua hacia el cielo es una alegoría de esa relación que existe entre estos tres espacios cósmicos. César nos habla de lo espiritual como un elemento que permite que ese orden del cosmos se mantenga en armonía.

La luna tiene un tamaño más grande que otros elementos ubicados en el cielo, simbolizando el valor que tiene lo femenino para el mundo andino, pues la luna determina los ciclos vitales femeninos. Para el artista, la tradición artística de su pueblo está fuertemente anclada en su comunidad y por eso recurre a elementos utilizados en ella como las montañas. Al mismo tiempo, representa varias acciones en una misma composición, algo característico de la pintura de Tigua.

En Otavalo artistas como Luis Aníbal Chiza Vega o Amaru Chiza³⁶

35 Según la cosmovisión andina el cosmos está dividido en tres mundos, el *hawa pacha*, que es el mundo espiritual, el *kay pacha*, el mundo donde se desarrolla la vida, y el *uku pacha*, el mundo donde surge la vida después de la muerte.

36 Amaru Chiza (1944), artista del Carchi. En 1969 inició sus estudios en la Escuela Nacional de Arte. Estudió arquitectura en la Universidad Central de Quito. Se radicó en la ciudad de Nueva York. La

(1944), residente en Nueva York; Amaru Manuel Cholango (1950), residente en Alemania; María Blanca Lema Muenala (1972),³⁷ residente en Ecuador, si bien se desenvuelven en circunstancias diferentes a la de los pintores kichwas actuales, reflejan en sus pinturas la vitalidad y la fortaleza del mundo kichwa. Desde sus experiencias individuales se plantean la importancia de un arte comprometido con las luchas, las demandas, los sentires de nuestros pueblos que permita fortalecer nuestra identidad. La pintura se convirtió en un puente que permitió plasmar de una manera simbólica nuestras vivencias, mitos y saberes. En este sentido Blanca Lema menciona lo siguiente:

Yo cuando hacía mis pinturas lo que más realizaba eran cosas nuestras, sufrimientos de las madres indígenas que tenían, cómo nuestros hijos se apegaban a sus mamás. Mi punto central era la mujer indígena y plasmar lo que es la mujer indígena, tenía que hacer muchas investigaciones para saber cómo es nuestra cultura y poder plasmar eso en la pintura.³⁸

Como artistas que formamos parte de un pueblo, transformamos símbolos en colores que nos permitan pintar nuestra historia. “Si yo estuviera contando en mi pintura otras historias, es como si la nuestra, mi propia historia no tuviera valor”.³⁹ La pintura es un lenguaje simbólico que nos ha permitido autodeterminarnos como pueblos, transformándose en un gran tejido cultural a través del cual representamos nuestros sentires, experiencias y saberes para irrumpir en la memoria colectiva. Los y las artistas indígenas utilizamos lo estético para tejer otras formas de entender lo andino; rompemos con esa visión exótica y folclórica que se ha creado y con la que se representaba tradicionalmente lo indígena.

geometría es un elemento que define su obra, a la cual denomina “Nueva Geometría Reconstructiva”. Desde su llegada a Estados Unidos en 1972 ha participado en innumerables exhibiciones.

37 Blanca Lema (1972), artista kichwa otavalo. Estudió en el Instituto Daniel Reyes de Ibarra. Durante una entrevista realizada a Blanca, mencionó que en su época existían muy pocos indígenas estudiando artes en el colegio. Actualmente se dedica al comercio y ya no produce obras. Ha tenido la oportunidad de realizar algunas muestras fuera del país.

38 Blanca Lema, mujer kichwa. Entrevista realizada por Manai Kowii (comunidad Peguche-Ecuador, marzo 2013).

39 Carlos Jacamanijoy. “Hablando con Carlos Jacamanijoy”. En *Revista Anaconda*, n.º 3 (Quito: Fundación BAT, 2003), 66.

Las propuestas artísticas del pueblo kichwa en la actualidad

Al hablar del arte kichwa en la actualidad es importante poner en escena su dimensión histórica y política. Como hemos visto, el arte del pueblo kichwa ha accionado de diversas maneras en las distintas etapas históricas frente a un sistema que niega los conocimientos y saberes de los pueblos indígenas. En la época colonial y republicana, el arte de los pueblos indígenas se desenvuelve en un escenario de pugna e insurgencia simbólica, pues los conocimientos y las prácticas artísticas desarrolladas en el Abya Yala fueron instrumentalizados por el sistema colonial. Sin embargo, los pueblos indígenas confrontaron y transformaron lo estético y lo simbólico en un dispositivo que reactivó la memoria de nuestros pueblos.

A partir del siglo XXI algunos artistas kichwas plantean un arte que interpela la forma de representación de lo indígena que existió durante la Colonia y la República con el indigenismo, y cuestionan al mismo tiempo el uso de categorías como *artesanía*, *folclor*, *arte popular*, que no toman en cuenta la riqueza simbólica, creativa, estética del arte indígena y la reducen a una expresión artística menor que no alcanza los niveles formales de arte.

En la actualidad, los pueblos indígenas han adaptado ciertas propuestas artísticas occidentales haciéndolas funcionales a sus necesidades y generando diálogos con las propuestas estéticas occidentales. Podemos señalar el caso del grafiti y del arte contemporáneo, que permiten poner en escena nuestras demandas históricas, sociales, culturales y estéticas. Existen flujos y contraflujos entre el arte contemporáneo y las prácticas artísticas de los pueblos indígenas. El arte contemporáneo interpela algunos parámetros del arte establecidos durante el siglo XX, trastocando sus mecanismos de circulación y producción al cuestionar la belleza como finalidad del arte y transformar el arte en un acto discursivo que posee múltiples significaciones.

Las prácticas artísticas contemporáneas tensionan las fronteras artista-espectador, transformando al espectador en un agente activo en el desarrollo de la obra, convirtiendo al artista en un mediador o mediadora que a través de sus obras activa y dinamiza ideas y sentidos. Requieren que el espectador realice una lectura distinta de la obra a partir de sus experiencias y que forme parte activa de ella. El arte contemporáneo propone nuevas formas de producción y circulación de la obra que trascienden los ámbitos de la institucionalidad del arte y

adoptan una posición reflexiva en torno a la galería, expandiendo sus límites a espacios que no estaban asignados al arte.

De la misma manera, el arte de los pueblos indígenas cuestiona la institucionalidad del arte y establece nuevas formas de circulación y producción de la obra, tomando lo comunitario como un elemento que activa y dinamiza el desarrollo de la obra y rompe con la idea de autoría y genio individual del artista. Estos diálogos y encuentros con el arte contemporáneo son constantes y tejen nuevos desafíos estéticos y sociales que son fortalecidos a su vez con prácticas tradicionales como el tejido, la pintura y el bordado, que son la base de nuestra producción estética y determinan las formas de producción y circulación de las prácticas artísticas contemporáneas.

El arte contemporáneo suele relacionar ciertas prácticas artísticas tradicionales con lo artesanal. Sin embargo, para hablar de las propuestas estéticas contemporáneas de los pueblos indígenas es importante poner en escena la dimensión política, cultural e histórica que han tenido el tejido, el bordado y la pintura, prácticas vigentes hasta la actualidad. Al mismo tiempo, los artistas kichwas de ambos géneros han tejido diálogos con expresiones estéticas como el grafiti, el *performance*, las instalaciones o el videoarte como estrategias que permitan a esos discursos interculturales hacerse tangibles a través del arte.

Entre los artistas kichwas que dialogan con propuestas estéticas contemporáneas está Amaru Cholango. Su obra *Las carabelas de Colón todavía navegan en tierra*, es una instalación constituida por canoas llenas de petróleo, en alusión a la resistencia de los pueblos indígenas amazónicos frente a un Estado que violenta sus derechos colectivos y su autodeterminación al implementar políticas extractivas en sus territorios. La obra hace referencia a los procesos de colonización que siguen presentes en la actualidad a través del sistema capitalista.

Corazonamientos finales

¿Podríamos hablar de interculturalidad en el arte? ¿Cuál ha sido la agencia de los pueblos indígenas para que esa interculturalidad se haga tangible dentro de la esfera artística? La interculturalidad es un tejido colectivo que se fortalece cuando las relaciones entre culturas no están mediadas por formas de dominación y se crean lazos de hermandad que permiten un aprendizaje colectivo. “Al interactuar con sujetos procedentes de otras culturas se puede conocer y aprender



Imagen n.º 2 *Las carabelas de Colón todavía navegan en tierra*, Instalación, 1994.

y, por ende, innovar las propias experiencias, lo que repercute en el fortalecimiento de cada pueblo”.⁴⁰

Es fundamental pensar la interculturalidad como un escenario de lucha de sentidos, una apuesta política frente a la vida que nos permita luchar contra toda forma de negación de lo otro. Constituye un proceso de descolonización del ser, del hacer y del saber que va de la mano con la lucha contra toda forma de colonialidad. “La construcción de la interculturalidad demanda a corazonar la vida como respuesta insurgente para enfrentar las dicotomías excluyentes y dominadoras construidas por occidente”.⁴¹

Entendemos la interculturalidad como un tinkuy, es decir, como un encuentro y flujo energético entre dos elementos, un puente que posibilita la comunicación entre el orden andino y el occidental:

La pelea ritual no solo es un acto en el que los opuestos se repeleen, sino que, como hemos visto, se afirman las diferencias, lo que permite su convivencia [...] De esta manera lograríamos entender al Tinkuy en tanto expresión del enfrentamiento de códigos, como un momento en que se acciona un puente que permite fluir o transitar entre códigos distintos manteniendo sus diferencias.⁴²

Para lograr romper esa mirada colonial dentro del circuito artístico es importante reconocer que cada pueblo ha desarrollado formas específicas de crear su estética que expresan su riqueza cultural, simbólica y espiritual, y comprender los patrones culturales, las formas de ver y sentir la vida que tiene cada cultura. Los pueblos indígenas han tomado

40 Ariruma Kowii. *Interculturalidad y diversidad* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2011), 26.

41 Patricio Guerrero. “Interculturalidad y plurinacionalidad. Escenario de luchas de sentidos: entre la usurpación y la insurgencia simbólica”. En Ariruma Kowii. *Interculturalidad y diversidad* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2011), 89.

42 Inkarrí Kowii. *El tinkuy kichwa: violencia ritual y mecanismo cultural* (Tesis de maestría en Estudios Culturales, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2017), 82.

la interculturalidad como un principio fundamental para la producción artística, como una apuesta política frente a los procesos de colonización y usurpación simbólica.

En un sistema en el que se ha impuesto una visión eurocéntrica del mundo, el arte para nuestros pueblos se ha convertido en una posibilidad de plantear que existen otras formas de entender la vida y de plantear un “mundo en el que quepan otros mundos”. Occidente ha generado divisiones en el arte que han ubicado a sus propuestas artísticas en un lugar hegemónico. Es fundamental romper con esas jerarquías y asumir un reto colectivo para transformar el arte en un tejido que se fortalezca a partir del aprendizaje conjunto entre culturas y perfore esas relaciones de dominación que existen dentro del circuito artístico. Hoy en día los debates de los artistas indígenas aglutinan varias de las demandas históricas, como son la diversidad, la interculturalidad, la ruptura de las relaciones de poder que irrumpen en esa visión eurocéntrica.

En la actualidad los pueblos indígenas han adaptado ciertas propuestas artísticas occidentales haciéndolas funcionales a sus necesidades, tejiendo diálogos entre esa diversidad de propuestas artísticas para hacer tangibles los discursos interculturales a través del arte. Los pueblos indígenas apelan a esa visión integral en el arte, de construcción y aprendizaje conjunto que no deslegitime esos otros modos de hacer y crear.

Al interior de nuestros pueblos existe la responsabilidad de reflexionar sobre el arte para determinar su funcionalidad y el aporte que ha brindado el arte indígena al arte contemporáneo. Asimismo, es importante un compromiso colectivo para que el arte sea un espacio que abrace la diversidad, que no caiga en esencialismos ni exotismos y que visibilice la agencia política y estética de los pueblos indígenas. Finalmente, es fundamental generar espacios de diálogo entre las diversas propuestas estéticas que permitan crear nuevas formas de circulación y producción del arte.

¡Porque un arte que tome como base la interculturalidad es posible! Somos como los colores: solo si unimos nuestras manos podemos generar un arco iris de vida.

Bibliografía

- Almeida, Ileana. 2005. *Historia del pueblo Kechua*. Quito: Ediciones Abya Yala.
- Barrenzuela, Andrea, Muenala, Yauri. 2012. Tesis previa a la obtención de título de Licenciado en Comunicación Social, Universidad Politécnica Salesiana. Proyecto de Realización de un Libro sobre el Sumakruray (Expresión de arte) Kichwa Otavalo, para visibilizar los aportes de identidad y sabiduría que realiza al arte contemporáneo. Junio 2012, de Quito – Ecuador.
- Bonaldi, Francesca. 2010. *Entre dos culturas: Los pintores de Tigua*. Quito: Editorial Abya Yala.
- Caro, Antonio. 2014. En *Conceptos del arte contemporáneo*, Bogotá: Fundación Neme.
- Cornejo Polar, Antonio. 1982. *El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural, sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- De la Torre Amaguaña, Luz María. 2010. “¿Qué significa ser mujer indígena en la contemporaneidad?”, *Mester* 39 (1), pp. 1-25.
- Diario *La Hora*, miércoles 12 de octubre del 2011. “Artistas kichwas ecuatorianos desbordan su talento y creatividad.” Consultado en: <http://lahora.com.ec/index.php/movil/noticia/1101219222>
- Escandell Neus. 1997. *Producción y comercio de tejidos coloniales, los obreros y chorrillos del Cusco, 1570-1820*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Escobar, Ticio. 1991. “El mito del arte y el mito del pueblo.” En Acha, Juan. Colombes, Adolfo, Escobar, Ticio. 1991. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones SOL.
- Fitzell, Jill. 1994. “Teorizando la diferencia en los Andes Ecuador, viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios”, en Blanca Muratorio (Ed): *Imágenes e imagineros, representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito-Ecuador; Flaco Sede Ecuador.
- Gisbert, Teresa. 2008. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert y CIA.
- Guerrero, Patricio. 2007. *Corazonar una antropología comprometida con la vida*. Ciudad: FONDEC.
- . 2011. “Interculturalidad y plurinacionalidad escenario de luchas de sentidos: entre la usurpación y la insurgencia simbólica”. En Ariruma Kowii, *Interculturalidad y diversidad*, Corporación Editora Nacional, Quito-Ecuador.
- Jacamanijoy, Carlos. 2003. “Hablando con Carlos Jacamanicoy”, *Revista Anaconda*, No. 3 Fundación BAT.
- Kennedy, Alexandra. 1993. *La esquivo presencia indígena en el arte colonial Quiteño, en 500 años: Historia Actualidad y perspectiva*. Cuenca: Facultad de Filosofía de Cuenca.
- Kowii, Ariruma. 2011. *Interculturalidad y diversidad*, Corporación Editora Nacional, Quito-Ecuador.
- . S.f. *Ensayo sobre el Sumak Kawsay*. Manuscrito. Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Kowii Inkari. 2017. *El tinkuy kichwa: violencia ritual y mecanismo cultural*, tesis de Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, Quito.
- Koun, Elizabeth. 2003. *Los queros en el Marco del barroco andino en Memoria del I Encuentro Internacional del Barroco Andino*. La Paz.
- Lauer, Mirko. 1982. *Crítica de la Artesanía, Plástica y sociedad en los Andes Peruanos*. Lima: DESCO.
- Quijano, Anibal. 2000. “Colonialidad del poder y clasificación social”, *Journal of world-systems research*, vi, 2, summer/fall.
- Ramos, Gabriela. 2010. “Los tejidos y la sociedad colonial Andina”, *Universidad de Cambridge, Colonial Latin American Review*, Vol 19, N. 1.

Webster, Susan. 2002. En: Kennedy Alexandra, Edit. 2002. *Arte en la Real Audiencia de Quito, siglos XVI-XIX*. Ciudad: Editorial Nerea.

——— 2011. *El esplendor del barroco Quiteño*. Quito: Ministerio de Cultura, Ediecuatorial.

Entrevistas

Lema, Blanca, Mujer Kichwa. Entrevista realizada por Manai Kowii, Comunidad Peguche, marzo 2013.

Gualapuro Inty. 2012. Integrante Colectivo Sumakruray, Entrevista realizada por Manai Kowii, agosto, Otavalo-Ecuador.

Muenala, Yauri. 2015. Integrante del Colectivo Sumakruray, Entrevista realizada por Manai Kowii, 13 de octubre, Quito-Ecuador.

Conferencia performativa y ejercicio intercultural

Siete actos para pensar en cómo descolonizar un sánduche de brontosaurio con aguacate

Marco A. Alvarado López
Universidad de las Artes

Resumen

En este texto abierto, escrito como si fuese un pre-guion para una conferencia performativa, reflexiono en torno a los cruces interculturales que percibo en mi trabajo. Empleando la imagen de Plácido, el viejo gasfitero del cerro, como contra argumento, que representa al montubio inmigrante, para quien el trabajo de los artistas, políticos e intelectuales es cosa lejana, algo que no entiende ni le interesa porque no le afecta en su esfuerzo diario por su plato de comida. Contrastado con las sutilezas del encuentro fantasmagórico entre lenguas indígenas y español, manifestadas a través del trance fantasmagórico que empleo como método de creación artística. Puntos de toque y distanciamientos sobre los que falta mucho por investigar y que usted, amable lector, podrá detectar y juzgar.

Palabras claves: arte contemporáneo, descolonización, interculturalidad, *epoché*.

Abstract

This open text was written as if it were a draft script for a performative conference. Here I reflect on the intercultural crossings I find in my work. I use the character of Plácido, the old plumber from the hill, as a counter argument. He represent the montuvio (coastal peasant) immigrant, for whom the work of artists, politicians and intellectuals is something distant he does not understand and is not of interest to him simply because it does not affect his daily efforts for making a living. I contrast the nuances of the clash between the indigenous languages and Spanish as expressed through the phantasmagorical trance which is my own method of artistic creation. Throughout the text I present to the reader several points of disagreement and estrangement which are in much need of exploration and clarification.

Keywords: contemporary art, decolonization, interculturality, *epoché*.

Shunku yuyay

Kay killkapika imashinami arawata shuk rimanakuyla rikuchikshina, tawka manyakunamanta chimpapurachishpa ñuka llankaypika rikuchini. Shuk urku wasi allichik shuk rukushina Plácido Domingo unanchashkata hapishpa shuk mitmayuk montubio runata rikunchik. Llaktayukkunapash, killkakkunapash, arawikkunapash paypakka karu manyami rikurin. Paypak punchanta mikunapak llankaypika imapash mana harkankachu. Ñuka kapchi llankay wiñachiypi ñawpamanta runakunapak shimikuna español shimiwan takarinakuytaka, punchapi muskukuyshinami rikuchini. Wakinpika manyayachishka, wakinpika kimirinakushka shinami rikunchik; kawsaypuramantaka chayrak taripanakarmi sirikun, chaymanta, kanpash kayta killkakatis hpaka yanapankimanmi.

Unancha shimikuna: Kunanpacha kapchi rurau; mana mitmayak, kawsaypura yachay, *epoché*.

Preámbulo

Debo empezar por disculparme con mi audacia al aceptar el reto de escribir un texto que a simple vista requeriría amplia experiencia teórica —algo que no tengo, ni pretendo, pues me siento muy complacido con ser un artista visual autodidacta— y por agradecerle, estimado lector, el permitirme argumentar el porqué del formato que empleo. Este texto es, básicamente, un guion para una conferencia performativa, que es mi forma de resolver las dificultades de escribir sobre un tema tan complejo en un contexto en que arte y academia mantienen álgidos debates. Esta conferencia performativa, más próxima al teatro o a la danza que a la disertación teórica, está pensada para realizarse en un espacio, auditorio o teatro, adecuado con luces de escenario y audio.

[Al inicio de la conferencia, en el escenario está montada con una hamaca una representación escultórica del *sánduche de brontosaurio con aguacate* hecha con materiales diversos (textiles, resinas, papel mache, etc.), una mesa, sillas o quizás pupitres, una vitrina pedestal cubierta por una tela y una fotografía de Boris Karloff colgada en una pared. La conferencia se inicia con el encendido de luces en un solo color (amarillo o verde), un audio estridente y un actor que entra a escena, se sienta en la hamaca, mientras varios ayudantes reparten material impreso al público].

Primer acto: Querido amigo

[En silencio, ingresa al escenario y se sienta en la hamaca un actor que representa a Plácido, un anciano y pobre gasfitero ya fallecido. Seguidamente entro yo y me dirijo al público].

Amigo mío, gracias por tu interesante y gentil invitación para que reflexionemos sobre interculturalidad y artes. Como respuesta quiero proponer este guion para una conferencia performativa que tomó forma en caminatas reflexionando en torno a mis experiencias como alguien que decidió ser artista sin saber qué significaba. Las reflexiones que surgieron en torno a estas relaciones me llevaron a caer en cuenta de la gran relevancia actual que estos conceptos tienen en los debates teóricos vigentes en las ciencias sociales, las humanidades y las artes, principalmente, pensé, desde las perspectivas que ofrecen el posestructuralismo, los estudios poscoloniales en particular, y la noción de transculturación, conceptos que en este momento se sienten incómodos de no estar en un espacio de cátedra o cómodamente explicados en una nota al pie.

Primero me gustaría señalar la escena que tenemos aquí: se trata de un sánduche de muchos pisos, hecho con ingredientes sorprendentes, en alusión al cliché de las identidades latinoamericanas abigarradas, ruidosas e inaprensibles. Por eso mismo llamado *sánduche de brontosaurio con aguacate*. Esta obra me parece que ilustra perfectamente lo que vinimos a hablar aquí, ahora, y por ello le da título a este primer acto.

Te comento que, en un primer momento, mi punto de partida fue un inesperado recuerdo que se me vino a la mente: la imagen de Plácido, el viejo gasfitero rengo que vivía en el cerro de Las Peñas¹ y que era muy parecido a Boris Karloff interpretando al Dr. Frankenstein. Plácido carraspeó, saludó y habló como solía hacer: poco, pero con sentido común. Dijo algo que ya te contaré en breve. Después de Plácido seguí caminando, pero con más atención, dejándome llevar por lo que miraba o me miraba, al acecho de ideas provechosas que compartir.

Ahora bien, antes de continuar con lo que me llevó a la escena de Plácido el viejo gasfitero, un pequeño comentario sobre el concepto de “interculturalidad”. [Enseguida me acuesto en el piso, mientras baja una pantalla donde se proyecta un video en el que alguien habla.]

1 Las Peñas es el más antiguo y tradicional barrio patrimonial de Guayaquil. Emplazado al pie del cerro Santa Ana y junto al río Guayas, es considerado el sitio donde nació la ciudad en el siglo XVI.

Como mencioné anteriormente, desde la teoría y las investigaciones académicas se habla de las relaciones entre distintas culturas, teniendo en cuenta la combinación de estructuras y procesos culturales dados en dinámica de mezclas, préstamos y apropiaciones. Sin embargo, cuando hablamos de relaciones entre culturas, no debemos olvidarnos del choque, la diferenciación y la exclusión. Ya sabemos que el proceso de colonización no fue uno amigable, por ser eufemístico. Este olvido suele presentarse cuando hablamos de la interculturalidad como un fenómeno alejado y restringido a ciertas comunidades minoritarias o fronterizas desde el lenguaje teórico. Los diferentes esfuerzos teóricos han utilizado términos que dan cuenta de la parte biológica, como el mestizaje y, más actualmente, la hibridación, o bien metáforas botánicas como el trasplante al hablar de la transculturación. Podríamos hacer una genealogía de estos conceptos, pero en realidad lo que nos interesa es ver cómo el concepto de interculturalidad denota una dinámica. Esta dinámica se despliega sin asentarse en un concepto teórico que en su calidad excluye lo que no puede explicarse desde el lenguaje académico, porque es intrínsecamente humana, presente y constantemente cambiante. Por ello me parece más interesante reivindicar la interculturalidad pensada desde las artes, es decir, producida desde lo artístico, para que así las dinámicas de hibridez, transculturación, la calidad de resto y resistencia cultural, se manifiesten, se digan solas, en lugar de hacer que la interculturalidad entre en un debate teórico que no la entiende y que excluye muchas de sus aristas. Solo así voces como las de Plácido pueden incorporarse como manifestaciones y no como discurso, reconociendo efectivamente la pluralidad más a allá de lo que permite la élite heredera de la ciudad letrada desde la época colonial. El objetivo es ver la otredad en la mismidad, no desde el afuera. Eso nos acercaría a un entendimiento más completo entre el sujeto artista y lo que se cuele de la otredad en su obra y en sí mismo.

En esta performance no busco ahondar en esos conceptos de manera teórica. Este accionar escénico configura justamente una acción crítica a estas teorías que se quedan en el papel y en círculos académicos. En cambio, reflexionaré sobre mis procesos y experiencias desde esta perspectiva que a grandes rasgos acabo de comentar. Voy a emplear el término fantasmagorizar citando al ‘espíritu’ de un manifiesto que escribí en clave psicográfica y que forma parte de una obra titulada *Catalino*,² mi alter ego.

2 *Catalino* (2016), obra autobiográfica hecha en torno al retrato de Catalino, un alter ego que

[En este momento el actor del video detiene su lectura, levanta su mano y muestra al público una reproducción gráfica de la obra mencionada mientras Plácido y yo la colgamos en una pared. Posteriormente continúa su locución]

El término fantasmagorizar contiene la idea del miedo infantil a los fantasmas de los que hablaré más adelante y que empata graciosamente con el sánduche multicultural que le encantaba a Pedro Picapiedra y que yo soñaba con comer algún día cuando era niño. Fantasmagorizar también se refiere al término lacaniano *fantasme* y consiste en llegar al trance de forma consciente, provocando con ello estados de suspensión o momentos de movilidad entre campos energéticos distantes y separados. [Plácido y yo compartimos una sábana disfraz de fantasma]. Puedo decir que es un método para responder al deseo latente e inevitable de proyectarnos hacia lo inmanente, hacia aquellas memorias colectivas, atávicas, inaprensibles, innombrables y transhumanas que cruzan nuestras membranas de percepción e inesperadamente nos tocan y nos unen con otros campos de conocimiento o de vida.

Mucho del arte contemporáneo se desmarca de los modelos hegemónicos y se mueve con mayor proximidad al arte popular o indígena. Lo que nos hace pensar que en el arte, método, vía y fin operan simultáneamente. Podemos decir que, por estar del otro lado, solo logramos comunicarnos e intuir a través del lenguaje. Aquello que no logramos develar completamente, a pesar de las maniobras y esfuerzos que hagamos por nombrarlo, es la poesía, es la filosofía que se danza, es la imagen que nos mira. [Fin del video].

[Nuevamente me dirijo al público]. Esto es relevante, querido amigo, porque nos permite reconocer que estamos conectados y compartimos, a pesar de que operemos desde campos separados por brechas de poder y temporalidades distintas, entre ilustrados o no ilustrados, contemporáneos y populares, vínculos de resistencia y sincronidad contrahegemónica.

pinté en 2006. Aquí, Catalino hace una declaración psicográfica que determina el arte como un fluido ectopsíquico, es decir, natural. Es el registro de un momento suspendido en que ocurre una bifurcación del sentido, entre la plataforma logocéntrica y el camino paranormal del azar y lo innombrable.

En este caso abordaré aquellas resistencias que emergieron intuitiva y espontáneamente, de tal forma que podría decirse que respondieron a procesos biológicos, naturales, desencadenados en reacción a circunstancias adversas y hasta hostiles. Por esta razón me parece oportuno hacer esta introducción citando, a manera de antecedentes, tres obras muy tempranas que produje a inicios de los años ochenta, cuyas imágenes tienen en sus manos, y que espero me ayuden a ilustrar lo que nos convoca: el cómo las miradas de los fantasmas nos miran, se filtran y se manifiestan.

Vivienda mínima fue una proto-performance que hice en 1982 cuando tenía 19 años, estudiaba arquitectura y no sabía que quería ser artista, ni siquiera sabía qué era el arte contemporáneo, pues no había visto arte distinto al cliché indigenista. Hice esta acción contestataria para cuestionar a la institución universitaria en la que estudiaba, un modo de hacer arte en la contemporaneidad que seguramente estaba latente en todas partes por el declive de la modernidad en Latinoamérica. Sin embargo, lo interesante fue que, a pesar de mi formación confesional, absolutamente alienada y retrógrada, pudiese renunciar a seguir una línea programada y buscar otras respuestas haciendo contacto con comunidades campesinas, cuyo acercamiento provocó esta acción. El esquicio propuesto por la cátedra consistía en diseñar una vivienda en veinte metros cuadrados para una familia de inmigrantes invasores campesinos que venían a la ciudad. Era la época del florecimiento de los cinturones de miseria en Guayaquil.

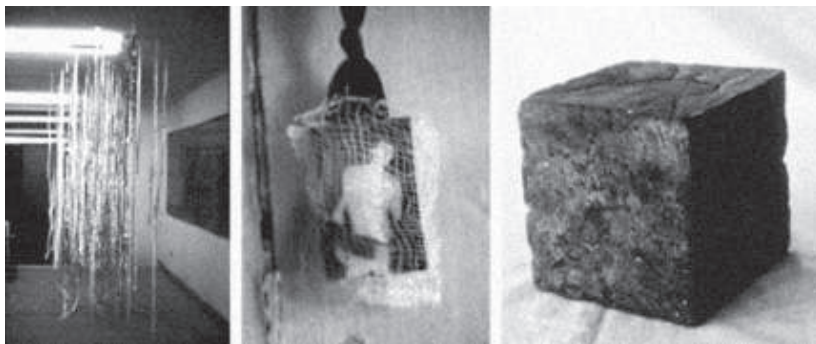


Fig. 1: A la izquierda: *Vivienda mínima*. 1982. Performance realizado en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Guayaquil. Al centro: *Desaparecido*. 1982. Objeto (escapulario). A la derecha: *Sangre, cemento y pólvora*.

[Se proyecta un video que ilustra los procesos de formación de cinturones marginales en Guayaquil]

Desaparecido (imagen del centro), 1982. Esta obra la produje para la *Revista Objeto Menú* de La Artefactoría, un libro de artista que hizo el grupo como parte de un planteamiento de obra múltiple. [Mostrando la obra al público]. Consistía en un escapulario de gasa que tenía dentro la pequeña fotografía de un alguien anónimo. Como parte de la obra había reducido el tiempo de fijado de la foto en el proceso de revelado del papel, para lograr un paulatino desvanecimiento de la imagen, tal como ocurre con las imágenes de las personas en nuestra memoria. Entonces tenía 21 años, aún era católico y no tenía consciencia de la cantidad de desaparecidos por las dictaduras militares en América Latina. Entre esos años, hasta 1985, fui mutando las barbas cristianas por las revolucionarias del Che Guevara, y entonces, ya enterado de la historia reciente, pude reconocer el significado de lo que había visualizado y llevado al plano artístico.

[Mostrando la obra al público] Con *Sangre, cemento y pólvora* (derecha), en 1986 hice un objeto-intuido, sin mayor elaboración teórica. Desde mi percepción de lo que pasaba en la calle y veía en la prensa produje manifiestos que reclamaban una estética virulenta, contaminante, inyectada al campo epigenético cultural, a través de objetos cuya estructura de significados se desmarcaban de las estéticas oficiales, cargados eso sí de la estética marginal o lumpen que tenía a mano. En este caso, utilizando un referente inmediato como la albañilería, hice un encofrado en el que vertí una mezcla de cemento, sangre humana y pólvora. Se trataba de una operación de ‘composición’ química de significados, una suerte de metáfora cínica del ‘arte elegante’, un proceso escultórico invertido en que el material emerge del colectivo y no hacia el colectivo, como lo hacía la estética institucionalizada.

Desde estas prácticas deduje que se “aprende haciendo” y trabajé desde entonces bajo este método —si se quiere— intuitivo de acercamiento a aquello que era latente, que estaba por producirse en la forma. Aun así, debido a una crisis ideológica-personal, luego del fin de la guerra fría y de la utopía marxista, decidí autoexiliarme de la escena local del arte y de la ciudad misma en busca de otros escenarios y plataformas para mi trabajo. En 2007, luego de diez años de constatar en carne propia que las miserias del poder actúan en todas partes,

decidí volver y enfrentarme al sentido del arte hoy. Los primeros cuestionamientos fueron sobre mi/la competencia moral del arte, lo que me llevó a formularme una serie de ordenanzas, o imperativos categóricos en términos kantianos. Al ‘fantasmagorizar’ estos imperativos obtuve mutaciones hacia ensamblajes ‘monstrificados’ de palabras castellanas e indígenas que abrieron ante mí un caudal de nuevas posibilidades. Las agrupé en dieciséis imperativos y las acompañé de nueve urnas en las que incorporé pinturas, junto a mis archivos fotográficos, dibujos y textos. Este conjunto conformaría la muestra “Difícil de leer entre mi luto y mi fantasma”.³

A continuación, querido amigo, me concentraré en el proceso de fantasmagorización de los imperativos; es decir, compartiré mi percepción sobre cómo descolonizar un sánduche de brontosaurio con aguacate en siete actos para encontrarle un sentido al caminar entre Plácido y mi fantasma. Con esta performance buscaré traer a escena el arte en relación con la interculturalidad que encuentro en mi trayectoria artística. Justamente, el mayor desafío para los que piensan la interculturalidad es el abrir espacios en los que sea pensada y reconocida como parte de nuestras relaciones cotidianas. Este modo de presentar la interculturalidad desea despertar un modo de leer/interpretar la interculturalidad en el arte e, inseparablemente, en la vida.

Segundo acto: Plácido

[De manera mecánica se descubre la vitrina pedestal que contiene una pequeña escultura dorada titulada *Plácido* (previamente montada en escena)]

[Dirigiéndome al público] Recuerdo que una tarde a mediados de los ochenta, en mi casa junto al río en el barrio Las Peñas, manteníamos con un grupo de amigos artistas un acalorado debate sobre arte, política y poder. Mientras en la habitación contigua Plácido, el viejo gasfitero del cerro, reparaba las tuberías de la antigua casa. De pronto, seguramente provocado por la intensidad de nuestra acalorada conversación, Plácido soltó una carcajada y para que lo escuchásemos comentó en voz alta: “yo voto por plato y comida y mi único partido ej el de mi mujer, lo

3 Título del montaje que fue presentado en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, MAAC, en el 2016, como parte de la exposición *¿Es inútil sublevarse? La Artefactoría: Arte y comentario social en el Guayaquil de los ochenta*.

demás e de blancos”. Sorprendidos y en abrupto silencio, solo atinamos a festejar con risas su interrupción, eso sí, dándole la razón, antes de retomar el ritmo de la conversación. Poco a poco fuimos abandonando nuestro tema de discusión hasta que Plácido terminó su trabajo y se despidió con su mordaz y desdentada sonrisa. [Plácido, el actor en escena, sonríe mostrando su desdentada sonrisa]. Todos lo vimos irse caminando rengo a la tienda a comprar su comida con la paga del día.

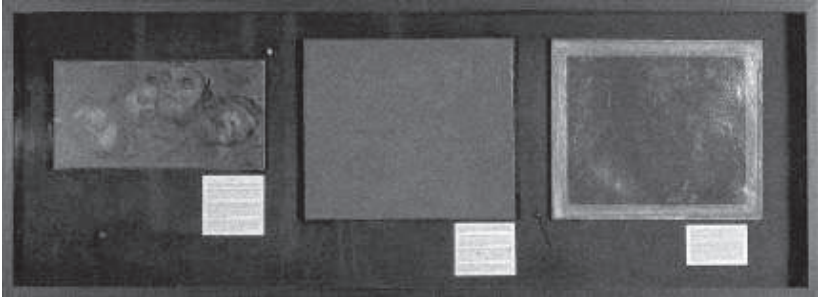


Fig. 2: El fantasma. Urna de 82 x 230 x 14 cm.

Contiene: La sorpresa. 2013 / Óleo sobre canvas / 30 x 70 cm. La sorpresa. 2016 / Óleo sobre canvas / 40 x 60 cm. Calcado en resina transparente / 40 x 60 cm. Cuentos “La sorpresa 1, La sorpresa 2, La sorpresa 3”. 2016. Textos impresos sobre papel. 3 paquetitos de plástico transparente, atados con hilo textil y conteniendo pigmentos minerales.

Tercer acto - El fantasma

La obra *El Fantasma* ingresa a escena, se la ubica e ilumina.

El fantasma es el título de una obra en la que registro el proceso que llamo ‘fantasmagorizaciones’. Allí explico cómo la expansión del sentido —o trascendencia— opera desde lo inmanente. [Inicia un video con imágenes de los contenidos de la obra que describo a continuación]. En la obra ensambló una secuencia de objetos que funcionan descorporizándose: una pintura que registra el horror de cinco cabezas de hombres decapitados por una venganza, y un texto que narra el evento como si fuese un cuento del realismo social ecuatoriano de los años treinta. La pintura se vuelve a presentar en un primer símil, despojándola de su relato figurativo para enfatizar lo matérico del objeto pictórico (bastidor, tela, óleo) hasta llegar a un estado translúcido y convertirse en un ‘objeto’ distinto que, aunque cobra autonomía, guarda la memoria de todos sus contenidos.

Algo similar ocurre con el texto, que pierde secuencialmente su estructura original hasta quedar reducido a un registro de signos impresos, como una parcela de letras parecida a los sembríos por cuadra que se puede observar en los campos. En el momento en que desactivé la lógica gramatical desordenando las frases, se hizo visible otra ‘presencia’ que se conecta con contenidos de otro orden cultural que luego pasan a operar en un campo netamente visual. Así, en mi condición de artista visual, sin ser escritor, los narro aproximándome de manera intuitiva a este otro orden que se encuentra implicado y es inmanente.

Llamo fantasma a este estado perceptivo-inducido de suspensión, provocado sobre el objeto de mi interés, que funciona a su vez como mecanismo de “suspensión de sentido” o *epojé*.⁴ Muy parecido a la práctica de la meditación analítica budista que consiste en enfocar la percepción en ‘presencia’ de algo, desenfocando la atención de la mirada hacia la periferia. Concentrándome en la percepción, soy consciente de lo que estoy observando, en una especie de proyección de mi apego o deseo expandido. Permanezco así, en silencio, sin otro interés que mi propia respiración, me concentro en sentir fluir el aire en mi cuerpo, hasta que ocurre el aquietamiento y la manifestación de lo imprevisible. Mi opinión es que logramos expandir la percepción del momento como si fuese una membrana o sistema de membranas que enlaza campos simultáneos de memoria, un sistema de osmosis psicobiológica.

[Las luces bajan su intensidad hasta apagarse]

Cuarto acto: Ikiakár⁵

[Se encienden las luces sobre la obra ÉELPPUEEBRLONAOEXAISTRAE que ha sido previamente montada en escena. Suena un audio del siguiente

4 *Epojé*, del griego ἐποχή, cuenta con otras dos transliteraciones, epoché o epokhé, y significa ‘suspensión’. En sentido husserliano propio, la *epojé* fenomenológica significa el cambio radical de la «tesis natural». En la «tesis natural» la conciencia está situada frente al mundo en tanto que realidad que existe o que está siempre «ahí». Al cambiarse esta tesis se produce la suspensión o colocación entre paréntesis (*Ausschaltung, Einkammerung*) no solamente de las doctrinas acerca de la realidad, sino de la propia realidad. Ahora bien, estas no quedan eliminadas, sino alteradas por la suspensión. Cf. *Diccionario de Filosofía*, de José Ferrater, Tomo I.

5 El concepto de *ikiakár* no se remite exclusivamente a la experiencia de visiones, sino a la transmisión de fuerzas espirituales en distintos contextos: por ejemplo, el consejo que dan personas mayores más poderosas, la transmisión de cantos *anent*, la transmisión de fuerzas shamánicas, y la transmisión interpersonal de fuerzas en distintos rituales. Elke Mader. *Metamorfosis del Poder. Persona, mito y visión en la sociedad de Shuar y Achuar* (Ecuador, Perú). Ed. Abya Yala 1999. Trad. Jorge Gómez Rendón, p. 245.

texto mientras el actor ensambla objetos escultóricos acompañado del sonido de una cascada, un instrumento de viento y la proyección del video de un armadillo]



Fig. 3: ÉELPPUEEBRLONAOEXAISTRAE
El pueblo no existe + Éperaara
(ser humano, persona, en lengua sia pedee).
Impresión glicée sobre papel. 2016

Entre los antecedentes que considero relevantes para reflexionar sobre cómo llegué a esta manera de procesar mi trabajo está una experiencia que tuve el año 2005, durante una visita a una comunidad shuar en la Amazonía ecuatoriana. Había tenido varias experiencias anteriores en rituales shamánicos decepcionantes e insípidos, pero de manera inesperada, y luego de tomar la medicina,⁶ pude percibir en medio de la selva el contacto vívido con una anciana shuar, que con su serena e infalible sabiduría me habló toda la noche. Durante la curación ella me explicaba, y literalmente expulsaba de mi cuerpo los conflictos y psicodramas que me atormentaban (*ikiakár*). La abuelita Ayahuasca me enseñó que no estamos solos, que se crea con el corazón y que cuando has acertado el camino, la mirada se te hace nítida y percibes todo claro como un cristal.

En efecto, estas experiencias me aclararon el escenario y me ayudaron a ver. Entonces supe que hasta el lenguaje se torna hábito, que también es envoltura y a veces pura bambalina. Fue así que

6 Ayahuasca, palabra quechua que significa “bejuco de los espíritus”, designa el preparado enteógeno que los chamanes usan para sanar enfermedades físicas y psíquicas, con fines mágicos, adivinatorios y para la resolución de conflictos de convivencia dentro la comunidad.

emprendí una sistematización de mis experiencias, de la que obtuve un primer glosario con términos como individuación, anarquismo, decrecimiento, desapego, empatía, psicoanálisis, meditación, indígena, biorregionalismo, permacultura. Sin embargo, una subsiguiente exploración bibliográfica me llevó a una segunda e interesante lista con términos como neurofenomenología, miedo, el descubrimiento de Lucy (*Australopithecus afarensis*), gen, epojé, Dios. Sumados a una provocadora pulsión por rebasar los clichés del discurso descolonizador de mi hábitat académico, estos términos movilizaron su devenir en imperativos categóricos como puntos de partida para vivir y hacer arte.



Fig. 4: El fantasma. Urna de 82 x 230 x 14 cm.

Contiene a la izquierda DUESWERRIEMUSTTEHÍSAITEN - Deserremutteísate + Uwishin (shamán en lengua shuar). A la derecha WDEISSMHIEIDÍZSAHTIET - Desmiedízate (de miedo) + Wishishit (sonrisa en lengua shuar). Ambas son impresiones glicée sobre papel. 2016

[Mostrando papeles manuscritos] En los años ochenta solía escribir manifiestos en los que convocaba a contaminar el arte y a expandirnos fuera de su campo porque los escenarios son trampa y señuelo. Pienso, querido amigo, que esta energía permanece detrás de los señuelos y es lo único que nos queda para defendernos contra el neoliberalismo global.

[Plácido camina hacia mí, yo me siento]

[Corre video de obras de la serie Imperativos Categóricos]

Fantasmagorizados, estos imperativos operaron como volúmenes tipográficos rectilíneos y sólidos. Algo como un viento que venía silbando

llegó a estos imperativos, entrando desde la periferia de mi campo perceptivo visual. Entonces vi que las palabras se abrieron y en medio de ellas entró a posarse ese viento que, silbando, decía algo que no reconocía. Solo sabía que era viento, volátil, numinoso, teñido de colores, y sonaba. Percibí que lo escultórico es también una operación de tiempo, y ello me llevó a pensar en utilizar fotografías como soportes escultóricos. Fue cuando identifiqué las voces indígenas en el viento. Todo funcionó: la clave eran las palabras indígenas que se habían manifestado, que habían atravesado mi membrana de presente. Las palabras alimentarían, guiarían y darían fuerza a mis imperativos. Las palabras indígenas, o, mejor dicho, su sonido dialogaba amablemente con mis formulaciones kantianas. Creo que era *ikiakár* que cruzó la selva y llegó cantando a enseñarme.

Las palabras en español se abrieron para que las voces indígenas entraran y se posaran entre ellas como pájaros. Como un arútam⁷ que a través del lenguaje llegó silbando, serena y amablemente, para hacer más fácil entender estos mundos *difíciles de leer*. Las imágenes quedaron hechas de palabras que hablaban mi lengua materna con las palabras en lenguas indígenas, marcadas con colores distintivos como territorios y grabados sobre fotografías de mis memorias.

Quinto acto – Consideraciones sobre el papel de la interculturalidad en el arte

[En esta escena se desenrollan y cuelgan textiles hechos por indígenas y artistas. El escenario se va atiborrando de objetos]

[Video] Cuando uno hace el ejercicio de suspender mentalmente el sentido de algo que observa —por ejemplo, el nombre de algo— está actuando por fuera del modelo cartesiano y pragmático occidental. Meditar, ritualizar para llegar a la percepción del instante inmediato que se expande y empuja, es anarquía, porque es invocación a la autoorganización. Cuando viajamos en trance, navegamos en la memoria hacia la naturaleza de lo prenombrado, que bordea el silencio que envuelve a la cosa que está allí, viva. En ese momento solo queda esperar a que algo, gobernado por otra voluntad, se deje ver. Cuando esto sucede, somos guiados hacia una memoria de presente mayor.

Al meditar liberamos elementos bioquímicos que de manera natural tienden a ponernos en el estado de equilibrio adecuado para la

7 Dios principal, dios de los dioses shuar que vive en las cascadas.

sostenibilidad de la vida. Cuando meditamos, liberamos la tendencia natural a la auto-organización. Cuando invocamos voluntades, ancestros o fantasmagorizamos, nuestro cuerpo neuronal atenúa las fronteras gobernadas por el miedo que habitualmente contaminan todo tejido cultural. Invocar creyendo, aunque no sea algo específico. Como voluntad expandida, la acción de invocar agrega significados a las dinámicas cognitivas y evolutivas, lo que permite que las operaciones estéticas detonen lo preexistente o prelingüístico para que emerja lo poético en el arte.

Disecionar las palabras de mi lengua materna fue relevante para conectar con una visión del arte que actúa como sistema, como cuerpo que enfrenta su propia entropía: lo hace observándose, criticándose, desmantelando su propia piel sin destruirla, porque la necesita para migrar. Pero sí puede cortarla, tatuarla, sudarla o quemarla. Estas son algunas metáforas de las pulsiones adaptativas de dispositivos genéticos que se despliegan en anarquías poéticas. Lo que te digo es que no se cruza ‘guacharito’⁸ a otras temporalidades; se tiene que ir solo *en confiando con lo fantasma*;⁹ ellos que siempre están ahí y te responden, siempre lo hacen.

Por eso, mientras el arte instruido se esfuerza por permear los filtros civilizatorios, se vuelve, como dicen los campesinos del litoral, ‘aciudadanado’.¹⁰ Las nuevas identidades sociales se conducen inconscientes de su ansiedad y terror al desarraigo urbano. En términos neurológicos la lengua funciona como parcela padre o patriarcal, por lo que, diseccionar la lengua natal, caotizarla, anarquizar las epistemologías engramaticadas e insertar voces desconocidas, podría significar ansiedad simbólica antes que necesidad de comunidad. Eso dicen las palabras indígenas que vinieron a ‘inseñarme’ que, aunque no estamos solos, sí permanecemos incomunicados.

Quinto acto - Invocar un fantasma: ensayos y simulacros en la membrana cultural

[En esta escena Plácido no está. Estoy sentado delante del “*sánduche de brontosaurio*”, usando una máscara de Plácido mientras hablo y dos asistentes instalan la obra *Cuando estoy triste*¹¹]

8 Palabra en lengua indígena extinta que significa solo, solitario y que aún se utiliza en el litoral ecuatoriano.

9 Frase ruralizada ex profeso.

10 Término que es empleado sarcásticamente por campesinos en el litoral ecuatoriano, para señalar la alienación de los habitantes urbanos.

11 Obra en proceso que muestra una caja de acrílico transparente con polvo blanco movido

Plácido, el rengo gasfitero del marginal cerro Santa Ana, vecino del patrimonial barrio Las Peñas de Guayaquil, nos dijo algo muy cierto: las preocupaciones de los intelectuales son blancuras, cosas lejanas de los blancos o blanqueados. La política de Plácido era la del sentido común del cotidiano, de la inmediatez de la vida diaria. Plácido se parecía a Boris Karloff, era un hombre de baja estatura, de apariencia descuidada y desaseado. Tenía la habilidad de aparecer y desaparecer sin que nadie en el barrio supiera de dónde venía o en qué parte del cerro vivía. Plácido también era mentiroso y hacía de las suyas. En cierta ocasión nos robó un antiguo anillo con un rubí. Sabíamos que se lo había llevado y se lo preguntamos, pero lo negó, y nosotros decidimos no acusarlo. Era su necesidad enfrentada a nuestra joya. Pero Plácido nunca más volvió.

Quién dijo “yo camino y miro como método para pensar” aprendió mirando en el tiempo. Se mira y se hace. Así es distinto, se siente diferente y se hace mejor.

Sexto Acto - ¿Y Plácido?

[Se activa la obra *Cuando estoy triste* y suena la canción]

Este acto concluye con un taller en el que se realizan las siguientes acciones:

1. Repartimos material de dibujo e invitamos al público a intuir y dibujar variaciones de las dos fotografías que se cuelgan en cordeles montados en el escenario. En la primera fotografía se muestra a una piedra colocada sobre un libro y en la segunda se ve la misma piedra junto al libro. Ambas imágenes tienen el mismo fondo infinito, neutro y gris.
2. Se pide a los asistentes leer las instrucciones impresas entregadas al inicio, que piden su participación:
 - Si el fondo gris es un obispo y la piedra es una cosa cerrada, como, por ejemplo, la mala educación nacional, el libro ilustraría lo inminente y la membrana se generaría al mostrar simultáneamente las dos ubicaciones distintas de los mismos elementos.
 - Contestar escribiendo o dibujando: ¿qué puedo hacer para abrir la piedra sin hierla?, o ¿qué hizo que la piedra se abriera? (el público dibuja y/o responde).
 - Se pide a los asistentes montar sus trabajos en el escenario (participación voluntaria con apoyo de asistentes).

por ventilador, que simula coca y que acompaña el audio de una variación de la canción Cajita de música (José Pedroni y Damián Sánchez).

Los asistentes pueden ver que han aportado al abigarrado paisaje en que se convirtió el escenario, un escenario en el que ahora participamos todos.

[Suena un audio:] Se informa que Plácido murió un viernes santo y resucitó al segundo día o lo que es lo mismo, pero no es igual a la pregunta ¿cómo se educan los niños de hoy? Se pide al público que dibuje y/o responda a partir de las palabras: obispo, niño, educación.

Séptimo acto - Un final abierto y reflexión final a partir del sexto acto: ¿Qué papel juegan o pueden jugar las artes en el ejercicio de la interculturalidad?

[Me dirijo al público] Con los resultados del taller en mano y a la vista, podemos trazar las huellas de lo intercultural y reflexionar cómo desde el arte se escenifica de manera óptima o mejor que desde cualquier lenguaje académico cargado con el peso de la semiosis colonial. En esta instancia, quisiera comentar en conjunto, desde la experiencia y pensando lo que se propuso sobre el tema, cómo experimentan la interculturalidad en su vida cotidiana, a lo largo de este taller performático, y lo que quisieran aportar al respecto.

Proponemos tres finales posibles (mientras asistentes entregan un nuevo material impreso y pedimos registrar sus datos para compararlos con todos los participantes que lo deseen. Las hojas con la información recogida se distribuyen sobre una mesa para que todos puedan acercarse a copiarla e intercambiar).

Primer final posible: varios actores se levantan y mienten al público anunciando que Plácido no ha muerto, que está afuera de la sala y se los invita a ponerse de pie, salir y saludarlo. El público se levanta y sale a buscar a Plácido. Lo que significa que el arte puede desencadenar reacciones inútiles, aunque artísticamente efectivas, pues al moverse y salir, están actuando para buscarse a sí mismos a través de un Plácido imaginario.

Segundo final posible: se entabla un diálogo con el público y se invita a formar redes de amistad virtual o física, con el objetivo de compartir a través del arte.

Tercer final posible: las personas observan y fotografían el montaje final de la conferencia, entablan diálogos y toman la iniciativa de formar redes interculturales de amistad de cuerpo presente.

Muchas gracias.

Biografías de los autores

Philipp Altmann

Profesor de Teoría Sociológica en la Escuela de Sociología y Ciencias Políticas de la Universidad Central del Ecuador. Doctor en Sociología por la Universidad Libre de Berlín con un trabajo sobre discurso y movimiento indígena ecuatoriano. Estudios de Sociología, Antropología Cultural y Filología Española en la Universidad de Tréveris y la Universidad Autónoma de Madrid. Campos de investigación: movimientos sociales, etnicidad, Análisis del discurso, Sociología Cultural.

Marco Antonio Alvarado López

Guayaquil, 1962. Artista autodidacta. Ha realizado exposiciones individuales en galerías y museos de Guayaquil, Quito y Cuenca, y participado en varias exposiciones internacionales, entre ellas, la Bienal de Cali (1986) y la Bienal de La Habana en 1989 y 1994. Ganador de premios y menciones en el Salón de Julio de Guayaquil (ocho ocasiones) y en la Bienal de Cuenca (Segundo Premio 1998). Actualmente es docente en la Universidad de las Artes de Guayaquil. Ha gestionado e implementado proyectos de vinculación del arte con comunidades campesinas y proyectos de recuperación de oficios artísticos prehispánicos y coloniales.

Sara Baranzoni

Doctora en Estudios Teatrales y Cinematográficos, lleva a cabo sus investigaciones desde una perspectiva interdisciplinaria que conecta la filosofía, las artes, los estudios sobre la performance y las tecnologías digitales. Autora de numerosos ensayos en italiano, francés, inglés y castellano, es co-fundadora de la revista de filosofía online *La Deleuziana*, y miembro de las redes internacionales Deleuze Studies y Red Estudios Latinoamericanos Deleuze y Guattari (REELD&G). Colabora con el IRI-Institut de Recherche et Innovation de París y la red Digital Studies. Actualmente es docente e investigadora de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes.

Lucía Durán

Investigadora, gestora cultural y docente universitaria especializada en los campos de antropología visual, antropología de la memoria, antropología urbana y políticas de cultura y patrimonio. Cuenta con estudios de posgrado en universidades de Ecuador, Francia, México y Argentina. Ha impulsado la construcción de políticas y programas a nivel local, nacional e internacional en el campo público de la cultura, las artes y el patrimonio cultural. Ha sido colaboradora y miembro *ad honorem* de comités en diversas instituciones culturales y sociales. Articulista y autora de varios textos especializados en sus campos de investigación.

Jorge Gómez Rendón

Profesor titular del Departamento de Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Magíster en Estudios Interdisciplinarios de las Culturas Andinas por la Universidad Andina Simón Bolívar y doctor en Lingüística Teórica por la Universidad de Ámsterdam (2008). Ha sido profesor de semiótica, lingüística de contacto, etnolingüístico y análisis del discurso en varias universidades ecuatorianas y extranjeras. Desde 2004 se dedica al estudio de las lenguas indígenas y al registro del patrimonio cultural inmaterial, sobre todo en las provincias amazónicas, donde ha llevado adelante proyectos de investigación en vínculo con varias comunidades y nacionalidades indígenas. Investigador asociado del Amsterdam Centre for Language and Communication desde 2009. Fue profesor invitado de la Universidad de las Artes y Director de Investigación y Posgrado en dicha institución entre 2015 y 2017.

Manai Kowii

Artista Kichwa, desde niña le interesa la pintura, licenciada en Artes Visuales, ha formado parte de algunos procesos colectivos como la Opnaec (Organización de Pueblos y Nacionalidades). En el 2011 forma parte del colectivo de Artistas Sumakruray y actualmente integra el colectivo Warmi Muyu, conformado por mujeres artistas de distintos pueblos y nacionalidades. Ha participado en algunas exposiciones colectivas, y en el 2013 realiza su primera exposición individual denominada *Kayay La llamada*. Ha colaborado en proyectos de educación artística como Arteducarte y Ludomentis. Dentro de su propuesta artística toma como punto de partida el ser mujer indígena, para, a partir de diversos lenguajes como la pintura, el video, y otros, generar debate y transmitir lo que significa ser mujer kichwa en la actualidad. Máster en Estudios Culturales en la UASB, su línea de investigación explora temáticas relacionadas a los procesos de autodeterminación a través del arte.

Patricia Pauta

Es docente investigadora Titular de la Universidad Nacional de Educación (UNAE), fue docente fundadora en 2014-2016 de la Universidad de las Artes (UArtes). Desde el 2003 y hasta el 2014 fue profesora de Cultura Musical Andina, Literatura Andina e Historia de Latinoamérica en el Centro de Estudios Interamericano (CEDEI). Estudió música hasta el sexto año en el Conservatorio José María Rodríguez de Cuenca. Realizó su maestría en Pedagogía e Investigación Musical en la Universidad de Cuenca y un doctorado en Música en la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA). Las tesis de maestría y doctorado son estudios etnomusicológicos realizados en comunidades Cañaris de las provincias del Azuay y Cañar. Realizó el levantamiento de material etnomusicológico para el Instituto de Patrimonio Cultural INPC (2008). Es autora del libro *La Música y las Formas: un recorrido por la Cosmovisión Andina*. Ha publicado en la revista del Instituto Musicológico Carlos Vega de Argentina.

Arturo Serrano

Licenciado en Filosofía (UCAB, Caracas, 1996) y doctor en Humanidades y Estudios Culturales de la University of London (Londres, 2008). Ha sido profesor en la Universidad Católica Andrés Bello de Caracas y en la Universidad de las Artes de Guayaquil. Ha publicado los libros *El sueño de la razón produce cine* (Caracas, 2013) y *El cine de Quentin Tarantino* (Caracas, 2014) además de artículos en varias revistas académicas. Fue profesor invitado de la Universidad de Beer Sheva (Israel) y de la University of Maryland (Estados Unidos). Actualmente es director de la revista de cine *Fuera de Campo* editada por la Universidad de las Artes.

Paolo Vignola

Doctor en filosofía, es docente e investigador de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes de Guayaquil. Su investigación se enfoca en la estética, la filosofía de la tecnología y la ecología política. Es cofundador de la revista internacional de filosofía *La Deleuziana*, miembro de la red latinoamericana de estudios sobre Deleuze y Guattari, editor de la nueva edición italiana de *Mille plateaux*, coautor del *Dictionnaire Deleuze* (Bouquins, 2018) y autor de más de cien publicaciones, entre libros, artículos en revistas indexadas y capítulos de libros, en inglés, francés, italiano y español. Entre sus publicaciones más recientes (como editor): *Las artes de Gilles Deleuze. Procesos artísticos, creaciones y experimentaciones*, UArtes ediciones 2018; (como autor) *La funzione N. Sulla macchinazione filosofica in Gilles Deleuze*, Orthotes, Salerno-Napoli 2018.

Políticas de la Editorial

UArtes Ediciones es la editorial de la Universidad de las Artes del Ecuador. Su misión fundamental es encontrar modos de trabajar con artistas, docentes, estudiantes, intelectuales, gestores culturales y otros actores del espectro artístico, para convertir su trabajo, conceptos y metodologías en productos editoriales que den cuenta de la pertinencia y potencia del arte en nuestra sociedad.

Tal y como lo establecen los estatutos de la institución, UArtes Ediciones cumple con un rol ciudadano de mediación cultural. No se restringe a la producción de contenido académico tradicional, sino que apuesta por productos en diversos formatos (sonoros, visuales, infográficos, etc.), con una fuerte apuesta por las nuevas plataformas tecnológicas de la comunicación y por la interactividad.

Con esto en mente, UArtes Ediciones ha definido tres líneas que marcan su campo de acción: Producción artística, investigación en artes y pedagogía de las artes. Estas tres líneas están sostenidas, a su vez, en tres conceptos claves que funcionan como el terreno donde opera nuestro proyecto editorial: interculturalidad, transversalidad y vínculo con la comunidad.

La interculturalidad, por un lado, da cuenta de prácticas que trazan las coordenadas de un campo cultural, buscando promover la interacción orgánica con diversos actores, especialmente con aquellos que están fuera de los circuitos académicos y libresco tradicionales. Traducir la interculturalidad a un proyecto editorial no solo quiere decir incluir textos o manifestaciones que provienen de los márgenes históricos, sino plantear un diálogo afectivo con esos productores.

La transversalidad, por otra parte, alude al trabajo interdisciplinario que define las actividades pedagógicas y creativas en la Universidad de las Artes. En este espacio resulta clave el diálogo entre las distintas actividades artísticas, que se constituyan mutuamente. El resultado de este ejercicio son productos complejos que exigen de la editorial una serie de soluciones también multidisciplinarias. En este sentido, la editorial forma parte del proceso creativo de los artistas y los invita a formar parte de la labor editorial, como si allí se terminara de concluir el sentido de una obra.

La idea de vínculo con la comunidad, por último, refiere al modo en que la editorial se relaciona con sus lectores o su público. Para UArtes Ediciones es cardinal localizar y crear públicos, en el sentido de que no solamente sean consumidores de libros, sino, en efecto autores: suscitadores de productos culturales.

Nuestras líneas editoriales, en consecuencia, trabajan con estos conceptos de manera creativa y rigurosa. Cada obra que recibimos en nuestras convocatorias permanentes deben ser capaces de dialogar con estos conceptos, siempre considerando que nuestros principios son los de la libertad creativa y libertad de pensamiento.

Para enviar obras o proyectos de obra a UArtes Ediciones es necesario llenar el formulario de aplicación que se encuentra en www.uartes.edu.ec/editorial y enviarlo a editorial@uartes.edu.ec

Una investigación evaluada por pares ciegos y publicada por
la Universidad de las Artes del Ecuador, bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Se imprimieron 300 ejemplares en *El Telégrafo-E.P.*, Guayaquil, en agosto de 2019.

Familias tipográficas: Garamond y Uni Sans

Otros títulos de UArtes Ediciones Colección ENSAYOS

Debates sobre la investigación en artes
ILIA

Las artes de Gilles Deleuze
Paolo Vignola (editor)

Repensar el arte
Jorge Gómez Rendón (editor)

El discurso tropical: producción musical
e industrias culturales
Luis Pérez Valero

Territorios y forasteros: retratos y debates
latinoamericanos, de Mabel Moraña
Alicia Ortega Caicedo (editora)

Repensar la interculturalidad
Jorge Gómez Rendón (editor)

Grado Cero: La condición equinoccial y la
producción de cultura en el Ecuador
y otras longitudes ecuatoriales
Esteban Ponce (editor)

Esta obra colectiva continúa la reflexión que inició el conjunto de ensayos reunidos bajo el título *Repensar la Interculturalidad*. Sobre sus bases críticas y teóricas construye propuestas que toman las artes como ámbito del proyecto intercultural en su relación neurálgica con la política, la epistemología y la estética. Su contribución gira en torno a la exploración de formas posibles de interculturalizar la sociedad a partir de las prácticas artísticas. Dicha exploración no quiere materializarse en un programa de trabajo y se agota más bien en la apertura de puntos de fuga que permitan enriquecer la incertidumbre esencial de los hechos interculturales.

Jorge Gómez Rendón (editor)

Artes
EDICIONES
E N S A Y O

ISBN: 978-9942-977-22-9



9 789942 977229

