ISSN 2452-4646 versión en línea **DICIEMBRE 2024**
Facultad de Ciencias Religiosas y Filosóficas

26

Palabra y Razón

Revista de Teología, Filosofía y Ciencias de la Religión

Dossier especial "Nuevas cartografías: memoria y trauma en América Latina (prácticas culturales, representaciones y subversiones estéticas"

UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL MAULE

Facultad de Ciencias Religiosas y Filosóficas

Palabra y Razón

Revista de Teología, Filosofía y Ciencias de la Religión

ISSN 2452-4646 versión en línea **N° 26**

Director:
Dr. Gonzalo Núñez Erices.

Miembros Comité Editorial:
Dr. Cristhian Almonacid Díaz.
Dr. Rafael Miranda Rojas.
Dr. Gustavo Chataignier.
Pbro. Dr. José Ignacio Fernández.

Editor Asociado:
Diego Arrieta Rojas.

Comité Científico:
• Dr. Carlos Beorlegui, Universidad de Deusto, España.
• Dr. José Tomás Alvarado, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.
• Dra. Maria Clara Bingemer, Pontifícia Universidad Católica del Río de Janeiro, Brasil.
• Dra. Valentina Bulo, Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, Chile.
• Dra. Rossana Cassigoli, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
• Dr. Marcio Cenci, Instituto Universitario Franciscano do Brasil, Brasil.
• Mg. Alejandro Cerda Sanhueza, Universidad Católica del Norte, Chile.
• Dr. Francisco Correa, Universidad Católica del Norte, Chile.
• Dr. Mariano Crespo, Universidad de Navarra, España.
• Dra. Margit Eckholt, Intercambio Cultural Alemán - Latinoamericano (ICALA), Alemania.
• Dr. Samuel Fernández, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.
• Dr. Louise Ferté, Université Lille III, Francia.
• Dr. Eduardo Fuentes, Universidad del Desarrollo, Chile.
• Dr. Miguel García Baró, Universidad Pontificia Comillas, España.
• Dra. María Dolores García-Arnaldos, Universidad Complutense de Madrid, España
• Dr. José Gonzalez Ríos, Universidad de Buenos Aires / CONICET, Argentina
• Dr. Kamel Harire, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile
• Pbro. Dr. Hubert Andre, Universidad Católica del Norte, Chile
• Dr. Francisco Vargas, Universidad Católica del Norte, Chile
• Dr. Cesar Lambert, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile
• Dr. Pedro Lima Vasconcellos, Universidad Federal de Alagoras, Brasil (UFAL), Brasil.
• Dra. Marcela Lobos, Universidad Católica de Lovaina, Bélgica.
• Dr. Patricio Lombardo, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
• Dr. Eduardo Molina, Universidad Alberto Hurtado, Chile.
• Dr. Hardy Neumann, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
• Dra. Eva Reyes Gacitúa, Universidad Católica del Norte, Chile.
• Dr. Carlos Schikendantz, Universidad Alberto Hurtado, Chile.
• Dra. Luisa Severo Buarque de Hollanda, Pontifícia Universidad Católica del Río de Janeiro, Brasil.
• Dra. Senda Sferco, Universidad de Buenos Aires / Instituto Gino Germani, Argentina.
• Dra. Andrea Soto Calderón, Universidad Autónoma de Barcelona, España.
• Dr. Mike van Treek, Israel Institute of Biblical Studies, Israel.

Palabra y Razón

Revista de Teología, Filosofía y Ciencias de la Religión

Descripción: *Palabra y Razón es una revista académica publicada desde el año 2012 por la Facultad de Ciencias Religiosas y Filosóficas de la Universidad Católica del Maule en la ciudad de Talca, región del Maule (Chile). Su propuesta principal es abrir un espacio fecundo para la reflexión crítica y diálogo interdisciplinario a través de artículos inéditos y especializados en filosofía en todas sus áreas y tradiciones, la teología y ciencias religiosas. Con especial interés, Palabra y Razón recibe también temáticas que provengan de las humanidades y ciencias sociales que dialoguen con las líneas disciplinares afines a nuestra revista. Buscamos, por lo tanto, una divulgación de la investigación académica que, desde su identidad regional, fomente la pluralidad del pensamiento.*

Nuestra publicación de periodicidad bianual está dirigida a académicas (os) e investigadoras (es) a nivel nacional e internacional. Todos los artículos son sometidos a una rigurosa revisión de pares con el método de evaluación doble ciega. Adicionalmente, aceptamos contribuciones tales como reseñas, traducciones, entrevistas, avances de tesis, o culminación de proyectos de investigación las que serán revisadas y aprobadas para su publicación por el comité editorial de la revista.

Palabra y Razón se encuentra indexada en ERIH PLUS, The Philosopher's Index, DOAJ, Redalyc, Google Scholar, Latindex Directorio-Catálogo 2.0; Dialnet.

Correspondencia y suscripciones
Palabra y Razón. Revista de Teología, Filosofía y Ciencias de la Religión
E-mail: revistapalabrayrazon@ucm.cl
http://revistapyr.ucm.cl

Facultad de Ciencias Religiosas y Filosóficas
Universidad Católica del Maule
ISSN 2452-4646 versión en línea

Talca- Chile, DICIEMBRE de 2024

Diseño y diagramación: Diego Arrieta Rojas
Corrector de estilos: Darío Piña Piña

Palabra y Razón. Revista de Teología, Filosofía y Ciencias de la Religión.
Facultad de Ciencias Religiosas y Filosóficas.
Universidad Católica del Maule.
Campus San Miguel. Av. San Miguel 3605, Talca, Chile.
www.portal.ucm.cl

Palabra y Razón
Revista de Teología, Filosofía y Ciencias de la Religión
ISSN 2452-4646 versión en línea

N° 26

Tabla de contenido

Presentación de las editoras 7
María Acosta López / Paula Cucurella

Artículos de investigación

***Esparcir:* modos de hacer y arte contemporáneo en Cartagena** 14
Nohora Arrieta Fernández

Paso a paso, de boca en boca. Deriva de archivo/archivo a la deriva en las memorias migrantes de Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe 36
Elena Cardona Ramírez

La forma de la falta. Archivando y leyendo el trauma 60
Paula Cucurella

Ejercicios furiosos para verdades chiquitas. Memorias travestis y mapuche en la postdictadura argentina 80
Paula Fleisner

El quipu que no recuerda nada: *Palabra e hilo* de Cecilia Vicuña, o hacia una poética del contacto divergente 100
Juan Diego Pérez

Contribuciones

Hacia un abandono del decoro, una pregunta por las ofensas a/en la política en el acto de pasarse políticamente en "Interrupción subversiva" de Colonial Debts: The case of Puerto Rico 122
Carolina Herrera Venegas

El paro como teoría. Historia del presente y estallido en Colombia 128
Liseth Espíndola Ramírez / Gerald Basualto-López

***A quienes nadie vengará*. Sobre *América ilegible* de José Ruiz** 142
Valeria Campos Salvaterra

«De la memoria al arte como archivo: nuevas cartografías poéticas en América Latina»

Presentación de las editoras

Desde sus inicios —ya sea en el contexto de la estela de violencia desatada por las dictaduras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX, las guerrillas, las distintas caras de la diáspora africana, indígena, y los escenarios proporcionados por el colonialismo contemporáneo del capital extractivista— los estudios de memoria, trauma y violencia en América Central, América del Sur y el Caribe se han tramado en diálogo con el arte, que ha acogido el deseo y la necesidad de seguir reflexionando sobre una historia suprimida, censurada, inconcebible, traumática, y que, no obstante, otorga claves para repensar el presente. ¿Por qué el arte? ¿Por qué sigue siendo el arte el sitio de acogida? ¿Por qué el arte —que en tanto ficción de antemano se encontraría "desautorizado" como discurso sobre el mundo— sigue acogiendo estas reflexiones?

Nuestra idea original con la convocatoria que dio origen a este número era revisar el estado actual de la pregunta por esta relación entre arte y memoria en América Latina y el Caribe. Teníamos la intuición de que, en los mismos modos como se diera respuesta a la pregunta, íbamos a poder registrar también algunos de los cambios —de inflexión, de énfasis, de metodología incluso— que cuentan la historia de este problema hoy, casi medio siglo después de que, tras las dictaduras militares del Cono Sur, se transformara, por primera vez quizás, en una pregunta ineludible. Desde entonces, claro está, la pregunta ha recorrido nuevas geografías, orientándose hacia el norte del continente en contextos de transición distintos, ya que no se trata, en estricto sentido, de transición entre regímenes políticos, sino de lo que, en países como Perú, Colombia y El Salvador, por mencionar algunos, se ha entendido como el tránsito de la guerra (o el conflicto armado interno) a la "paz". O lo que, en lugares como Bolivia y Ecuador, o Brasil en su conexión indisociable con el Caribe, se ha comenzado a trazar como la memoria de la colonialidad y la sobrevida de la esclavitud en el continente mal

llamado "americano", tendencia también presente en los países del Cono Sur respecto a sus comunidades indígenas. O lo que desde la Venezuela diaspórica y la crisis más grande de desplazamiento en el continente en el mundo contemporáneo, ha ido recogiéndose como memoria migrante y en migración. ¿Cómo confrontarnos con la producción del pasado en medio de un presente que, por un lado, no se concibe a sí mismo como resultado de un cambio político tangible, y, por el otro, no ha salido propiamente de una situación de violencia que el relato debería poder contar, recoger y comprender? ¿Qué formas toma la memoria cuando lo que la suprime no es un evento (que, aunque traumático, puede ser circunscrito) sino un sistema, un *ethos*, que sigue activo hoy? ¿Cómo cumplir con la necesidad crítica de este escenario de la memoria sin instrumentalizarla políticamente, es decir, privilegiando y respetando la necesidad de las comunidades de revivir su pasado, hacer el duelo, y narrarse?

Los dilemas a los que se ha enfrentado la tarea de la memoria en lugares donde el conflicto sigue vivo, y donde la colonia y la esclavitud no son pasados sino presentes operativos que reclaman urgentemente ser desmantelados, han transformado la pregunta misma en sus orígenes, la han institucionalizado también en el discurso político de otras latitudes, cambiando con ello los modos de abordarla y potenciarla políticamente, pero también y sobre todo, las estrategias estéticas para mantenerla viva pese a la institucionalidad y la tendencia a traducirla, tarde o temprano, en discurso oficial o hegemónico. El arte, así, en su capacidad de denuncia, de resistencia, pero también de simbolización y representación, continúa jugando un papel fundamental. Sus gramáticas, no obstante, y las desorganizaciones de lo sensible que provoca y a las que convoca en su llamado, obligan a reconocer los cambios en las cartografías de la pregunta por la "memoria" en el contexto latinoamericano.

Por ello, ha sido importante para nosotras reconocer en las contribuciones para este número una resistencia a responder la pregunta en los mismos términos que han organizado el discurso hasta ahora[1]: cada une de les autores que tan generosamente ha contribuido a este número, permite que sean las obras (de literatura, de artes visuales, de instalaciones y prácticas performativas) las que le guían para ofrecer otras ortografías, ya

1 Pensamos aquí en referencias ya canónicas, si se quiere, en el contexto latinoamericano, a concepciones críticas de la memoria como trabajo de resistencia y como ocupación de gramáticas políticas, que abogan por la recuperación de voces borradas, silenciadas, desaparecidas y exterminadas en contextos de violencia política, tales como los trabajos de Beatriz Sarlo y Elizabeth Jelin en Argentina, Nelly Richard en Chile, Kimberly Theidon en Perú, María Victoria Uribe y María Emma Wills en Colombia, e Ileana Diéguez en México, por mencionar solo algunas. Las contribuciones a este número, si bien reconocen la importancia de esta tradición de estudios críticos de la memoria en Latinoamérica, abogan por otras vías de entrada a y recuperación del archivo.

no necesariamente de la memoria, sino, proponemos, del archivo. Archivo, por supuesto, entendido desde su construcción no-inmanente, siempre en proceso de construcción y reconstrucción, y con un énfasis, por tanto, en su posibilidad latente de crear contra-documentos a las narrativas hegemónicas.

Los textos comparten, claro está, y se erigen sobre el conocimiento del rol clave que la "tarea de la memoria" cumple en la construcción, desmontaje e imaginación de lo social, a contracorriente de la historia oficial. Lo que vemos, no obstante, y nos parece no solo sintomático, sino significativo, es cómo es más bien el archivo el núcleo donde convergen una reformulación del lugar, las materialidades, los procesos, las temporalidades, las formas, los cuerpos, y las identidades que constituyen lo que entendemos por memoria; y con ello, una reformulación de los procesos de autorización de las fuentes y las narrativas, e incluso, más allá de ello, de los criterios a partir de los cuales estas se proponen como vinculantes.

Nociones y conceptos como los de trauma, la deriva, el cuerpo-territorio, el barrio y el tejido, entre otros, se ofrecen, así, como puntos de acceso e inflexión para repensar el archivo, por fuera de y más allá de la pregunta por la memoria. La escucha, el gesto, la furia y el contacto refieren a la transformación de las epistemologías y cuerpos de conocimiento que están constituidos por estos archivos otros, que reclaman otras formas de representarse, y que transforman —si no es que en últimas se resisten y escapan a— los procesos de lo que se ha entendido hasta ahora como "construcción de memoria".

Si la propuesta de este monográfico era la de convocar contribuciones que atestiguaran los cambios en este tema a partir de sus activaciones más recientes, tal vez se puede insistir a partir de las mismas en la centralidad de la experiencia con el arte como última premisa, comienzo y fin de la argumentación. Dicha centralidad configura también un "problema" para quienes contribuyen a este número. Tratándose de las obras, de estas intervenciones que sobreviven en un ecosistema de relaciones específico, la cita, el comentario, la paráfrasis, se plantean como un "problema" que debe negociar el riesgo de alterar el objeto que se quiere considerar, pues las comillas antisépticas no siempre logran rescatar un contenido sin alterarlo, al menos no sin consideraciones. De manera similar a como un sistema cuántico define sus propiedades previamente indefinibles cuando se lo mide, estas obras bien pueden camuflar los procesos y transformaciones que ponen en obra, u optar por mantener un terco silencio si se las aborda con la expectativa de "rendir cuentas". De abordarlas así, es muy probable que no respondan bien, que se las espante, o que no respondan en absoluto al *Qué*, *Cuándo*, *Cómo*, *Por qué*, o *Para quién*. Plantearse en

la escritura el acercamiento a estas obras como un problema que no es simplemente reducible a su representación, significa comprender que las obras "abordadas" no son "objetos" de estudio ideales, y, no obstante, sí se destacan como entrenadoras de la sensibilidad e invitaciones a aprehender un proceso que se define a partir de relaciones que no podemos ni anticipar del todo, ni circunscribir totalmente.

A diferencia de la opinión que elabora Sylvia Schwarzböck, quien en una nota al pie en *Los espantos* refiere a la *Teoría estética* de Adorno para añadir que "lo que se expresa en la obra de arte" en la forma de "una escritura jeroglífica, hace que la obra de arte, por ser tal, necesite siempre una interpretación filosófica" (2015, p. 22), las obras aquí consideradas no parecieran necesitar a la filosofía. Por el contrario, lo que las obras destacadas en estos ensayos parecieran indicar más bien es que es la filosofía la que precisa del arte. Algunas de las razones que explican esta necesidad nos remiten a contextos para la producción artística afectivamente similares a los que alimentan las reflexiones filosóficas de Schwarzböck, quien identifica el objeto de su ensayo, muy en la línea de lo que Rita Laura Segato ha descrito como "pedagogías de la crueldad", dentro del "género del terror" (2015, p. 21): las violencias patriarcales, coloniales, racistas, que habitan el presente del continente y las prácticas culturales, históricas, económicas y políticas que continúan reproduciendo dichas violencias, incluso cuando el discurso que las acompaña sea el de cambio, desestructuración y denuncia del pasado colonial. Tal vez se puede decir que los artículos reunidos en este monográfico concuerdan con Schwarzböck en la incompetencia de las ramas "epistemológica" y "política" de la filosofía para dar razón de un presente cuyas lógicas son las de la crueldad y el terror, y en la necesidad entonces de una aproximación "estética" a la "no verdad" que se encarna y reproduce en ellas (2015, p. 21). Se distancian, no obstante, en el rehusarse a reproducir dichos géneros de lo excepcional y lo abyecto para dar representación a los efectos de estas violencias[2]. Tal es la crisis (epistemológica, estética) a la que responden tanto las obras como los escritos reunidos en este monográfico.

De cara a este presente, el trabajo de "memoria" que destacan estos ensayos prescinde de narrativas totalizantes y discursos altisonantes. Se trata, incluso más bien, de una "no memoria", de los trazos de la "falta" que "no recuerdan nada", como bien lo anuncian ya algunos de los títulos de los artículos que componen el número. Una falta, no obstante, que no es pura

2 Sobre todo aquí el llamado de autoras como Lauren Berlant (2011, p. 10 y p. 16) a reconsiderar los "géneros" que utilizamos para narrar la violencia, y la crítica a las narrativas de lo "extraordinario" y excepcional, que terminan invisibilizando y siendo cómplices de las violencias de larga duración y de muerte lenta del capitalismo contemporáneo —y podríamos decirlo, extendiendo el argumento de Berlant, tal y como propone hacerlo por ejemplo Rocío Zambrana (p. 99), de las violencias de la colonialidad neoliberal.

abyección, sino, antes bien, una invitación a participar en estos procesos de construcción, testificando de los mismos, entre otras posibilidades. Si aquí se nombra lo "político", así, es primero como *ethos* que se construye en torno a determinadas formas de hacer sentido y redistribuirlo, formas de lectura, de narrarse, de contarse y "esparcirse" en "verdades chiquitas" y archivos "a la deriva" específicas a los contextos en que se desarrollan; prácticas que crean sentido vinculante a la vez que resisten las narrativas hegemónicas del pasado y del presente —las mismas formas de contar que nos dejan sin futuro, o con un futuro inhabitable que, en todo caso, "ya fue"[3].

Dado que el número no busca una aproximación sistemática, y que sus artículos, más que trazar nuevas geografías de la memoria, buscan problematizarlas y desestabilizarlas, hemos decidido organizar las contribuciones simplemente por orden alfabético. Así, da inicio al número el ensayo performático de Nohora Arrieta Fernández quien aborda, también desde la práctica misma de su escritura, los desafíos epistemológicos que propone la obra *Esparcir* del artista cartagenero Dayro Carrasquilla, quien coloca al barrio (los barrios de Cartagena) como centro a partir del cual se constituye experiencia y conocimiento, formas de estar-sentir y relacionarse que el proyecto busca poner de manifiesto. De lo que se trata aquí no es de dejar un registro escrito de la obra, ni mucho menos de presentarla o encasillarla como una práctica artística de "memoria". Con un respeto por aquello que *Esparcir* se resiste a representar, junto con su insistencia, no obstante, a ponerlo en escena, y con un cuidado hacia los modos como Carrasquilla busca cuestionar los bordes entre artista, obra y espectador, y gestionar su práctica como acontecimiento y creación colectiva, Arrieta propone una *cartografía* de los gestos a los que la obra de Carrasquilla busca dar visibilidad en sus recorridos, a la vez que continúa la invitación del artista a transitar con lentitud, en la forma de un "pensamiento mormaso", por los lugares que la obra instaura y deconstruye.

Al ensayo de Arrieta, le sigue la contribución de Elena Cardona, quien recupera y reflexiona sobre las estrategias discursivas mediante las cuales las fotógrafas venezolanas Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe indagan desde su propia experiencia de migración y de la de otres migrantes venezolanes. La reinterpretación del archivo nacional y personal, mediada por la incorporación de testimonios orales y otras formas de comunicación que transitan de la oralidad hacia el diálogo, le permiten a Cardona preguntarse por la gestación de una memoria autorrepresentacional y transmedial, trazando lo que la autora describe como "deriva", una estrategia estética que abre o expande los límites sensoriales del archivo fotográfico de las memorias migrantes hacia una *escucha* otra de la herida

3 Espinosa Miñoso, 2022.

colectiva que paso a paso, boca a boca, se constituye como un lenguaje oblicuo, desplazado y en transición, para hacer sentido de la experiencia migratoria aún inconmensurable.

En adición al trabajo que ha supuesto la coedición de este volumen, Paula Cucurella, coautora también de la presente introducción, propone en su artículo una lectura de la poesía escrita por mujeres de la generación NN en Chile como *archivo afectivo* que documenta el daño causado por la violencia dictatorial y el autoritarismo patriarcal, en formas que, dado el carácter de la experiencia que las anima, llegan a la poesía pero no a la representación. Cucurella utiliza, a la vez que problematiza, el concepto freudiano de trauma para describir la estructura espacio-temporal de este archivo en latencia, que desde el presente puede "afectar" el pasado. El concepto de afecto remite así al devenir forma en la poesía de un exceso de la experiencia que se traduce en la necesidad de constituirse como lenguaje más acá y más allá, excediendo y precediendo, a la vez, a la representación. Si el silenciamiento —dictatorial, patriarcal— es traumático, lo que esta poesía nos ofrece, entonces, es una "memoria afectiva", un "archivo afectivo" del trauma de la dictadura.

Con el objetivo de indagar en propuestas estéticas que den cuenta de la continuidad del terror en la Argentina democrática, a la vez que destaquen un arte constante de la memoria no reductible a los archivos oficiales, Paula Fleisner se propone reflexionar en torno a la obra poética de dos artistas de la memoria de las violencias coloniales dictatoriales y posdictatoriales: el grito travesti tierno y furioso de Susy Shock en "Hojarascas"; y la transcripción en verso que el artista Dani Zelko hizo en "El sueño del sonido" de las narraciones de la cantora y actriz mapuche Soraya Maicoño. No es así a las "verdades grandes" de la postdictadura y sus efectos aún latentes y reproductibles en el presente a lo que Fleisner atiende en la escucha que nos ofrece de estas voces singulares. Se trata más bien en su trabajo de darle *resonancia* a la fuerza de las "verdades chiquitas", que a punta de repetirse y resistirse a tomar forma enteramente legible como "memoria", se indexan tercamente en el presente para rehusarse, una vez más, cada vez nuevamente, a quedar por fuera del registro de lo audible.

Da fin a la sección de artículos académicos el texto sobre Cecilia Vicuña de Juan Diego Pérez. Para comprender la reinvención poética del quipu en la obra de Vicuña, Pérez investiga una tercera vía, entre estetización e historia osificada, en la que se propone a la "metáfora en tensión", tal y como aparece tejida en *Palabra e hilo* (1996), como estrategia para acercarse a una práctica de memoria descolonial, en la que la resistencia al recuerdo en la poética de Vicuña se produce performáticamente a partir de una experiencia de "contacto divergente" entre mundos y tiempos irreductibles. "El quipu que

no recuerda nada" refiere así, a la vez, a prácticas de sobrevivencia de un pasado obliterado, que traen consigo el potencial de liberar la memoria del quipu de las gramáticas coloniales, hacia otras formas desde dónde pensar y concebir la identidad, la historia y lo común.

Concluyen el número tres contribuciones adicionales, que buscan enfatizar la producción artística y académica que acompaña estas reflexiones sobre las nuevas cartografías de las memorias poéticas en América Latina y el Caribe desde apuestas políticas a las que estas asisten y atestiguan. Así, hemos incluido en la sección de reseñas los comentarios a dos de las obras más recientes de ese corpus robusto de pensadoras feministas latinoamericanas y caribeñas contemporáneas comprometidas con un presente que interrumpe y desmantela la operatividad del pasado e imagina y reclama otros mundos posibles: *Deudas coloniales. El caso de Puerto Rico*, de Rocío Zambrana (2022), traducido y publicado por Editora Educación Emergente, y *El paro como teoría: historia del presente y estallido en Colombia* de Alejandra Azuero Quijano (2023), publicado por la Editorial Herder en su Colección Contrapunto. Agradecemos a les autores de estas reseñas, María de los Ángeles Aldana, Gerald Basualto, Liseth Espíndola y Carolina Herrera, el haber aceptado la invitación a comentar y presentar la relevancia filosófica de los aportes de estos dos libros para las conversaciones que nos convocan en este número[4]. Finalmente, el número concluye con la reflexión que Valeria Campos Salvaterra nos ofrece sobre una de las instalaciones más recientes del artista colombiano José Ruiz en el contexto de la Bienal de arte de Valparaíso, Chile, realizada en mayo de 2024. Campos Salvaterra nos aporta un contexto filosófico (la noción de sacrificio de René Girard), político (la puesta en práctica de dicha noción por el capitalismo financiero en lo que ella describe como "zonas de sacrificio") e histórico (la actualización concreta de estas "zonas" de marginalización en lugares como Valparaíso, donde los incendios forestales hacen parte de una política de especulación de finca raíz) para acercarnos a la obra de Ruiz y a su localización concreta. Con ello, nos invita a pensar la instalación como una revisión de un nuevo sacrificio común a toda América Latina: el extractivismo contemporáneo que alimenta los circuitos del capital transnacional, y la invisibilidad de sus víctimas; un continente que ha devenido ilegible al ser signado como zona de sacrificio. De cara a esta economía y en diálogo con la obra de Ruiz, Campos Salvaterra se pregunta "¿Y si la venganza se traduce en resistencia? Una venganza que no es sino la justicia". El número concluye así con una invitación a pensar más allá de la memoria, y más allá del archivo, en el

4 Estas reseñas comenzaron a elaborarse en el contexto del evento "Epistemologies of Protest" (18-19 de abril 2024), co-organizado por el Departamento de Hispanic Studies de la Universidad de California, Riverside, y el Departamento de Español y Portugués de la University of Southern California.

lugar concreto que puede ocupar el arte como resistencia: ya no solo al olvido, sino también al sacrificio de lo destinado desde siempre ya a ser olvidado.

Agradecemos al equipo de la Revista *Palabra y Razón* por apostarle a nuestra idea de este número monográfico, y por el apoyo a lo largo de todo el proceso editorial. Agradecemos también a todes les autores del número por haber aceptado la invitación y habérsela tomado con el rigor y espíritu crítico que un tema como estos amerita. Creemos que este número abre un camino para volver a trazar la continuidad de los estudios de memoria y trauma en el continente, a partir de los desplazamientos conceptuales, dilucidaciones epistemológicas y nuevas preocupaciones y prácticas que los constituyen como una crítica del presente comprometida con otros futuros, y, sobre todo, invita a quedarnos con las múltiples resistencias que se erigen, toman forma, y se instalan en esos múltiples presentes, diversos e inconmensurables, que componen ese territorio que mal designamos como latinoamericano.

María del Rosario Acosta López
Paula Cucurella
Editoras responsables dossier

Referencias bibliográficas

Azuero, A. (2023). *El paro como teoría. Historia del presente y estallido en Colombia*. Herder.

Berlant, L. (2011). *Cruel Optimism.* Duke University Press.

Espinosa-Miñoso, Y. (2022). El futuro ya fue: una crítica a la idea de progreso en las narrativas de liberación sexo-genéricas y *queer* identitarias en Abya Yala. En J. Antivilio (coord.), *Trayectorias del pensamiento feminista en América Latina* (pp. 169-198). Universidad Nacional Autónoma de México.

Schwarzböck, S. (2015). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Los Cuarenta.

Zambrana, R. (2022). *Deudas coloniales. El caso de Puerto Rico.* Editora Educación Emergente.

ESPARCIR: MODOS DE HACER Y ARTE CONTEMPORÁNEO EN CARTAGENA

SPREADING: WAYS OF DOING AND CONTEMPORARY ART IN CARTAGENA

NOHORA ARRIETA FERNÁNDEZ
University of California, Los Angeles
nohoraarrieta@g.ucla.edu
https://orcid.org/0000-0003-4951-5964

Artículo recibido el 5 de septiembre de 2024;
aceptado el 26 de diciembre de 2024.

Cómo citar este artículo:
Arrieta Fernández, N. (2024). Esparcir: modos de hacer y arte contemporáneo en Cartagena. *Revista Palabra y Razón*, 26, pp. 14-35. https://doi.org/10.29035/pyr.26.14

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Reconocimiento-No-Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

RESUMEN

¿Cuáles son los lenguajes, las intuiciones, las disputas de lo sensible, que se tejen desde los gestos y prácticas que asoman en el proyecto *Esparcir,* del artista cartagenero Dayro Carrasquilla?, ¿de qué modo *Esparcir* sitúa el barrio como centro de conocimientos, de ejercicios éticos y políticos?, ¿y qué es lo que eso nos dice sobre ciertos modos de hacer y saber en el arte contemporáneo? Mediante una escritura lenta y descriptiva, alargándose en las preguntas, este ensayo pretende atender, cuidadosamente, a los modos y prácticas estéticas que se proponen en un barrio de Cartagena.

Palabras claves: Arte contemporáneo / arte colombiano / pensamiento afrodiáspórico / barrio / estéticas latinoamericanas.

ABSTRACT

What are the languages, the intuitions, the disputes of the sensitive that are woven from the gestures and practices of *Esparcir*, a project by Colombian artist Dayro Carrasquilla? How does *Esparcir* situate the *barrio* as a center of knowledge, of ethical and political exercises, and what does this say about ways of doing and knowing in contemporary art? Through a slow and descriptive writing, inhabiting the questions, this essay intends to attend to the modes and aesthetic practices that are proposed within a *barrio* in Cartagena (Colombia).

Keywords: Contemporary art / Colombian art / afro-diasporic thought / barrio / Latin American aesthetics

En agosto de 2022 volví a Cartagena, la ciudad en la que nací, nacieron mis padres, y a la que llegaron mis abuelas. Volví por cuenta de la burocracia de una visa en Estados Unidos. Mientras esperaba a que la visa saliera, comencé a conversar con artistas de la ciudad. Este ensayo es una insistencia en algunas de las preguntas que surgieron en las conversaciones. Escribí en otra parte que el verbo *volver* viene del latín *volverê* y quiere decir, entre otras cosas, "hacer rodar, voltear", "enrollar", "desenrollar" (Arrieta Fernández, 2023a). Por ahora, continúo enrollada en las preguntas que se fueron haciendo en la vuelta. Desenrollarse es una acción lenta. Desde esa lentitud escribo; la escritura lenta es repetitiva: quizá, por eso, me cite con descaro. Pero es esta escritura lenta la única que se me ocurre para lo que llamo un pensar mormaso. Una escritura que se sabe desde el calor de las dos de la tarde, el mormaso, y el ritmo elástico, casi detenido, que ese calor impone en Cartagena; un calor que evapora las formas y por ello exige cierto cuidado al momento de nombrar[1]. Es con esa escritura, y con ese ritmo, que querría detenerme a mirar el proyecto *Esparcir*, del artista cartagenero Dayro Carrasquilla: ¿qué tipo de poética dibuja un hombre que recorre con una carretilla las calles de su barrio?, ¿cuál es la escritura a la que llama ese gesto?

Dayro Carrasquilla nació en Plato, un municipio de Magdalena, pero creció en Nelson Mandela, un barrio en la periferia de Cartagena. En *Esparcir*, Carrasquilla recorre las calles de Nelson Mandela con una carretilla en la que acarrea una casita de madera con plantas. Durante el recorrido, anuncia con un megáfono que cambia plantas por historias. *Esparcir* es un gesto sensible, para citar las palabras de Dayro, en el universo de gestos sensibles que el artista ha creado en torno a Nelson Mandela. En particular, en torno al cotidiano del barrio, fundado por familias desplazadas por el conflicto armado colombiano de los años noventa. Una lectura de *Esparcir* supone un compromiso ético con dicha experiencia del trauma. Reconociéndola, respetándola, y por tratarse este ensayo de un ejercicio más bien contemplativo, es que intento una escritura lenta que me permita preguntar por "las estéticas, espacialidades, temporalidades"[2] que el gesto de Dayro sugiere: ¿cuáles son los lenguajes, las intuiciones, las disputas de lo sensible, que se tejen desde los gestos y prácticas que asoman en *Esparcir*?, ¿de qué modo *Esparcir* sitúa al barrio como centro de conocimientos, de

1 De acuerdo con el Diccionario de Americanismos, mormaso es el calor fuerte y sofocante del verano. Digo mormaso aunque en Cartagena no usamos esa palabra; en Cartagena diríamos "fogaje" o "sofoco". En el hablar popular de Brasil, "mormaço", además de calor sofocante, se refiere a "enamoramiento". Es por esa delicadeza, casi etérea, que supone la palabra mormaso en cuanto enamoramiento, que la elijo.

2 En su lectura de *Musa paradísiaca* de José Alejandro Restrepo, Acosta López se pregunta por "gramáticas sensibles" que introduzcan otros "lenguajes, otras estéticas, otras espacialidades y temporalidades" que abran nuevos marcos conceptuales "para hacer sensible e inteligible" "el paradójico encuentro entre olvido y resistencia" (2019, p. 37). Cuando pienso en *Esparcir*, pregunto por estas "estéticas, espacialidades y temporalidades" que abren otros marcos conceptuales.

ejercicios éticos y políticos?[3], ¿y qué es lo que eso nos dice sobre ciertos modos de hacer y saber en el arte contemporáneo?[4], ¿qué nos dice sobre las prácticas artísticas en una ciudad como Cartagena, el puerto de esclavizadxs más importante del imperio español en el siglo XVII, y hoy sitiada por las dinámicas de extracción, violencia, racismo estructural, trata de personas, que multiplica la industria turística?

El gesto sensible de Carrasquilla (el hombre que recorre el barrio con una carreta para intercambiar plantas) insinúa modos de hacer desde el encuentro[5]. En el encuentro se redibuja una geografía (el *barrio* que se recorre, la *calle* donde se dialoga, el *patio* en el que crecen las plantas medicinales) en la que se generan conocimientos y modos estéticos particulares. Ante las réplicas incesantes de la violencia colonial en Cartagena[6], ¿de qué modo el barrio, la calle, el patio, forman enclaves poéticos y materiales, territorios que, haciendo la vida, rechazan la muerte?

Comencé diciendo que me impulsa en este ensayo un pensar mormaso. Desde la casi quietud del mormaso, querría agarrarme a la pregunta como práctica. Pensando en la producción contemporánea de artistas afrodescendientes en Brasil, Fabiana Lopes (2024) señala la necesidad de expandir el momento de las preguntas, y las preguntas mismas, para aspirar a una comprensión ampliada de dicha producción. Para Lopes, quedarse en la pregunta significa optar por la descripción como metodología teórica (comunicación personal, junio de 2024). La descripción de la obra, la atención cuidadosa a los detalles, a las elecciones, a lo que en ella acontece, es un momento detenido que genera en sí mismo posibilidades creativas, o como diría Glissant, "estructuras imaginarias" (1997, p. 100). Elijo entonces la descripción y el potencial de la pregunta[7].

---

3 Esta pregunta dialoga con la práctica de la historiadora del arte Kency Cornejo, quien en *Writing Art Histories From Below: A Decolonial Guanaca-Hood Perspective* (2019) propone una historia del arte que se "enraiza" en el barrio (p. 76).

4 Cuando me refiero a modos de hacer y saber en este ensayo, lo hago en conversación con corrientes del pensamiento feminista negro. En el ensayo "Toward a Black Feminist Poethics", Denise Ferreira da Silva, citando a Barbara Christian, se pregunta por las posibilidades de saber, hacer y existir a las que se abre una poética feminista negra (2014, p. 81). Me he referido a estos modos en el arte colombiano contemporáneo en mi ensayo "Sobre lo que podría ser una poética afrodiásporica: cuatro artistas colombianas" (2023b). Lo que me interesa aquí es seguir ensayando, como ejercicio de imaginación, las posibilidades de saber, hacer y existir que se articulan en *Esparcir*.

5 En un ensayo para el catálogo de la Bienal de Mercosur de 2020, Fabiana Lopes (2020) propone una poética del encuentro para pensar las estéticas de un grupo de artistas negras invitadas a la Bienal. He escrito en otra parte sobre el encuentro como poética y lenguaje en algunas artistas colombianas. *Esparcir* entra en esa tradición al proponer el encuentro como un modo de hacer, una poética en la que acontece aquello que se entiende como el barrio. Ver Arrieta Fernández (2023b).

6 Digo violencia colonial, pero entiendo que se articula igualmente una "colonialidad del poder", tal y como la conceptualiza Quijano, citado por Castro-Gómez (2007, p. 19).

7 En un intento similar al de Lopes, el historiador de arte Darby English aboga por una práctica de *soft eye*. Pensando en el ejercicio de mirar piezas de arte contemporáneo, English defiende la necesidad de observar con "ojos suaves". Ojos que no impongan, ojos que insistan en las preguntas que las piezas inauguran (English, citado por Lopes, 2024).

Describiré algunas secuencias del video de *Esparcir* para presentir la naturaleza movible y colectiva de ese proyecto que, en tanto gesto, adquiere significado como parte del universo de gestos sensibles de Carrasquilla en Nelson Mandela[8]. La descripción lenta es una opción temporal ante otra pregunta en la base de esta escritura: ¿cómo mantener algo de eso que se mueve y que se pronuncia a múltiples voces en este ensayo que se escribe apenas con diez dedos? No es esta una escritura que, comentando *Esparcir*, intente hablar desde el barrio o por el barrio. A lo que se aspira aquí es apenas al acercamiento. Un gesto que, haciéndose, reconoce su propia imposibilidad. La distancia, para quienes nos fuimos, ya está dada, pero quizá la descripción abra un espacio para recrear el diálogo, la conversa grupal, los cuentos de terraza, aquello que se dice a las dos de la tarde, cuando la lluvia aún no ha caído, cuando el mormaso, fogaje, sofoco, se extiende lento, al arrullo de los gritos del señor del aguacate, de la señora de las frutas, del chatarrero.

1. *Esparcir* (fragmentos)

> *Una descripción de la primera escena podría ser esta*: la cámara repara en las hojas ovaladas, dentadas, de un retoño de orégano. Una voz pregona: "cambiamos plantas medicinales por historias que le recuerden el monte. Por recetas. Tenemos albahaca, orégano, culantro, ajenjo, orégano de la sierra, llantén, caraguala, acetaminofén, albahaca morada, cola de caballo". El pregón continúa y se repite mientras la cámara se fija en retoños de albahaca, acetaminofén, caraguala, orégano, y en las manos de una *mujer con gorra roja* que los acaricia, en el rostro de la mujer, en su nariz, que olfatea las hojas.
>
> *Una descripción de la segunda escena podría ser esta*: sobre una carretilla de madera, una casa, también de madera, se equilibra cuidadosamente. En los costados de madera de la casa gravitan, como sostenidos por el aire, los retoños dentro de unas ollitas que son el fruto del árbol que algunos llaman "coco de mono". *La mujer con gorra roja* y dos hombres ubican los retoños, uno por gancho: un retoño sujetado por un hilo que se curva amoroso.
>
> En el fondo, el pregón: "hacemos intercambios de plantas medicinales por historias. Historias cortas que les recuerden las plantas. Por muy cortica que sea, se lleva su planta".

8 Digo *Esparcir* y me refiero a la acción (el recorrido con la carretilla) y al video que fue filmado de esa acción (que describiré en la sección que sigue). Carrasquilla participó con el video y una serie de fotografías en el 46 Salón Nacional de Artistas (2022) como parte de la curaduría Línea Negra. En el marco de este ensayo, cuando digo *Esparcir* también me refiero al conjunto de prácticas y gestos sensibles que arropa el proyecto y que van más allá del día en que se filmó el recorrido. Más que una elección mía, esta multiplicidad de "sentidos" viene del carácter no cerrado, siempre abierto, del proyecto. Algo de eso es lo que intuyo en las conversaciones con Dayro Carrasquilla.

Una descripción de la tercera escena podría ser esta: un hombre con megáfono junto a la casa de la carretilla. La casa es un jardín flotante, movible. El hombre pregona: "hacemos intercambios de plantas medicinales por historias". Pasa otro hombre con carretilla y mira al hombre del megáfono. Pasan jóvenes que miran. Pasan los perros. La calle es de tierra y, aunque el cielo está nublado, sabemos que hace calor. Un fogaje, un sofoco.

Lo siguiente son las conversaciones.

El hombre con la camiseta azul de la red de liderazgo juvenil le dice a la cámara: "hay muchas plantas que no conocemos para qué sirven, pero antes, en los tiempos de antes, no existían ni las pastillas. Todo era medicinal con plantas, pero hemos cambiado... Muchas plantas sirven para muchas cosas, como el orégano para el dolor de oído". *El hombre con la camiseta azul de la red de liderazgo juvenil* balancea en la mano derecha una plantita de aloe.

La señora de blusa rosada. "¿Cuál dice usted?", pregunta el hombre del megáfono señalando los retoños en la casita. "Yo quiero la hierbabuena", responde *la señora de blusa rosada*. "Entonces usted me regala esa historia", dice el hombre mientras le extiende el retoño a la mujer. "Esta matica me recuerda cuando yo estaba pequeña [y] mi mamá nos hacía un agua con ella y nos quitaba la gripa", cuenta *la señora de blusa rosada*.

En el fondo, el pregón: "intercambiamos plantas medicinales por historias que le recuerden el monte".

El hombre del megáfono y un *hombre en esqueleto azul* empujan la carretilla sobre una pendiente rocosa. Alrededor: los palos de mangos, las terrazas, los matorrales, los arbustos florecidos, las vecinas sentadas en la puerta. En el fondo, las conversaciones: los adolescentes que se llaman a gritos; el ladrido de los perros.

[...]

Llueve. Es obvio que ese calor grisáceo era de lluvia. El agua horada la tierra, la abre como si fuera una piel. El hombre del megáfono conversa con otros hombres: parece que discuten cómo subir otra pendiente con la carretilla.

[...]

Siguen las conversaciones.

La señora del vestido negro. Con un retoño en cada mano, *la señora del vestido negro* levanta la mirada al cielo en un gesto de oración porque "aquí a Nelson Mandela y a la calle veinte de julio no viene nadie ni a traer una mata, pero bendecidos serán ellos, padre, y también todas estas matas, padre mío, que tú bendigas a cada uno de ellos". *La señora del vestido negro* cierra los ojos.

"Me gustaría saber qué es lo que usted piensa cuando ve la casita con las matas", pregunta el hombre del megáfono. "Ay, la finca", contesta *la señora del vestido negro*. "Las maticas guindando... Pienso en los terrenos, los campesinos... Porque también a la tierra que uno va a sembrar estas matas hay que hablarle. Quiero que mi planta esté hermosa. Yo ahora hago el abono orgánico con la concha del plátano, la concha del plátano verde bien bien como cuando uno va a picar una cebolla y se lo echo a mis matas. Ojalá usted fuera un momentico a mi casa. Yo la verdad es que tengo mis matas hermosas".

"¿Cuando usted se viene se trajo con usted alguna matica?", pregunta el hombre del megáfono [...] "No [...] Me vine volada de esos malvados que me hicieron salir de la finca, los dueños de todo, lo hacían salir a uno hasta desnudo" [...] dice *la señora del vestido negro.*

[...]

Una descripción de la escena final podría ser esta: los hombres se detienen con la carretilla frente a una casa pintada color mamón. De pie en la terraza están *la señora del vestido negro* y un niño. Hay arbustos, ropa tendida, un gato que se acicala sobre una silla rimax color beige. El hombre del megáfono, ya sin megáfono, saluda con un apretón de mano a *la señora del vestido* negro, que lo invita a entrar. La cámara atraviesa la casa hasta una pared de ladrillo rojo en el patio. Señalando la pared, *la señora del vestido negro* enumera las plantas que cuelgan: el anamú, la lengua 'e suegra. El hombre sin megáfono mira a la pared de plantas, a *la señora del vestido negro*, a *la mujer con gorra roja* que lo ha acompañado hasta el patio, sonríe y dice: "bueno, fíjese, así es como está la casita"[9].

9 En la grabación de *Esparcir* participaron Jackeline Mojica P. (sabedora de lo verde); equipo logístico: Jhon Rojas L. y Horacio Herrera R.; producción video: Canal Cultura; cámara: Alfredo Marimón; director y productor audiovisual: Carlos Castro M.; Comunidad de Nelson Mandela, Sector las Torres.

Esparcir (2022). Foto cortesía del artista.

Esparcir (2022). Foto cortesía del artista.

Esparcir (2022). Foto cortesía del artista.

Esparcir (2022). Foto cortesía del artista.

2. "Aquí a Nelson Mandela"

El pregón no podría ser más familiar: "cambiamos plantas medicinales por historias que le recuerden el monte. Por recetas. Tenemos albahaca, orégano, culantro, ajenjo, orégano de la sierra, llantén, caraguala, acetaminofén, albahaca morada, cola de caballo". El pregón replica el modo de los chatarreros que recorren las calles tibias de la ciudad para cambiar pedazos de metal oxidado por vasijas de peltre o vasos de plásticos. El pregón, en cuanto pregón (y en tanto pregón, gesto), hace parte del paisaje sonoro que caracteriza a los barrios de la ciudad, similar al del hombre del aguacate o al de la mujer que vende las frutas. La casa con plantas que acompaña al pregón imita otro gesto que adquiere sentido en este barrio en particular —construido por gente venida del campo— y en los conocimientos de esa gente: aquel de sembrar en las alturas, paredes, paredillas, para evitar que las gallinas y otros animales acaben con los retoños ("fíjese, así es como está la casita"). En conjunto, los gestos intuyen el barrio, las calles que lo recorren y los patios en los que crece el monte.

El barrio como *leitmotiv* no es nuevo en las tradiciones estéticas cartageneras. Roberto Burgos Cantor publicó en 1980 una colección de cuentos con historias de personajes inspirados en un barrio cartagenero, *Lo Amador.* En 1988, Pedro Blas Julio publicó *Poemas de Calle Lomba*, una colección de poesía en la que la voz poética se construye en diálogo con experiencias del barrio Getsemaní. Joy Güeto publicó en 2022 *Gente de la loma*, una recopilación de narraciones (o sociología literaria, como la bautiza Güeto) en torno al día a día y el miedo de lluvia con el que convive un barrio en las faldas del cerro de la Popa. Algunas series de Heriberto Cogollo son memorias pintadas del barrio de Torices, mañanas en Marbella o mediodías de béisbol.

En el universo poético de Dayro Carrasquilla, el barrio es el articulador de la obra. De su día a día de barrio surgen proyectos como *Lavatorio: estación de zapatos* (2017), en el que, dotado con una palangana de agua y un trapo, el artista limpia los zapatos empolvados y enlodados de los pobladores de Nelson Mandela. O *Fragmentos* (2017), una colcha de imágenes (que simula una colcha de retazos) en la que se leen frases de sobrevivientes del conflicto armado que viven en Nelson Mandela. *Territorios de Paz* (2008), *Entre Dientes* (2014) y *Mandela* (2016) son otras de las obras de Carrasquilla hechas no *desde*, sino *en* el barrio (comunicación personal, junio de 2024). La elección de la preposición *en* denota tanto el lugar como las temporalidades y los modos a los que aspira la práctica de Carrasquilla. Denota también con quién y para quién se hace la práctica: el barrio. A Carrasquilla le gusta contar que el día de la defensa de su tesis de maestría en artes visuales invitó al comité evaluador a Nelson Mandela. Allí, en una casa pequeña con techo de zinc, a las dos de la tarde, bajo el sol caliente, sin internet, ocurrió la presentación. ¿Cuáles son las sensibilidades que abre, a las que se abre, el barrio, sus estéticas, temporalidades?

Decía que en *Esparcir* el barrio es una recopilación de gestos: el pregón para intercambiar plantas, la mujer que acaricia los retoños, el hombre que interpela a las señoras para que le cuenten una historia, las vecinas que escuchan sentadas en la puerta. Y es un acúmulo de las imágenes que acompañan los gestos: los palos de mango, las puertas de las casas, los matorrales, los arbustos florecidos, los perros que ladran, el jardín flotante de la carretilla. Con cuidado, casi con ternura, desde las primeras imágenes, *Esparcir* desestabiliza el modo como se nombra e imagina el barrio desde fuera de él.

Nelson Mandela fue fundado en 1994[10]. Hoy viven allí alrededor de 50.000 habitantes. 80% de las familias llegaron desplazadas por la violencia del campo en Colombia durante las décadas de los noventa y los dos mil. El 20% restante llegaron de otros lugares de Cartagena, desplazados por la escasez económica y el subempleo. Hasta hace poco, carecía de un centro de salud, y el acceso a los servicios públicos sigue siendo limitado. Durante los primeros años de fundación, las bandas criminales replicaron en las calles la violencia que había desplazado a los habitantes llegados del campo. Los asesinatos recurrentes, las listas de desaparecidos hicieron que Nelson Mandela fuese considerado un barrio caliente, peligroso, por el resto de la ciudad.

Entonces está eso, lo que se piensa en Cartagena. Y está *Esparcir*, lo que allí acontece y se ve: *la mujer con gorra roja* que acaricia los retoños, el cuidado con el que se curva un hilo que amoroso sostiene un retoño de planta, el modo como se pide una historia o la mirada agradecida con la que *el hombre del megáfono* observa a *la señora del vestido negro*. Están los palos de mango, las puertas de las casas, los matorrales, los arbustos florecidos, los perros que ladran, el jardín flotante de la carretilla. En *Esparcir*, el gesto cotidiano es entendido como gesto sensible y como práctica que crea posibilidades de existencia[11]. En la práctica, los modos de hacer, saber y existir producen

10 Las iniciativas de memoria del gobierno colombiano (y la de los pobladores del barrio) en la última década han recopilado numerosos documentos sobre la historia de Nelson Mandela. Ver https://museodememoria.gov.co/mandeleros-especial-web/

11 Entiendo cotidiano y práctica del modo que lo hace Tina Campt: "the quotidian must be understood as a practice rather than an act/ion. The quotidian as a practice honed by the dispossessed in the struggle to create possibility within the constraints of everyday" (2017, p. 4). Práctica aquí como algo que está siendo y que se repite, que, además, es intergeneracional. En ese sentido, la práctica (en cuanto gesto sensible) activa una suerte de *tiempo espiralar*, como lo denominaría Leda María Martins (2021), un tiempo que es, simultáneamente, pasado, presente y futuro.
En nuestras conversaciones, Dayro no distingue, a diferencia de Campt, entre acción y práctica. Para él, las dos constituyen el gesto. Cuando uso la palabra gesto en este ensayo, intuyo, por un lado, algunos de los sentidos que la palabra adquiere en las conversaciones con Dayro y, como cartagenera, en el habla popular de la ciudad. Es el mismo Dayro quien me recuerda que en Cartagena acostumbramos a decir que "alguien tuvo un gesto". Ese gesto se puede referir a una acción con características negativas ("un gesto que me molestó"), pero, si pienso en mi madre y sus amigas, la palabra gesto califica por lo general acciones positivas y de cuidado: "ella tuvo un bueno gesto", "ella tiene este gesto". Se podría insinuar, entonces, que el gesto/los gestos señalan acciones

el territorio, el barrio, que es una creación colectiva[12]. Es el mismo Dayro quien cuenta que entiende el territorio como "dinámicas de relaciones, de construcción, de encuentros e [incluso de] desencuentro" (comunicación personal, junio de 2024). El barrio, la calle, el patio no existen solo como geografías materiales; se hacen constantemente. Por eso el llamado con megáfono y lo que él produce: las señoras que salen a ver la casita con plantas, los hombres que ayudan a moverla gratuitamente, los diálogos, los intercambios de anécdotas y conocimientos sobre las plantas medicinales, los chistes, las miradas. Es eso amorfo, movible, lo que hace al barrio, la calle, el patio.

El jardín flotante de la casa sobre la carretilla propicia relaciones que crean el territorio (el encuentro/intercambio), a la vez que señala cómo estas intuyen, en calma, en una frecuencia casi inaudible, en un tiempo elástico, como el del mormaso, algo que se parece a la fuga[13]. En "Cultures on the Edges: Caribbean Creolization in Historical Context" (2002) Trouillot cuenta que, en el orden de la plantación, las huertas de lxs esclavizadxs eran espacios para asegurarse el sustento y mantener conocimientos que imaginaban la libertad[14]. Cartagena, el mayor puerto de esclavizadxs del imperio español

---

que hacen posible la supervivencia colectiva. Por otro lado, cuando uso gesto en este ensayo intento, simultáneamente, un diálogo no siempre explícito con corrientes del pensamiento afrodiaspórico y sus intersecciones con las teorías de la *performance*, en particular Leda Maria Martins. Aunque Martins lee el gesto en el contexto de *performance* ritual, su comprensión de este como acción que supone en sí misma una episteme (modos de hacer y saber) insinúa algo de lo que acontece en *Esparcir*: acciones-prácticas cotidianas que dan cuenta de modos (epistemologías). Cito a Martins: "O gesto, a expressão do movimiento, é um código cultural e significa socialmente. Como todo signo, em seu estatuto simbólico, o gesto, independientemente de sua natureza, é uma convenção, um signo interpretante em qualquer produção semiótica de uma cultura e, por extensão, de todos os processos de construção cognitiva que essa mesma cultura opera, nos domínios sociales, estético, filosófico, etc. [...] No ámbito das performances rituais negras, o gesto, além de suas funções ditas exteriores, descritivas, ilustrativas e, mesmo, expressivas, pode e debe ser pensado como um "em si mesmo" interior e anterior, uma condensação significante, síntese performática por excelencia, em toda a gama extensiva de sua natureza, como hábito, conduta, léxico, ideograma e hieróglifo" (2021, p. 85).

12 a) En una entrevista con el periodista David Lara (2017), Carrasquilla afirma que "le interesa reforzar conceptualmente el discurso relacionado con los modos de ser y estar en la periferia"; b) refiriéndose a las prácticas artísticas contemporáneas, Kekena Corvalán argumenta que estas "producen territorios" porque "construyen colectivos, se desmarcan. Son rizomáticas" (2021, p. 61). Entiendo el barrio en este apartado no como una categoría que generaliza. Digo barrio e imagino las relaciones, los intercambios, el territorio particular que se construye en cada momento.

13 Uso el sustantivo "calma" para referirme a ese carácter de "quiet" que, de acuerdo con Tina Campt, tienen las formas de "refusal" del cotidiano negro en la diáspora a diversas formas de opresión (Campt, 2017). El tiempo elástico, del mormaso, es un tiempo de calma, y lo que en él acontece (o no, puede que no, pues tiene una frecuencia casi inaudible) enfrenta el tiempo opresivo (y las opresiones) del tiempo del capital.

14 Estoy citando a Trouillot (2002) para hablar de enclaves dentro de la plantación, pero también podría traer a Kamau Brathwaite (1975), Sylvia Wynter (1971) o Édouard Glissant (1989, 1997). Es extensa la producción diásporica sobre *eso otro* que acontece en y resiste a la plantación. La mención a la plantación en un espacio como Cartagena, una ciudad colonial "por fuera del circuito de la plantación" (Abello, 2015) parece un despropósito histórico, pero lo hago utilizando la plantación (1) como un concepto migratorio para pensar en el pasado esclavista tal y como lo hacen grupos

en el siglo XVII, arrastra su pasado colonial en los niveles de desempleo de una masa popular mayoritariamente afrodescendiente (Carrascal y Riccardi, 2019); en las dinámicas de expoliación del turismo que, amparado en narrativas de desarrollo, desplaza a comunidades nativas de la Boquilla o Barú; en el perfilamiento policial que expulsa del centro histórico a personas negras, populares, trans, o en la violencia policial que extermina a la juventud negra en las periferias de la ciudad. En el orden colonial de Cartagena, la calle que se recorre, el patio en el que se siembran retoños en las paredes o las terrazas en las que las vecinas conversan simulan aquellas huertas que creaban, en su frecuencia mínima, otros modos de existencia en la plantación[15]. Si la colonización es la imposición de modos del ser y habitar la tierra sobre otros (Ferdinand, 2021), los modos de habitar, saber, existir, sentir y relacionarse que se intuyen en *Esparcir* tejen el territorio a la vez que persisten en crear la vida en una ciudad que la niega.

3. "Muchas plantas sirven para muchas cosas, como el orégano, para el dolor de oído"

De acuerdo con el diccionario de la Real Academia, "esparcir" significa, entre otras cosas, diseminar, sembrar, repartir. ¿Qué es aquello que se disemina, se siembra, se reparte? No exagero si digo que el verde es el color menos asociado a Nelson Mandela por cualquier cartagenerx que no haya visitado el barrio. Me corrijo: el verde es el color que menos asociamos a Nelson Mandela y a la ciudad[16]. Sin embargo, la primera imagen de *Esparcir* es un retoño de orégano verdísimo, y la carretilla recorre calles destapadas en las que los árboles y arbustos disputan el terreno con el lodo. ¿Qué es aquello que se disemina, se siembra, se reparte? El tono verdoso de *Esparcir* acerca el proyecto a las propuestas de artistas caribeñxs[17] que elaboran lenguajes visuales a partir de modos de saber y hacer (vegetales) de poblaciones indígenas y afrodescendientes, como Joiri Minaya o Eliazar Ortiz. Los dibujos e instalaciones de Eliazar Ortiz combinan pigmentos extraídos de los pétalos del tulipán africano, la arcilla, la mica, la bija, la

activistas del movimiento negro en diferentes geografías de la diáspora, (2) por el modo como el movimiento negro en Cartagena, en particular el movimiento negro de mujeres barriales, se articula con otros grupos de la diáspora para insistir en el carácter colonial de la violencia policial y las diversas formas de opresión contra la gente negra en el (presente) de la ciudad.

15 Agradezco profundamente a Christopher Cozier por las conversaciones en Puerto España en el verano de 2024 y por recordarme que el *yard* (patio), la banca, la calle son expansión de los enclaves *against the plantation*. Los tés con Adelaine Greogoire también fueron indispensables para imaginar la potencia poética de los patios, de Cartagena a Puerto España.

16 A Cartagena se la comió el cemento. La dificultad de poner en marcha un plan de cara a los efectos del cambio climático contrasta con la cantidad de planes de gobierno creados para enfrentar el cambio climático. Ver, por ejemplo, el "Plan 4c. Cartagena competitiva y compatible con el clima (2014)". Dicha dificultad puede responder a innúmeras razones. Insinuaré apenas dos: los intereses de la industria turística —siempre primero—, o la realidad de que en este momento los efectos del cambio climático afectan, principalmente, a una población afrodescendiente y de bajos recursos. Sobre las intersecciones de la crisis climática y las comunidades racializadas como no blancas, ver Ferdinand (2022).

17 Utilizo el adjetivo caribeñx consciente de las dificultades que tiene utilizar una rúbrica como esa.

jagua o el palo de campeche para contar historias de cimarronaje o del día a día en pueblos diminutos de las montañas de República Dominicana. En *The Cloaking Series* (2019-2021), Joiri Minaya cubre monumentos (Cristóbal Colón y Ponce de León en Miami; Vasco de Gama en Hamburgo) con telas que diseña usando los patrones de plantas que son "metáforas de resistencia" para comunidades afrocaribeñas y pueblos indígenas, como el rompe saragüey o la espada de San Jorge.

Esparcir disemina, siembra, reparte modos de hacer y saber que tienen, entre otras propiedades, la de poder ser usados en contra de ciertas ausencias. De allí que *la señora del vestido negro* agradezca la planta que le regalan porque "aquí a Nelson Mandela y a la calle veinte de julio no viene nadie ni a traer una mata". Ante la carencia de un puesto de salud, *Esparcir* replica los modos alternativos que la gente crea; en el caso, el uso de las plantas medicinales. Carrasquilla cuenta que *Esparcir* hace parte de un proyecto mayor titulado *Nelson Mandela resiste en verde* que pretende volver a las "formas de habitar que mantienen los conocimientos que la gente del barrio tiene sobre las plantas y aseguran el bienestar de la población" (comunicación personal, junio de 2024).

Junto a *Esparcir*, el proyecto *Nelson Mandela resiste en verde* consta del recetario *Nelson Mandela resiste en verde*: *recetas y productos medicinales sin salir del barrio*. En la introducción del recetario se lee que en él se podrán "encontrar las voces de los que han atesorado consigo los saberes del monte", que se le ofrecen al barrio por su "relación con las plantas medicinales" y "la ausencia de centros médicos". Es decir, el recetario reitera conocimientos que ya circulan en el barrio. En la primera sesión, se presenta brevemente a algunxs sabedorxs, el lugar del que vienen (El Carmen de Bolívar, Ovejas, San Pablo), los años viviendo en Nelson Mandela, y se listan las recetas que conocen: "contra o ron compuesto"; "baños de 7 plantas"; "colirio de llantén". Por tratarse de un recetario *en* el barrio para el barrio, algunos códigos de escritura, de vocabulario o direcciones pueden no ser transparentes para alguien ajeno a ese tejido. Así encontramos que Sutana vive "en el sector el Edén. Detrás de la antigua policlínica". En la segunda sesión, hay consejos para sembrar de acuerdo con las fases de la luna, la raíz o la semilla de la planta; recomendaciones para la poda, y para la recolección de plantas para hacer medicamentos. Uno de los consejos advierte que "no se deben recoger las hojas cuando la planta está húmeda o tiene el sereno de la madrugada". La tercera sesión explica las diferencias entre un ungüento, un cataplasma, una maceración y otras formas de preparación. La cuarta, titulada "Medicina natural para enfermedad o achaques de salud", organiza en orden alfabético diferentes enfermedades con sus respectivas curas: remedios para el asma, cálculo en los riñones, colesterol alto, cólicos menstruales, gastritis, impurezas en la sangre, tos o úlceras en la boca... Las páginas finales recogen los dibujos de plantas familiares para los mandeleros: achiote, albahaca, anamú, cola de caballo, llantén, orégano y paico.

En *Un caso de reparación* (2015), la artista bogotana Liliana Angulo vuelve a los documentos de la Real Expedición Botánica, considerado uno de los proyectos más importantes para la definición de un campo científico en Colombia, y recupera las historias de lxs "informantes" afrodescendientes e indígenas que colaboraron con José Celestino Mutis y de los artistas afro que participaron de la expedición y cuyos conocimientos fueron borrados al ser codificados en un lenguaje científico[18]. En *Esparcir* y el recetario *Nelson Mandela resiste en verde* asoma un interés similar al de *Un caso de reparación* pues rastrean, a nivel local, conocimientos y saberes que, o quedaron apagados en la construcción de los discursos nacionales (como en el caso de la Real Expedición) o son desconocidos por cuenta de la eficacia narrativa del discurso científico (cabe recordar la insistencia con la que en *Esparcir* algunxs pobladores de Nelson Mandela afirman que "los médicos no creen en las plantas medicinales"). El recetario *Nelson Mandela resiste en verde* revela que los saberes continúan circulando (de hecho, la circulación hace parte y posibilita lo que entendemos como el barrio), y que, para la circulación, los saberes echan mano de cierta opacidad[19].

El pregón del hombre del megáfono "cambiamos por historias que le recuerden el monte" le pide a lxs habitantes del barrio que recuerden el monte, la vida que se abandonó a causa del desplazamiento, "las maticas guindando... los terrenos, los campesinos..." que enumera la *señora del vestido negro*. De un modo simultáneo, el pedido es a recordar el propio monte, en cuanto entidad, el/la monte y lo que el/ella sabe. *Esparcir* sugiere un encuentro que es un *rasanblaj*, como es entendido en el pensamiento haitiano: confluencia de "ideas, cosas, personas, espíritus" (Alexander y Ulysse, 2015), confluencia de lo vivo y no vivo, de conocimientos conocidos y otros ocultos. Allí están el barrio, el monte, los saberes y conocimientos. El encuentro no es transparente. Aunque *Esparcir*, en cuanto acumulación de gestos, aspira a construir una memoria, no todo lo que constituye la memoria es nombrado. La cámara que atraviesa la casa de *la señora del vestido negro* hasta el patio no repara en los enseres de esa casa; de hecho, parece que el espacio se oscurece a propósito. El grado de opacidad de la cámara se replica en el modo como en el recetario son transmitidos los conocimientos, saberes. Aunque se listen las curas y recetas para varias enfermedades, el recetario, por ejemplo, reconoce que algunos conocimientos no pueden ser publicados, por lo que ofrece los números de teléfonos y las direcciones de lxs sabedorxs para que, quien lo necesite, recurra directamente a ellxs. Ese no decir opaco asegura, de un modo casi contradictorio, la posibilidad de la circulación y, quizá, de cierta supervivencia. Ese no decir es una condición

18 *Un caso de reparación* se puede ver *online*: http://uncasodereparacion.altervista.org/?doing_wp_cron=1723738496.9849879741668701171875. En Reyes (2024), se encuentra un contexto cuidadoso del proyecto de Angulo.

19 Entiendo opacidad, en un diálogo con Glissant, como el requerimiento a ser opacos que el autor reclama en *Poéticas de la relación* (1997) para lxs *otros* del mundo, y como una práctica de fuga, "refusal", originada en la plantación (en términos visuales y más allá de lo visual, de lenguaje y de sensibilidades) y que se despliega de diversos modos en las geografías de la diáspora (Glissant, 1989).

para la escritura sobre *Esparcir*: ¿qué es aquello que se disemina, se siembra, se reparte?

4. Reestructurar lo sensible

Una de las exposiciones más comentadas en Cartagena en la segunda mitad del 2022 fue *Nosotros*, de Rubie Rumie, expuesta en la galería NH. Para *Nosotros*, Rumie intervino digitalmente algunas de las 151 láminas de la Comisión Corográfica, el proyecto cartográfico nacional coordinado por el general italiano Agustín Codazzi entre 1850 y 1859, a petición del gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera. Codazzi murió antes de llegar al Caribe, así que no hay láminas de la región en los archivos de la Comisión. En *Nosotros*, Rumie borró a los personajes del XIX y colocó en su lugar personajes de la escena caribeña del XXI (poetas, actrices, deportistas, vendedores de frutas). Hay mujeres, hombres, niñes, ancianes. Tienen todos los tonos de piel y todas las edades. Unas miran sonrientes, otros más serios. Casi siempre les acompaña un alimento. Dos mangos maduros cuelgan alrededor del rostro de un hombre joven; un collar de cangrejos azules adorna el cuello de una mujer, un ñame gravita sobre una cabeza encanecida. *Nosotros* pretende (o al menos es lo que dice en la presentación de la artista) llenar un vacío. Si las láminas de la Comisión representaban la nación, *Nosotros* aspira a introducir al Caribe en dicha imagen de nación, y a hacerlo de un modo "positivo": las imágenes, técnicamente, son impecables y pueden considerarse bellas.

En la misma época de *Nosotros*, y a pocas cuadras de la galería NH, el colectivo *Kitambo* y Margarita Ariza curaron *Atlas/Malí y Colombia: un cruce de miradas*, exposición a la que convocaron a seis artistas: Fatoumata Diabaté, fotógrafa de Malí, quien en octubre de 2021 recorrió con su estudio móvil las ciudades de Cali, Bogotá, Silvia (Cauca) y Buenaventura, y a Lyann Quartas, Julieth Morales, Yeison Riascos y el Murcy, todes oriundos de la región del Pacífico[20]. Recorriendo la exposición, una repara en las imágenes: en la disposición de cuerpos y colores en los baños rituales de Quartas; la condición de las sombras en los retratos de Morales; las texturas de los días en las manos de las mujeres del Chocó de El Murcy; la mirada suave y vulnerable de los retratos de hombres negros (y ombligados) de Yeison Riascos.

Menciono estas dos exposiciones porque estuvieron en Cartagena en la época en que volvía y me enredaba en conversaciones con Carrasquilla y otrxs artistas de la ciudad. Las menciono porque entre las dos dan cuenta de modos en los que se disputa el campo visual en la ciudad. Si bien *Nosotros* es celebrada por representar la "diversidad cultural" del Caribe[21] (y es cierto

20 El Pacífico, una de las regiones con mayor población afrodescendiente en Colombia (al igual que la región Caribe), ha sido históricamente olvidada y expoliada por el Estado-nación colombiano.

21 Dicha "diversidad" se agradece en una ciudad en la que la población afrodescendiente es regularmente representada como elemento exótico para una postal turística. Pero cabe preguntarse qué es lo que significa que *Nosotros* aparezca en una escena del arte (y un mercado del arte) cada vez más interesada en la representación de la experiencia afrodescendiente. Una pregunta como esa tiene que lidiar con la necesidad, que existe, de representación de la(s) experiencia(s)

que lo hace), no hay que dejar pasar que esa "representatividad" ocurre en el marco de los mismos discursos que han construido la nación y que han invisibilizado a poblaciones afrodescendientes y pueblos indígenas, en este caso, el de la Comisión Corográfica. Me explico: aquello que consideramos bello en las imágenes de *Nosotros* surge del cuidado con el que la pieza ha sido montada, de la armonía, de la minucia con la que el retratado del siglo XXI se acopla con su fondo de arbustos o cielos del XIX. Y es allí donde a mí me surgen inquietudes porque una lámina de la Comisión Corográfica no es nunca, apenas, un fondo. Una lámina de la Comisión Corográfica está cargada de lo que significaron expediciones como la Comisión.

Los viajes científicos fueron una de las (tantas) herramientas usadas para colonizar eso que fue llamado de Nuevo Mundo. Los viajeros europeos "recolectaban especímenes, traducían conocimientos indígenas y negros a una terminología científica" como parte del proceso de apropiación colonial (Muñoz Arbeláez, 2010, p. 175). En el siglo XIX, las naciones recientemente independizadas repiten los viajes de exploración. Santiago Muñoz Arbeláez cuenta que el fin de los productos científicos de la Comisión Corográfica, entre ellos las láminas, era dar "a conocer el país en el exterior en todas sus fases y especialmente en las que sean adecuadas para promover la inmigración de extranjeros industriosos" (2010, p. 177). La Comisión era parte de un proyecto mayor que, desde las élites andinas, procuraba representar las distintas regiones del país para después "civilizarlas", es decir, explotarlas. Para "civilizar", desarrolla "un conjunto de nociones geográficas y raciales" que "explican" las regiones. Muñoz recuerda que "las láminas se elaboraron con gran cuidado y cada una de ellas fue rigurosamente revisada por Codazzi, teniendo en cuenta entre otras cosas la manera en que se presentaban los argumentos geográficos y la armonía de la imagen a fin de atraer al lector europeo a Colombia" (2010, p. 176)[22].

Clasificar, ordenar, nombrar. ¿Cómo abstraer las láminas de la Comisión de los discursos, políticas y proyectos de nación de los que surgieron? Vuelvo a los retratos de *Nosotros*. Los veo: bellos, sonrientes, y no puedo dejar de pensar que el modo como la imagen me seduce semeja esa otra seducción en el centro de las láminas de la Comisión que tenía como objetivo la domesticación de un territorio. Vuelvo a Muñoz y a su afirmación sobre la minucia con que Codazzi y la Comisión cuidaban "de la armonía de la imagen" para que *atrajera* a cierto tipo de lector. Vuelvo a la armonía que rezuman las piezas de *Nosotros*. En la armonía tan cuidadosamente alcanzada entre la figura del siglo XXI y un discurso visual nacido en el XIX florecen estas preguntas espinosas: ¿qué significa que no haya en

afrodescendiente(s) por artistas afrodescendientes. *When we see us: A Century of Black Figuration in Painting*, la megaexposición curada por el Zeit Museum of Contemporary Art Africa de Cape Town, es uno de innúmeros ejemplos que dan cuenta de tal necesidad.

22 Recomiendo a la lectora mirar también el artículo de Beatriz Balanta "El ensamblaje visual del cuerpo negro: el caso de la Comisión Corográfica de la Nueva Granada" (2012).

Nosotros algo que se rompa, que se fracture, que haga ruido y cree caos?, ¿cómo se vería (materialmente) dicha fractura? La encrucijada a la que nos lanza *Nosotros* es a la de cuestionar si, en la aspiración a darle nombre a los silencios y llenar vacíos (inscribir la región Caribe colombiana y su diferencia en los discursos de la nación), acabamos afirmando modos en los que ya hemos sido nombrados, modos en los que ya hemos sido vistos, clasificados.

Así, no consideré un hecho menor que a una calle de *Nosotros* estuviera expuesta *Atlas/Mali y Colombia: un cruce de miradas.* Lejos de inscribir ciertos grupos en el marco de ciertos discursos, la propuesta de *Atlas/Mali y Colombia* construye, a partir de ciertas prácticas, un lenguaje de lo visual que va más allá del ojo. Un lenguaje que exige una ampliación de las estructuras de lo sensible, otros marcos conceptuales, otros tiempos, para imaginar aquello que entendemos como estética(s). Intuyo en las imágenes de *Atlas/Mali y Colombia* una disposición estética profundamente política; y política significa en este caso que amplía el ámbito de lo sensible más allá de lo que se ha determinado para ciertos sujetos; explora y muestra otras formas de la risa, de estar, otras formas de la ternura. Mirando las imágenes de Quartas, Morales, El Murcy y Riascos, una encuentra que, a partir de gestos íntimos, cotidianos, estxs artistas, oriundos del Pacífico colombiano, una región históricamente nombrada desde afuera, por viajeros extranjeros o por quienes delineaban proyectos de nación, devuelven (continúan devolviendo) la mirada. Pero pensar estas imágenes apenas en el ámbito de una disputa de miradas (colonial o no) sería injusto. Mirándolas, se intuye en las elecciones del color o los objetos de Quartas, en la disposición de los retratos de Riascos, una pregunta por cómo aquello que es un lenguaje de lo cotidiano, que está ligado a prácticas consideradas ancestrales (sea en una comunidad indígena, sea en comunidades afro, sea en las comunidades mezcladas de afros e indígenas que crecen en las periferias de Cali), a una memoria oral, se convierte en lenguaje(s) poético(s), en una(s) estética(s) que transforma(n) los modos del arte contemporáneo y los modos como pensamos ese arte, el lenguaje que tenemos para nombrarlo.

Es en este contexto en el que querría situar *Esparcir.* Su cercanía a poéticas como las de *Atlas/Mali y Colombia* declara que se trata de movimientos que acontecen simultáneamente en el arte contemporáneo (y más allá de él) en Colombia, movimientos para ser mirados. Guardadas las diferencias, que no tengo espacio para enumerar aquí, hay en *Atlas/Mali y Colombia* y *Esparcir* un interés en ciertos gestos, en poéticas cotidianas, sea en Cartagena, sea en el Pacífico colombiano, y en cómo estas poéticas inauguran un ámbito estético. Los gestos que señalé en mi acercamiento a *Esparcir* insinúan prácticas que constituyen modos de ser, saber, existir, sentir. Volcándose sobre estos modos, mirándolos cuidadosamente, *Esparcir* y las piezas de *Atlas/Mali y Colombia* aspiran, de un modo casi radical, a una reestructuración de lo sensible. Y entiendo por reestructuración de lo

sensible, en diálogo con el pensamiento radical negro[23], una reestructuración del cómo sentimos y habitamos el mundo. Quizá en lo que estoy pensando aquí, y que aún no es muy claro por tratarse este de un primer intento, es en esas otras "estéticas, espacialidades, temporalidades". En el caso de *Esparcir*, la reestructuración ocurre *en/desde* el barrio (en las relaciones, los encuentros, los desencuentros que lo hacen). Eso que acontece en el barrio se proyecta a la ciudad para imaginar otras formas del ser, del ser en la ciudad y de la ciudad: la discusión no se restringe al campo visual. La discusión supone estéticas, éticas, epistemologías, modos de existencia y sentir. *Esparcir*, en cuanto proceso movible, nunca cerrado, que señala las relaciones, encuentros y desencuentros, saberes y conocimientos que tejen un territorio, es contemporáneo a movimientos sociales, estéticos, periféricos o de disidencia sexual en Cartagena como el Movimiento de mujeres negras y barriales, el Colectivo Contextos o Voguea en el aleteo. Es posible que haya que mirar con más cuidado ese contexto para vislumbrar, con menos (o mayor) duda, de lo que se trata *Esparcir.* Para hacer justicia a las preguntas que articulan este ensayo, debo cerrar diciendo que los lenguajes, sensibilidades, prácticas que se originan en Nelson Mandela y en otras periferias de Cartagena no caben en esta escritura individual. No pretenden caber pues insisten en la fuga. Nombrarlas quizá signifique intentar describir/preguntar, de un modo siempre errático y lento, por los gestos que ellas crean en el tiempo inaudible del mormaso[24].

Referencias bibliográficas

Abello Vives, A. (2015). *La isla encallada*. *El caribe colombiano en el archipiélago del Caribe*. Siglo del hombre editores.

Acosta López, M. R. (2019). La resistencia de lo inarchivable: Del mito a la historia en *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo. *Diálogo: an Interdisciplinary Studies Journal*, *22*(2), 35-48.

Alexander, J. y Ulysse, G. (2015). *Groundings on Rasanblaj with M. Jacqui Alexander*. *Emisférica*. https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-121-caribbean-rasanblaj/12-1-essays/e-121-essay-alexander-interview-with-gina.html

23 Para una discusión para eso que llamo tradiciones de pensamiento radical negro, ver Kelley (2002).

24 Este ensayo, que se intentó escribir en el verano de 2024, es para Papi Toñe, quien nos enseñó que la familia del barrio tiene raíces más hondas y antiguas que cualquier otra familia, y que decidió ir a cumplir sus funciones de primerísimo abuelo de la calle Aurora a un punto muy lejano de una muy lejana galaxia. Agradezco a Dayro Carrasquilla las conversaciones y la generosidad de su trabajo.

Arrieta Fernández, N. (2023a). Después de mucho tiempo, me siento y miro. *Canal Cultura*. https://canalcultura.org/2023/06/01/despues-de-mucho-tiempo-me-siento-y-miro/#_ftn2

Arrieta Fernández, N. (2023b). Sobre o que poderia ser uma poética (s) (afro) diaspórica: Quatro artistas colombianas. *Locus: Revista de História*, *29*(2), 133-151.

Balanta, B. (2012). El ensamblaje visual del cuerpo negro: el caso de la Comisión Corográfica de la Nueva Granada. *Tabula Rasa*, (17), 43-61.

Brathwaite, K. (1975). Caribbean Man in Space and Time. *Savacou 11/12*, 1-11.

Burgos Cantor, R. (2012). *Lo amador.* Planeta.

Campt, T. (2017). *Listening to Images.* Duke University Press.

Carrasquilla, D y Castro, C. (2022). *Esparcir* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dyV-c9wCRUk&ab_channel=Re-Imaginemos

Castro-Gómez, S y Grosfoguel, R. (2007). Introducción. En *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 9-24). Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana.

Comunidad de Nelson Mandela. (2017). *Recetario Nelson Mandela Resiste en Verde.* Publicado por Nelson Mandela territorio de resistencia.

Cornejo, K. (2019). Writing Art Histories From Below: A Decolonial Guanaca-Hood Perspective. *Latin American and Latinx Visual Culture*, *1*(3), 72-77.

Corvalán, K. (2021). *Curaduría Afectiva.* Cariño Ediciones.

Días, I. (2022). Desbalances, encuentros y desencuentros alrededor del 46SNA. *Esfera pública*. https://esferapublica.org/desbalance-entre-encuentros-y-desencuentros-alrededor-del-46-sna/

Ferdinand, M. (2022). *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*. Duke University Press.

Ferdinand, M. (2021). A Future Named Ayti: Thinking Decolonial Ecologies From the Caribbean World. *The Funambulist*. https://thefunambulist.net/magazine/decolonial-ecologies/a-future-named-ayiti-thinking-decolonial-ecologies-from-the-caribbean-world

Denise Ferreira da Silva. (2014). Toward a Black Feminist Poethics: The Quest(ion) of Blackness Toward the End of the World. *The Black Scholar*, *44*(2), 81-97.

Glissant, E. (1989). *Caribbean Discourse.* University Press of Virginia.

Glissant, E. (1997). *Poetics of relation*, trad. por Betsy Wings. University of Michigan.

Güeto, J. (2022). *Gente de la loma.* Editorial Universidad El Bosque.

Julio Romero, P. (2010). *Obra Poética.* Ministerio de Cultura.

Kelley, R. (2002). *Freedom dreams: the Black radical imagination*. Beacon Press.

Lara, D. (2017). Dayro Carrasquilla: magnas estéticas de la carencia. *Las 2 orillas*. https://www.las2orillas.co/dayro-carrasquilla-magnas-esteticas-de-la-carencia/

Lopes, F. (2020). Sobre Gatherings, Ajuntamentos e Hábitos de Assemblagem. En *Femininos, visualidades, ações e afetos* (pp. 302-312). Fundação Bienal do Mercosul.

Lopes, F. (2024). "Sonia Gomes, the Realm of Beautiful Things, the Realm of Strange Things". Manuscrito no publicado.

Mandeleros (s. f.). Texturas de una comunidad sobreviviente. https://museodememoria.gov.co/mandeleros-especial-web/

Martins, L. (2021). *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Cobogó.

Muñoz Arbeláez, S. (2010). Las imágenes de viajeros en el siglo xix. El caso de los grabados de Charles Saffray sobre Colombia. *Historia y Grafía*, (34), 169-204.

Pérez, A. y Riccardi, D. (2019). La mujer afrodescendiente frente al fascismo del apartheid social en Cartagena de Indias: ¿esperanzas para el cambio en un contexto de histórica discriminación? https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/11691

Reyes, A. (2024). Dialogical Episodes for Decolonizing (Art) History. En San Martin, F., Villaseñor, C. y Flores, T. (eds.), *The Routledge Companion To Decolonizing Art History* (pp. 503-518). Routledge.

Trouillot, M. (2002). Cultures on the Edges: Caribbean Creolization in Historical Context. En Keith, B. (ed.), *From the Margins: Historical Anthropology and Its Futures* (pp. 189-210). Duke University Press.

Wynter, S. (1971). Novel and History. Plot and Plantation. *Savacou*, *5*, 95-102.

PASO A PASO, DE BOCA EN BOCA. DERIVA DE ARCHIVO/ARCHIVO A LA DERIVA EN LAS MEMORIAS MIGRANTES DE FREISY GONZÁLEZ PORTALES Y DIANA RANGEL LAMPE[1]

STEP BY STEP, BY WORD OF MOUTH ARCHIVAL DRIFTAGE/THE ARCHIVE ADRIFT IN FREISY GONZÁLEZ PORTALES AND DIANA RANGEL LAMPE'S MIGRANT MEMORIES

ELENA CARDONA
Soka University of America
ecardona@soka.edu
https://orcid.org/0000-0003-3354-8737

Artículo recibido el 24 de agosto de 2024;
aceptado el 26 de diciembre de 2024.

Cómo citar este artículo:
Cardona, E. (2024). Paso a paso, de boca en boca. Deriva de archivo/archivo a la deriva en las memorias migrantes de Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe. *Revista Palabra y Razón*, 26, pp. 36-59. https://doi.org/10.29035/pyr.26.36

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Reconocimiento-No-Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

1 Este trabajo ha sido posible gracias al diálogo generoso y dilatado con Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe, cuyas reflexiones e inquietudes han sido un espacio de escucha y acompañamiento invaluable para mi investigación y para mi propia experiencia de migración. Así como al apoyo del Latino and Latin American Studies Research Center y la cátedra Ronald H. Chilcote, que proporcionaron el espacio y los recursos necesarios para llevar a cabo la escritura de este ensayo.

RESUMEN

Uno de los cambios más notorios de la cultura visual en torno a las migraciones masivas contemporáneas se percibe en la gestación de una memoria autorrepresentacional y transmedial. La reinterpretación del archivo nacional y personal, la incorporación de testimonios orales, y otras formas de comunicación que transitan de la oralidad hacia el diálogo, son parte de las estrategias discursivas mediante las cuales las fotógrafas venezolanas Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe indagan desde su propia experiencia de migración y de la de otros migrantes venezolanos. En este ensayo abordo estos elementos como evidencias de la permeabilidad entre lo personal y lo colectivo, y en particular en vínculo con la práctica de deriva. Argumento que la tríada formada entre deriva, voz y fotografía funciona como estrategia estética que subvierte los protocolos del régimen visual en procura de un otro lenguaje oblicuo, desplazado y en transición, para hacer sentido de la experiencia migratoria aún inconmensurable. Una deriva que abre o expande los límites sensoriales del archivo fotográfico como cronotopo sonoro de la memoria migrante hacia una escucha posible de la herida colectiva que paso a paso, boca a boca, se moviliza transnacionalmente.

Palabras claves: Archivo / deriva / escucha / fotografía / memoria / migración.

ABSTRACT

One of the most notable changes in visual culture around contemporary mass migrations is perceived in the gestation of a self-representational and transmedial memory. The reinterpretation of the national and personal archive, the incorporation of oral testimonies, and other forms of communication that move from orality to dialogue, are part of the discursive strategies through which the Venezuelan photographers Freisy González Portales and Diana Rangel Lampe investigate from their own migration experience and that of other Venezuelan migrants. In this essay I address these elements as evidence of the permeability between the personal and the collective, and in particular in connection with the practice of drift. I argue that the triad formed between drift, voice and photography functions as an aesthetic strategy that subverts the protocols of the visual regime in search of another oblique, displaced and transitional language, to make sense of the still incommensurable migratory experience. A drift that opens or expands the sensory limits of the photographic archive as a sonorous chronotope of migrant memory towards a possible listening to the collective wound that step by step, from word of mouth, is mobilized transnationally.

Keywords: Archive / drift / listening / photography / memory / migration.

1. Deriva(r) de archivo

¿Cómo deriva el archivo en la experiencia de migración? ¿Hacia dónde deriva? ¿O en qué deriva? ¿De qué manera(s) la experiencia de estar/sentirse a la deriva, accionada por la condición misma de migración, abre las condiciones de posibilidad para un archivo otro, abierto y en proceso? Con estas preguntas como guía, he delineado un horizonte de investigación en torno a las memorias de la migración y las migraciones de la memoria, centrándome especialmente en el fenómeno sin precedentes del desplazamiento masivo de migrantes venezolanos en los últimos años. En mi tesis doctoral, *Fotopoéticas de memorias migrantes* (2023), abordé el papel de la fotografía en el duelo migratorio desde una perspectiva experiencial que explora la paradoja trauma-memoria, deslindando como nodos principales el archivo, el cuerpo y la escucha, tres cronotopos clave en las obras de fotógrafas venezolanas migrantes contextualizadas en la crisis humanitaria venezolana entre 2016 y 2022. Como parte del corpus de estudio de mi investigación doctoral, *Deriva en Valpozuela* (2018) de Freisy González Portales y *Carta a Ailín que está en Perú* (2019) de Diana Rangel Lampe gravitan esa interrogación de manera intensificada al incorporar la técnica de "deriva" (Debord, 1957) como estrategia estética para indagar en el fenómeno de migración masiva del que hacen parte y les excede a la vez.

Siguiendo la impronta de los situacionistas franceses, quienes lo utilizaron para describir una técnica de exploración urbana no planificada, la técnica de la deriva se emplea en investigaciones de diversas disciplinas que tienen en común el estudio de lo urbano (Pellicer Cardona *et al.*, 2012). La deriva implica caminar por la ciudad de manera aleatoria, siguiendo impulsos y emociones en lugar de rutas predeterminadas, con el objetivo de descubrir nuevos aspectos de la vida urbana y cuestionar las estructuras sociales y espaciales establecidas. En el contexto contemporáneo de las ciencias sociales, la deriva se relaciona con la cartografía social en tanto proceso de mapear y entender las interacciones humanas, los conflictos y los significados dentro del espacio urbano. Al practicar la deriva, se recopilan datos que muestran cómo las personas interactúan y viven en el entorno urbano, lo que ofrece información sobre aspectos subyacentes de la vida social y cultural de una comunidad.

Si bien históricamente se asocia la práctica psicogeográfica de la deriva con el deambular del *Flâneur*, me interesa una perspectiva menos romantizada de quien deriva (y lo que deriva) en estas trayectorias. Desde la distancia histórica y la mediación literaria, hemos articulado una imagen idealizada de la figura del paseante del siglo XIX que resuena en nuestro presente como símbolo de libertad, individuación y observación contemplativa en medio de la vida moderna incipiente. El deambular migrante o la deriva

migrante que proponen las obras de Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe a las que refiero implica, por supuesto, el andar como forma de conocimiento en movimiento, motorizado por un "dejarse llevar" por los estímulos de la ciudad misma, y en el flujo de ese deseo se activan tanto modos de disfrute transitorios (y aparentemente intrascendentes) como situaciones de aprendizaje lúdico; mas los modos de recorrer y apropiarse de ese espacio están intrínsecamente vinculados a las categorías sociales, a los estatus de ciudadanía y sus circunstancias, y el migrante no es el paseante bohemio que conocemos por los versos de Baudelaire y los pasajes de Benjamin. Estas derivas migrantes también dan cuenta de los itinerarios marcados por los modos de subsistencia, por la precarización de los modos de habitar la ciudad. Por lo tanto, intentar interpretarlas como un nuevo paralelo del *Flâneur* supondría el riesgo de envolver y silenciar sus condiciones de vulnerabilidad en una forma de cosmopolitismo de la pérdida y la incertidumbre.

En aras de ir prefigurando algunas características materiales de las dos obras audiovisuales en las que luego me adentraré, conviene señalar que *Deriva en Valpozuela* de Freisy González Portales es un video de 3:53 minutos de duración, compuesto principalmente por retratos fotográficos de 34 migrantes venezolanos en Valparaíso, Chile, y audios con fragmentos de sus testimonios. Inicialmente elaborada como parte de un ejercicio de deriva durante una breve estancia de la artista en Valparaíso, como explicaré luego, esta pieza formó parte de la colectiva "Bye Paraíso", en el 2018, en el marco del Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso (FIFV). En 2019 fue seleccionada para la muestra MIRARFUEGO como parte de la iniciativa del Círculo de mujeres creadoras de imágenes en el marco del Festival Extramuros en Lima, Perú. Durante 2024 se exhibió por primera vez en Venezuela, como parte del Salón de Jóvenes con FIA. Por su parte, *Carta a Ailín que está en Perú*, es una pieza de video digital de 11:46 minutos de duración en la que la artista Diana Rangel Lampe integra fotografías, videos y su propia voz para narrar sus recuerdos y reflexionar sobre la experiencia de migración desde Barcelona, España. La artista plantea esta pieza como colaboración a distancia para el proyecto *Voces Migrantes* en Perú. Bajo tal impronta, la divulgación y circulación de esta pieza audiovisual ha estado asociada a contextos de reflexión en torno a la experiencia migratoria y talleres de creación literaria dirigidos a migrantes en Perú y Argentina, principalmente.

La incorporación de testimonios orales, y otras formas de comunicación que transitan de la oralidad hacia el diálogo, son parte de las estrategias discursivas mediante las cuales estas dos artistas trazan los itinerarios de su propia experiencia de migración y de la de otros migrantes venezolanos.

En los ejemplos que refiero en este ensayo, resulta elocuente el hecho de que se trate de exploraciones que provienen de la práctica fotográfica de ambas artistas y por tanto el registro visual es parte fundamental del proceso y de los aspectos técnico-materiales del discurso en ambos casos. Sin embargo, lo que introduce la fluctuación entre lo singular y lo plural son los elementos sonoros, especialmente el rasgo de la voz, evidenciando la intersección entre lo personal y lo colectivo. A este respecto, lo testimonial y la búsqueda de un lenguaje que interprete la experiencia de la migración, más que encapsularla, se destacan como elementos clave en estos trabajos, mostrando cómo se amplían y redefinen los límites de la visualidad en el archivo fotográfico hacia la escucha como "cronotopo diaspórico" (Peeren, 2006) que transita de lo visual hacia lo sonoro en la memoria migrante.

Este rasgo remite a la convergencia entre fotografía y escucha como un espacio-tiempo que atiende al desafío que el trauma de migración impone a la experiencia, haciéndola inteligible ante nuestros protocolos culturales previos. En 2023, alentadas por la indagación sobre el rol que las estrategias estéticas tienen en la exploración y transformación de nuestra comprensión de la paradoja entre la ausencia y el exceso de memoria en las experiencias de violencia traumática, María del Rosario Acosta y yo reunimos el trabajo de siete fotógrafas venezolanas, incluidas González Portales y Rangel Lampe, en la exposición *Inauditas: Rastreando el sonido de memorias migrantes en fotógrafas venezolanas*[2]. Las fotografías y videos que conformaron la muestra invitan a reflexionar sobre la posibilidad de "traducir lo visible en un espacio de audibilidad, donde escuchamos en las imágenes un relato que no puede capturarse únicamente con palabras" (Acosta López y Cardona, 2023, p. 9). Las obras que analizo en este ensayo, siendo anteriores a las de aquella muestra, dialogan con este hilo conductor de la potencia de audibilidad, retándonos a escuchar las imágenes visuales y enfatizando el vínculo entre la escucha y el desplazamiento y la deslocalización como condiciones de la migración.

2. De boca en boca: De migrante a migrante

Durante un desvío circunstancial de su propia ruta migratoria, Freisy González Portales transita por apenas dos días por Valparaíso, Chile, en 2018, y decide emprender una breve aproximación a la migración venezolana en el lugar. A principios de ese año, Chile había recibido alrededor de 162.000 migrantes venezolanos, y ocupaba el segundo lugar en las estadísticas de

2 La exhibición *Inauditas: Rastreando el sonido de memorias migrantes en fotógrafas venezolana* fue curada por María del Rosario Acosta y Elena Cardona, y organizada por Eastside Arthouse, en febrero-marzo de 2023. Gracias al apoyo de University of California Humanity Research Institute, las obras y los materiales, previamente publicados en el catálogo impreso, pueden ser consultados en el archivo web en: https://uchri.org/foundry/inauditas/

países receptores en Latinoamérica[3]. Recordemos que desde tres años antes el desplazamiento de venezolanos fuera de las fronteras nacionales ya se había empezado a considerar por los organismos internacionales como una migración masiva y no voluntaria, con repercusiones importantes en el resto de la región.

Como memoria mínima de esa aproximación, la autora elabora una pieza audiovisual compuesta exclusivamente por testimonios orales y retratos hechos a 34 migrantes venezolanos: *Deriva en Valpozuela - Valparaíso, Chile* (2018). Entre la imagen visual y el audio se advierte en primera instancia un repertorio, variado, aunque acotado, de migración reciente: rostros, edades, profesiones e historias componen una multiplicidad de presencias que van dando cuenta por sí mismas de sus experiencias singulares, aludiendo simultáneamente a una colectividad a la cual pertenecen.

Aunque se trata de una muestra pequeña y azarosa (como explicaré en breve), en ella se perciben la confluencia de distintos estratos sociales, generaciones, lugares de procedencia y grados de instrucción que describen el nuevo y más amplio perfil migratorio venezolano en la acentuación de la crisis interna del país. El perfil migratorio venezolano hasta el 2013 estaba caracterizado por individuos (o grupos familiares reducidos) pertenecientes a la clase media profesional y cuya movilidad se catalogaba como migración voluntaria y/o migración laboral. Sin embargo, el aumento de las cifras de este renglón de movilidad entre 1999 y 2010 ya empezaba a destacar en los titulares de prensa como "fuga de cerebros". En efecto, la migración de profesionales de distintos sectores en este periodo recibió el calificativo popular de "balseros del aire". No es extraño que las revisiones críticas de la literatura contemporánea venezolana de las primeras dos décadas del siglo XXI destacan sus interpretaciones como narrativas de "identidades portátiles" e imaginarios de la "diáspora intelectual" (Rivas, 2011; Carreño, 2011, 2013). Adicionalmente, es importante recordar que después del paro petrolero del 2002 fueron despedidos alrededor de 18.000 empleados de la corporación estatal Petróleos de Venezuela S. A. (PDVSA), los cuales en su mayoría tuvieron que migrar (solos o con sus familias) para poder sobrevivir pues no tenían permitido trabajar en ninguna otra empresa del sector que estuviera relacionada con el gobierno (Carreño, 2013). Dado el contexto de conflictividad política, y atendiendo a la cantidad de personas que tuvieron que migrar por estas razones, no puede considerarse este desplazamiento como una migración voluntaria sin cuestionamiento.

3 Ese mismo año Perú pasó a ocupar el segundo lugar, el cual ha conservado hasta el momento. Mientras Chile ha ido descendiendo hasta el puesto cuatro de la lista y las estadísticas más recientes indican que ha recibido 444.000 migrantes venezolanos hasta 2023. Ver informe de junio de 2023 de R4V.

Con todo, habría que señalar también que la migración de este periodo, al menos en las estadísticas de movilidad regular, se describe en condiciones de menor precariedad, principalmente mediante trayectos aéreos y en condiciones más favorables en los procesos migratorios en los países de acogida (Vargas Ribas, 2018). En los años subsiguientes al 2013 se incrementaron significativamente las salidas por rutas terrestres que, a partir de 2015, se comenzaron a considerar como crisis migratoria por los organismos internacionales dada la cantidad y rapidez de los flujos de personas. *De facto*, estos flujos se fueron ampliando hacia migraciones masivas e irregulares a pie entre 2017 y 2019 que continúan aumentando hasta el presente[4].

A los años ya tipificados dentro de este espectro de crisis de movilidad corresponden las historias de la mayoría de las personas entrevistadas en *Deriva en Valpozuela.* Con excepción de una de las personas (David Alayón) que afirma tener 11 años en Chile y un hijo de 7 años nacido en este país, todos los demás migrantes refieren haber llegado en un rango máximo de 3 años y mínimo de 2 meses, antes del momento del testimonio. Algunos de ellos refieren además haber estado por periodos previos en otros países de la región como Costa Rica, Ecuador o Perú "probando suerte", o haber pasado por estos países (a los que se suma Colombia) para llegar a Chile por tierra desde distintos lugares de Venezuela. Sintomáticamente, ninguno de ellos menciona a qué se dedicaba antes de emigrar, pero todos indican sus edades y, casi todos, el oficio o empleo con el que subsisten en Chile. Entre las diferencias de estos datos, y las variedades dialectales, se puede ir dibujando para quien observa el video un retrato colectivo y heterogéneo de la migración venezolana en su presentación directa de voz testimonial y retrato antropológico.

4 De acuerdo con el Reporte sobre Movimientos: Segundo Trimestre 2022 de R4V: "El segundo trimestre de 2022 observó un incremento significativo en los movimientos irregulares de personas refugiadas y migrantes de Venezuela hacia el norte a través de Centro América y México, la mayoría con la intención de llegar a los Estados Unidos. Como reportado en el Reporte de Situación Especial de R4V para Centroamérica, México y Colombia, debido a requerimientos de visa nuevos y existentes ahora en todos los países de Centro América y México, las personas refugiadas y migrantes de Venezuela han acudido a crecientes movimientos irregulares, y en muchas ocasiones arriesgados, para llegar a sus destinos previstos".

Figura 1. *Deriva en Valpozuela* (2018), de Freisy González Portales.

Consciente de la inmediatez de aquello que intenta documentar y de la intención de situar estas memorias orales del presente venezolano no como una excepción sino como parte de una historia latinoamericana más amplia, Freisy González Portales retrata a cada testimoniante individualmente, como he mencionado antes, y siguiendo una aproximación antropológica que podría considerarse clásica, en la que cada una de estas personas es retratada frontalmente y mirando a cámara, en su entorno sociocultural concreto. La fotografía se ofrece por ello como fuente de información tanto del sujeto como del lugar y acaso la época.

Figura 2. *Deriva en Valpozuela* (2018), de Freisy González Portales.

Sin embargo, esa tradición a la que aluden las fotografías de esta pieza muestra quiebres o variaciones de interés para la interpretación. Me refiero a que la mayoría de estos retratos son planos medios cerrados y frontales, en lugar de planos enteros en los que pudiera verse el sujeto completo e incluso deducirse su estatura y otras proporciones del entorno. Dada esta elección de encuadre, aunque se incorpora información del contexto inmediato, y el uso de iluminación natural, lo que predomina en la imagen son los rasgos del rostro de cada persona (figuras 1, 2 y 3). Con esto se favorece la atención a los aspectos fenotípicos que podrían indicar etnicidad, edad y género, y simultáneamente, a la percepción de una unidad diversa pero común. De este modo, quien ve y escucha puede notar que hay migrantes de distintas edades, procedencias y oficios, y sentir que todas las personas retratadas han sido tratadas de la misma manera sin que se destaquen atenciones diferenciadas. Sobre todo, este encuadre ampara el contacto, o su búsqueda, en la mirada de migrante a migrante, multiplicada en capas: de la fotógrafa a la persona retratada; de la persona retratada a la siguiente, en la calle, local o pantalla; y de allí a quien le mira al ver el video.

Figura 3. *Deriva en Valpozuela* (2018), de Freisy González Portales.

No obstante las diferencias estéticas, en esta búsqueda de encuentro de la mirada y en su sostenida serialidad, recuerdan a las imágenes de la fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra, cuyos proyectos abordan grupos de personas o comunidades (madres, adolescentes, toreros, soldados) desde el retrato individual para destacar la vulnerabilidad y emocionalidad de los sujetos, más que la captura de rasgos sociales o culturales materialmente

visibles. Se trata de una antropología visual contemporánea que rehúye tanto la exotización del sujeto como su cosificación. Las imágenes de *Deriva en Valpozuela* insisten en la repetición del encuadre, incluso en el recurso de poses semejantes para articular un sistema perceptible como tal; acogiendo las diferencias de los sujetos, y minimizando la información de fondo, sin erradicarla, para poder llamar la atención sobre lo que no es del todo visible; eso que requiere de otros sentidos para ser atendido. En este caso se trata de la voz que expande multimodalmente el retrato en la percepción y también en la conciencia.

La voz se presenta en este video como huella viva de identidad de la persona y desidentificación de la continuidad con el sujeto fotográfico. En rigor, son dos registros presentados en simultáneo, que se expanden mutuamente pero que no se sincronizan temporalmente como código audiovisual. Esta asincronía es un rasgo técnico-material y, en definitiva, estético que interpreto en este video como correlato de la experiencia de otredad radical del sujeto migrante. Escindido entre su persona de "allá/entonces" (Venezuela) y "aquí/ahora" (Chile), estos sujetos no pueden contar una historia lineal ni presentarse a sí mismos como identidad étnica o cultural indivisible. Las nociones de unidad e identidad como categorías que aluden a la coherencia interna y/o externa de un sujeto (la persona migrante) o fenómeno (la migración), así como a su carácter distintivo frente a otros, se aducen inoperantes para acoger la dimensión fragmentaria y en dispersión de la memoria de la migración, y con ello la materialidad del propio archivo fotográfico deriva, es decir, se encamina hacia la no identificación de continuidad espacio-temporal, tanto en la trayectoria de la deriva como en el medio que la transmite como narrativa posterior para el espectador.

En efecto, la primera clave que impulsa el trayecto no es la infraestructura visible del espacio urbano, como es frecuente en la técnica de deriva. La deriva acá la dicta más la geografía humana trazada sobre la ciudad como inscripción de la trama-laboral y de los modos de habitar de las personas migrantes y no el urbanismo en términos de diseño de los espacios y usos. La infraestructura laboral acaso menos visible y estable, pero sin dudas incidente en las condiciones materiales, los roles sociales y ocupaciones de los sujetos (otros) migrantes, reorganiza la topografía percibida por González Portales en un mapeo de labores u oficios que se van conectando entre sí por la referencia de boca en boca, de migrante a migrante que guía a la fotógrafa de un lugar a otro en su recorrido de dos días por Valparaíso. La narrativa visual no muestra en sí el registro de ese recorrido sino el repertorio de retratos/testimonios que se desprenden de este y luego son presentados como fragmentos que se suceden entre sí y solo coexisten en el mismo plano (visual/audible) provisionalmente.

La enunciación verbal de los migrantes destaca la doble unidad (común y singular) que es reforzada por las estrategias compositivas de González Portales. En primer lugar, mediante la paradoja entre lo visual y lo audible, puesto que no hay correspondencia plena entre lo que vemos y lo que oímos, sino que por el contrario se abre en la presentación conjunta de ambos registros un espacio-tiempo intermedio que invita a atender más allá de la imagen y del sonido. Visualmente se muestra que cada persona es retratada individualmente, y sin embargo ese retrato es acompañado de un relato oral que refiere insistentemente a un colectivo. En la medida en que escuchamos los testimonios podemos notar que la enunciación transita de la primera persona del singular al plural sin transiciones claras, haciendo que el retrato/testimonio oscile entre yo y nosotros. El comienzo de la serie ya apunta a la centralidad de este aspecto: después de un breve texto introductorio que sirve de antesala a los testimonios, la imagen se inaugura con el retrato individual de una mujer joven, centrado en el medio de la pantalla negra (figura 1), mientras se escucha el relato de la voz (que suponemos corresponde a la persona que vemos en el retrato): "Vinimos por tierra [...] pasamos por Colombia, Ecuador, Perú y llegamos aquí a Chile" (00:15). Como si una migración como la venezolana solo pudiera conjugarse en plural (y en presente), antes de saber siquiera quién es la persona que migra o cuál es su nombre o procedencia, sabremos que se trata de una historia compartida, colectiva; que como la primera retratada, hay otras personas en condiciones similares. Esto instaura, sin duda, una pauta de recepción.

En segundo lugar, la paradoja anterior se complejiza con la acumulación de retratos/testimonios. A la imagen de apertura se le sumará otro retrato y otro testimonio, sin que haya desaparecido el anterior; una vez finalizado el segundo relato aparecerá la tercera imagen y apenas unos segundos después desaparecerá la primera imagen (figura 2). Este patrón de iteración en el que los retratos se presentan de manera individual, pero en una segunda instancia hacen conjunto con uno o dos más, va acentuando la idea de comunidad, en la que los sujetos se relacionan en pantalla no por categorías etnográficas (edad, género, estrato social) sino por algún trazo en su relato, por las zonas recorridas en la deriva de la fotógrafa que los retrata, y sobre todo por el hecho común que los aproxima: la migración.

También en esa suerte de acumulación reiterativa se va reforzando la idea de que son muchos los migrantes venezolanos en esta ciudad, que en efecto es otra de las pluralizaciones que los testimonios remiten: "Tú agarras de aquí para allá y vas a encontrar venezolanos en cada local, porque esto está minado de venezolanos, minado" (02:21). Es notorio que desde el título que describe el lugar como "Valpozuela" y no Valparaíso, nombre oficial de la

ciudad, se está aludiendo de un modo dual y con cierto humor al hecho de que el territorio está tomado por la presencia de personas provenientes de Venezuela y transformado por la inserción de sus prácticas culturales, que entran en conflicto y negociación (en el mejor de los casos) en la ciudad chilena[5]. Mas esta referencia de uno de los testimoniantes para dar cuenta de la dimensión masiva de la migración venezolana trasluce otra ambivalencia de la enunciación: un plural desde el cual, incluso siendo parte, el migrante se desmarca (consciente o inconscientemente) al nombrar a los venezolanos como si él no fuera también uno de ellos; y más drásticamente con la expresión "esto está minado de venezolanos". En el habla coloquial de la variedad de español de Venezuela se utiliza el adjetivo "minado", en su sentido más amplio, para referir a que algo está lleno. No obstante, es evidente que puede tener la connotación de algo peligroso, imprevisto, de cuidado, como un "campo minado", como un territorio por el que es riesgoso transitar. En el contexto de la migración venezolana, la expresión me pareció duramente problemática. Pues sin declararlo abiertamente, la persona que habla refuerza la imagen negativa de que quienes migran son portadores de desgracias, que desestabilizan el lugar y/o lo vuelven peligroso o afectan de manera indeseable las condiciones de vida.

A la experiencia de enfrentarse con este tipo de prejuicios o al temor de ser víctima de tratos xenófobos, aluden también los testimonios de la segunda mitad de la pieza. "Trato de hablar chileno para pasar desapercibida" (02:30), comenta discretamente una de las testimoniantes sin agregar más acerca de los motivos por los que prefiere encubrir su identidad cultural, pero confirmando en esa discreción la imposición social, probablemente no tan discreta como ella, con la que el entorno demanda asimilación por parte del migrante. Otros comentarios son mucho más asertivos, y declaran la experiencia directa más que el temor o la suposición, como la afirmación de uno de los testimoniantes en los segundos finales: "Hay mucha xenofobia. En Perú lo viví" (03:40).

5 La práctica lúdica de nombrar la ciudad conservando intuitivamente la raíz lingüística (o parte de ella) de su nombre original y agregando la desinencia "zuela" para referir a la migración venezolana, no es exclusiva de este caso. Puede notarse en situaciones de habla cotidiana, en publicaciones de redes sociales digitales o en memes, en otras ciudades que han recibido un número significativo de migrantes venezolanos. En EE. UU., que es el tercer país receptor de migración venezolana en el mundo, podemos encontrar algunos en Florida y Texas donde se concentran los porcentajes más altos de migración venezolana: Doral en Florida, donde se encuentran 55.000 venezolanos (alrededor del 30% de los residentes), es llamada Doralzuela; y Kathy en Texas, donde residen 18.000 venezolanos, es llamada Kathyzuela. En el horizonte masmediático digital, y teniendo precisamente como epicentro Chile, el fenómeno de agregar "zuela" a los nombres de los territorios para aludir a la presencia o influencia de Venezuela adquirió un carácter relevante en 2017 durante la campaña presidencial de Sebastián Piñera, quien se valió del término "Chilezuela" para infundir el temor de un posible futuro catastrófico para Chile convirtiéndose en una segunda Venezuela, lo cual se consolidaría en caso de que ganara las elecciones su opositor. En este sentido fue clave la viralización del término junto con la difusión de noticias falsas sobre el apoyo de Nicolás Maduro a Guillier.

La referencia a la xenofobia que circula de testimonio en testimonio no se traduce en la imposición de una orientación autoral apesadumbrada; al contrario, deja percibir las contradicciones y contrastes que marcan la experiencia de migración, pues la misma persona que afirma haber vivido xenofobia en Perú asegura segundos después que está allí "echándole pierna a Chile y saliendo pa'lante[6]" (03:49). En cierta dimensión podríamos decir que dar cese provisional a este breve archivo de la deriva con un enunciado así es un guiño esperanzador, o cuando menos remarca la idea del incesante camino, que se expresa a manera de avance: hay que seguir perseverando sin desfallecer, no detenerse.

Volver a esta referencia tras hacer seguimiento de los proyectos de González Portales en los años siguientes a *Deriva en Valpozuela*, en el marco de mi investigación doctoral, me ha permitido identificar en retrospectiva un gesto anticipatorio e inesperado que habla de las contingencias y vulnerabilidades de las vidas de los migrantes, así como de la errancia que signa la condición deslocalizada. Estas preocupaciones reincidentes se muestran con estrategias diferentes en los videos de *Xenofobia durante la pandemia* (2020), y las imágenes de *Donde ya no eres nada* (2017-2022) y *Volver al azul* (2022-en curso), pero tienen en común el estar sostenidos en la misma acentuada demanda de memoria y procurar un lenguaje otro de autorrepresentación e indagación. La ruptura traumática con el país de origen convierte el archivo fotográfico en una herramienta para reinventar la relación tanto con el territorio como con la memoria, y por tanto este debe adaptarse a la contingencia y permearse de otras materialidades para dar cuenta de la herida personal y colectiva y, acaso, prevenir más pérdidas. Sin poder prever la agudización de la migración venezolana en los años por venir, ni el hecho de que el deseo de volver que expresan varios de los retratados se suspenderá en el tiempo para muchos de ellos, y menos aún que la crisis global de la pandemia haría más precaria la condición de los migrantes, es claro que Freisy González Portales identifica ante sí, y vive ella misma, una realidad humana que sobrepasa lo explicable o comprensible por la experiencia previa, pero que se impone *de facto*. En tal sentido, se intersectan en el trabajo de González Portales dos fuerzas paradójicas: la intención de documentar y la inoperancia de las categorías conocidas para dar cuenta de la experiencia. Esta paradoja se integra con la voluntad de González Portales de trazar, mediante un archivo fotográfico expandido hacia la sonoridad, como espacio-tiempo alternativo de encuentro audiovisual, en el cual los migrantes venezolanos en Chile pueden ser escuchados en sus historias únicas y, al mismo tiempo, compartidas, tanto

6 "Salir pa'lante", "echar pa'lante" o "pa'lante es pa' allá" son expresiones que en el imaginario venezolano refieren la idea de mejorar en las condiciones de vida por perseverar sin detenerse ante la adversidad.

para su comprensión en el presente como para una posible revisión futura como memoria de una deriva lejos de clausura.

Deriva en Valpozuela ofrece un archivo parcial y en proceso de un país cuyos habitantes salieron a buscar otro rumbo porque la trayectoria política los había hecho ya naufragar fronteras adentro, y que en el afuera también van derivando (hacia) otros destinos inciertos. En consecuencia, la deriva resulta un enfoque favorable y un motivo en sí mismo, en tanto seguimiento intuitivo o contingente del momento, y sin determinar un recorrido planificado con el objetivo de cubrir un específico territorio ni de mapear en términos cuantificables los modos de ocupación de la migración venezolana en Valparaíso. Al abordar este punto, en comunicación personal al respecto, la autora me ha confirmado que el grupo de migrantes entrevistados y fotografiados no es de hecho el resultado de una predeterminación del perfil migratorio que pudiera ser representativa del fenómeno venezolano para el momento ni de un arqueo previo de la zona en cuestión; sino de un proceso de deriva de "boca en boca", "de migrante a migrante". Guiada por los mismos migrantes, Freisy González Portales fue desplazándose de un lugar a otro, de una persona a otra. Fueron los mismos testimoniantes quienes le indicaron a dónde ir y por quién preguntar.

Así, mientras las características de la transformación del perfil migratorio venezolano se delinean entre lo visible en la fotografía y lo audible en la voz, es fundamental reflexionar sobre cómo el archivo se entrelaza con la experiencia migratoria. Este cruce entre lo visual, lo sonoro, y lo no dicho (los silencios, los cambios de entonación), evidencia no solo el testimonio de la migración, sino la exigencia de una lengua otra: transmedial, dislocada y a la deriva, que se aventura a memoriar la experiencia migratoria como hallazgo y concurrencia. Este proceso, no planificado sino guiado por el deseo de memoria, expone el archivo migratorio en proceso a desplazamientos y afectos, donde la interdependencia anecdótica entre los testimonios desafía la noción de un archivo como una mera colección ordenada. En su lugar, deja entrever una cartografía sensible de un paisaje humano en movimiento.

3. Paso a paso: Archivar el paisaje, paisajear el archivo

El paisaje como síntesis de la interacción entre el territorio (anterior o actual) y la experiencia de migración es una configuración perceptiva que forma parte de la reflexión sobre la identidad y el sentido de pertenencia geográfica y cultural de base en las narrativas y poéticas de las diásporas en un sentido extensivo (Prada Llorente, 2004; Baronian *et al*., 2007). Como se puede apreciar en *Deriva en Valpozuela*, la noción de paisaje apenas funciona como anclaje contextual para situar la experiencia. En efecto,

las imágenes visuales y sonoras resisten la idea totalizante del paisaje y no ofrecen coordenadas suficientes para reconstruir un territorio geográfico definido y unificado. Por el contrario, crean un espacio vivencial sugerido por trazos visuales de los entornos laborales, por las referencias espaciales de los testimonios y, por supuesto, por el andar mismo de la autora. Este conjunto produce la sensación de un paisaje incierto sin horizonte claro o delimitaciones concretas, y, sin embargo, nos otorga un territorio simbólico (Valpozuela) transitorio y sin rumbo fijo. Más que una herramienta de ubicación de los acontecimientos y conflictos vividos por quienes han migrado, como también puede advertirse en *Carta a Ailín que está en Perú* de Diana Rangel Lampe, el andar no pretende generar un paisaje fijo de la migración sino hacer permear a los sentidos esa experiencia de (estar a la) deriva que se extiende desde la propia experiencia de migración de las autoras.

En tanto documentos que acotan una aproximación al entorno, los paisajes fotografiados en estas dos series simultáneamente sirven al propósito de dar forma y dimensión perceptible al pasado en el presente. Espacios geográficos ocupados o transitados (la calle, la frontera), acaso buscados o imaginados (el mar), los paisajes cumplen en estas obras funciones de (des) localización de las memorias de migración, tanto en un sentido concreto como en una orientación simbólica que remite a la pérdida, a la herida o a la memoria misma. En consonancia con la misma experiencia de migración, el paisaje se presenta en ellas como desplazamiento literal y simbólico que espejea la deslocalización y la dificultad para delimitar lo que se vive en migración. A la vez, la imagen del paisaje puede darle soporte provisional a esta experiencia para ser compartida con otras personas en la distancia; para corresponderse desde los afectos.

Como he anunciado brevemente en la introducción, *Carta a Ailín que está en Perú* es una pieza compuesta desde Barcelona, España. Como casi cualquier carta que podamos pensar, es un mensaje escrito que un emisor envía a otra persona en la distancia. Como toda correspondencia, es un acto de habla diferido entre dos personas que se encuentran en lugares distintos. En este caso, dos amigas venezolanas (Diana Rangel Lampe y Ailín Navas), una en Barcelona, España, la otra en Lima, Perú. Pero aquí no se trata de un papel ni de pura escritura verbal, se trata de una pieza audiovisual compuesta por la combinación de fotografías, video e imágenes sonoras de la ciudad, que relatan algunos rastros del día, acompañados por la voz de Diana, además visiblemente inscrita por la subtitulación, como quien recuerda en voz alta y reflexiona sobre su propia experiencia desde su entorno inmediato y deambulando (figura 4). No tenemos acceso a la interpelación de Ailín; sin embargo, podemos saber por la declaración de intención que acompaña

al video que el motivo de esta peculiar carta es que "ella [Ailín] quería que [Diana] le hablara de migración" (Rangel Lampe, 2019). También sabemos por ese paratexto que se trata de una colaboración para *Voces Migrantes*, un proyecto gestionado por Margareth Acevedo, en Argentina; Ailín Navas, en Perú; y Leisa Zambrano, en Ecuador; quienes desde el 2018 se interrogan sobre los desafíos de la migración desde los abordajes psicológicos y exploran alternativas de convivencia e intercambio cultural.

Esta breve antesala sitúa al espectador posible del video en una dimensión personal de la memoria de migración que la voz y las imágenes de Diana Rangel Lampe ofrecen en esta carta. No obstante, al hilo de sus observaciones sensibles del entorno entremezcladas con recuerdos, como podrá notarse luego, emergen referencias a una dimensión social de la migración en España que, por supuesto, excede su experiencia singular y recalibran sus reflexiones en la misiva. De acuerdo con las cifras del Instituto Nacional de Estadísticas de España, en el último trimestre de 2022 Venezuela ocupó el tercer lugar (debajo de Colombia y Marruecos) en los flujos de inmigración procedente del extranjero, con 21.400 entradas solo en ese periodo, y 438,4 mil en total desde 2015. Aunque estas cifras son mucho más bajas que las que he señalado sobre Perú, conviene destacar que España es el primer país receptor de migración venezolana en la región europea y el sexto en el contexto mundial.

Figura 4. Captura del video *Carta a Ailín que está en Perú*, de Diana Rangel Lampe.

Aunque desde las primeras líneas la voz en *off* menciona haber recorrido calles de Barcelona como parte de un trayecto habitual, y simultáneamente se muestra un paneo de fachadas de edificaciones urbanas, decir que estas imágenes nos sitúan en el contexto concreto o que nos permiten una impresión general de la arquitectura y diseño urbanístico de la ciudad no se ajusta en realidad a la experiencia de recepción que este video propone. Desde las primeras imágenes resalta una cierta extrañeza del lugar o, más precisamente, de cómo ese lugar es ofrecido a los sentidos. Lo que vemos es un paisaje pétreo y saturado, en el que los elementos se superponen en capas como agolpados entre sí; casi parece no haber aire en ese espacio, y la poca apertura que puede percibirse se encuentra lejos del emplazamiento desde el cual se mira. Sin embargo, en el recorrido de la mirada a través del lente de la cámara, el paisaje adquiere cierto y ligero dinamismo. Por la distorsión del lente al acercar o alejar manualmente la distancia focal, y teniendo probablemente un vidrio o material transparente de una ventana de por medio, la cámara distorsiona levemente la imagen de la superficie del edificio en el recorrido lateral, por lo que parece que la fachada misma se moviera o que su estructura perdiera estaticidad descomponiéndose. A este efecto se suma la falta de horizonte visible. El plano es emplazado desde un ángulo de visión normal, correspondiente con la altura de visión de una persona, y los edificios ocupan lo que vemos casi por completo, de manera que no puede verse más allá de estos ni puede suponerse una medida de distancia y proporción. En conjunto, la distorsión óptica descrita y esta ausencia de horizonte ofrecen un establecimiento de la situación que desafía la noción de paisaje.

La presentación simultánea de las imágenes con la voz de Rangel Lampe relatando el recuerdo del momento en el que consiguió su primer trabajo después de ocho meses de haber llegado a Barcelona acompasan las imágenes con el estado de ánimo y las reflexiones sobre la migración como la materialización precaria e inestable de un ritmo interior y no la descripción de un lugar exterior visible y/o transitable. No hay correspondencia literal entre voz e imagen en toda la obra, y esa escisión queda también establecida desde esta primera secuencia. En la estrategia de montaje que implica este diálogo aparentemente desconectado entre voz y paisaje se refuerza la idea de que las imágenes, junto con su disposición fragmentaria y deslocalizada, procuran dar cuenta de la experiencia migratoria como algo que en su deriva se sustrae a la posibilidad de narratividad, y en la que las coordenadas previas de localización del sujeto resultan inoperantes. Tal enfoque subraya la ruptura con cualquier intento de estructurar una narrativa lineal y sincrónica, proyectando cierta condición de esparcimiento y dislocación de la memoria migrante.

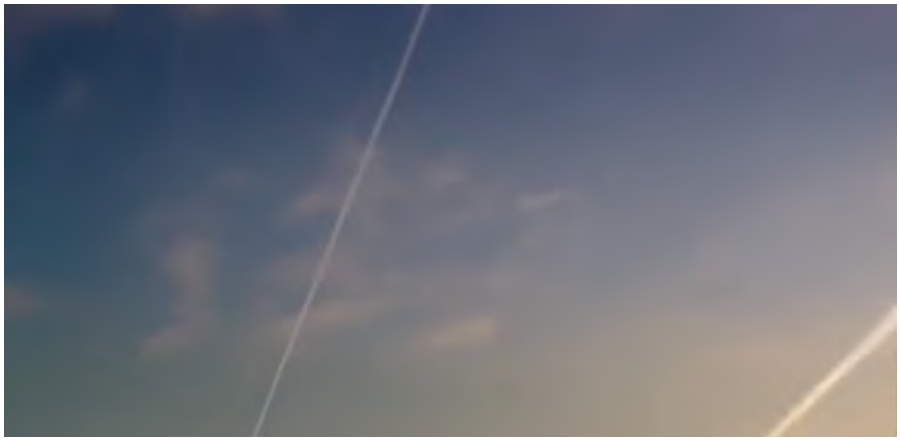

Figura 5. Captura del video *Carta a Ailín que está en Perú*, de Diana Rangel Lampe.

Las siguientes imágenes lo confirman. En casi todas ellas se repite la ausencia de horizonte de la primera secuencia, independientemente de lo contenido en el encuadre y del ángulo de visión. Mediante el video pasamos de la fachada de la calle al cielo (figura 5); y de este al interior de una habitación, a la terraza de otro edificio (figura 6), al mar (figura 7). Asistimos a vistas distantes o cercanas de lo que está enfrente, arriba o abajo, en relación con quien las capta, sin poder precisar su exacta ubicación. En estos conjuntos de fragmentos desiguales entre los cuales no puede tampoco trazarse sucesión causal ni continuidad en el espacio, lo visual va ofreciendo un recorrido fragmentario e intermitente. Técnicamente, no podemos ni siquiera catalogar estos segmentos territoriales en la imagen como paisajes, pues la coordenada de horizonte es la que permite ordenar visualmente los elementos en un conjunto y denominar la extensión visible en torno a ella como un paisaje.

Figura 6. Captura del video *Carta a Ailín que está en Perú*, de Diana Rangel Lampe.

Las imágenes del mar son ejemplo paradigmático dentro de este inventario. En efecto, se trata de un tópico recurrente también en otras obras de artistas venezolanas que abordan el tema migratorio, entre ellas Vilena Figueira, Malu Valerio, Elena Cardona o Freisy González Portales, y en otras obras de la misma Diana Rangel Lampe[7]. En tanto cronotopo diaspórico, el mar aparece en sus obras como evidencia de la tensión irresuelta entre la pérdida del país y del sí mismo, y el encuentro todavía por venir de una otra vida en la dimensión social y psíquica. En tal sentido, el mar es un horizonte simbólico aspirado en exceso: intervenido y superpuesto, repetido y nunca el mismo, y con frecuencia desprendido de las referencias contextuales que pudieran someterlo a ser anclaje seguro para una narrativa de origen en la memoria de la migración venezolana reciente. También en estos términos se ofrece como lugar-tiempo de encuentro, en un doble sentido de hallazgo y reunión, con otros migrantes venezolanos, pero también con la historia presente y pasada de otras diásporas que resuenan entre sí.

En *Carta a Ailín que está en Perú*, el mar podría considerarse una referencia de ubicación geográfica descriptiva de Barcelona, ciudad desde la cual Rangel Lampe enuncia la misiva a su amiga. Y en ese orden de ideas no ha de sorprender que se repitan vistas distintas del mar a lo largo del video. No obstante, estas imágenes aportan muy poca información factual del entorno o de las prácticas culturales del lugar. Como la mayoría de las imágenes de la obra, la primera aparición del mar tiene una relación metafórica con la voz, que en ese momento refiere a la experiencia de haber trabajado lavando platos en un restaurante por varias semanas, y cómo esa experiencia le dio ciertos momentos de contemplación y reflexión interior a pesar de todo lo que ocurría a su alrededor.

Figura 7. Captura del video *Carta a Ailín que está en Perú*, de Diana Rangel Lampe.

7 Como es el caso de *Margarita* (2012-2022), una videoinstalación de la artista que formó parte de la exhibición *Inauditas: Rastreando el sonido de memorias migrantes en fotógrafas venezolanas*, antes mencionada. En mi tesis doctoral abordo esta obra en atención a las intersecciones del archivo familiar y nacional con el paisaje venezolano desde la escucha poética.

La segunda aparición visual del mar, por otra parte, plantea una excepción significativa (figura 7). Aunque la imagen carece de horizonte, como las anteriores, y tampoco podamos constatar su ubicación precisa, en este caso acompaña el relato en el que la voz de Rangel Lampe comenta los acontecimientos ocurridos en agosto de ese mismo año. Se trata del único momento en el que la enunciación se sitúa plenamente en el presente vivencial para ofrecer contexto reciente en el que un barco de "120 personas que venían de Libia fue detenido en puertos italianos" (8:24). El mar aludido verbalmente y el mar de la imagen son el mismo, y no lo son. Podemos argumentar que se trata del mismo mar Mediterráneo en el que ha sido detenido el barco, claro está; y, aun así, no estamos ante una correspondencia plena. Ni la imagen ha sido registrada en el mismo puerto en el que fue detenido el barco, ni el barco se encuentra ya en esa coordenada, puesto que el hecho al que alude Rangel Lampe tuvo resolución unos días antes del presente de la enunciación. Con todo, esta única literalidad entre voz y paisaje cumple una función ilustrativa que acentúa el peso de las consecuencias políticas de los acontecimientos en torno a la migración, precisamente por el contraste entre la movilidad visible de las olas y el barco "suspendido en el tiempo 18 días" (08:27). Esa contradicción entre lo visto y lo escuchado acompaña luego en la continuidad de la imagen del mar las reflexiones de la autora sobre otros sucesos en los que se reitera la oposición entre la fragilidad de la vida de los migrantes y el silencio de las autoridades a propósito del fenómeno en otras latitudes y como conflicto prolongado y reiterado en el tiempo, refiriendo de manera más general a crímenes de odio contra latinos en EE. UU.

De tal suerte que la correspondencia breve y frágil entre ambos códigos de enunciación también opera como enclave precario desde el cual puede notarse con más contundencia la permeabilidad entre la dimensión personal de la migración con la que inaugura la carta, que se sostiene tanto en la enunciación verbal en la que predomina la primera persona como en el recuento de experiencias propias, y la dimensión colectiva dentro y fuera de las fronteras españolas a las que se alude a lo largo de la carta; coordenadas de las que Venezuela está paradójicamente ausente de toda mención. Acaso porque se trata aún de una herida abierta muy recientemente, en la que la propia Rangel Lampe todavía no puede plenamente reconocerse. De hecho, la artista plantea al inicio de la carta que solo puede aproximarse a la experiencia de otras personas, y en particular de migrantes de Siria y Libia que llegan por la ruta del Mediterráneo sobre quienes Ailín le ha pedido hablar, desde el entendimiento primero de su propia experiencia y circunstancia y a partir de allí tratar de ponerse en su lugar. Su indagación verbal y visual en torno a la migración es propia y ajena a la vez; un camino de múltiples entradas e imágenes erráticas en el que incesantemente va y vuelve de sus vivencias a las de otras personas migrantes.

Como quien busca claves en un oráculo, o vuelve sobre sus pasos ante la necesidad de buscar una nueva orientación intuitiva, Rangel Lampe abre su propio archivo en proceso para ofrecernos la posibilidad de ponerse "en los zapatos del otro" (4:08), y recorrer Barcelona al paso de una deriva migrante que procura lugar entre el asombro y la escucha atenta. En esta "carta" el paisaje es visualmente construido por imágenes que la artista había ido registrando desde que llegó a la ciudad como parte de lo que ella misma llama "mis obsesivas grabaciones que a veces pienso que no llegarán a ninguna parte" (Rangel Lampe, 2019). Así, estas imágenes en su acumulación y variación van dando cuenta de una ausencia que excede la mirada y desorganiza los sentidos llevándonos a buscar orientación en lo que está fuera de ellas: acaso la voz, y la otredad sobre la que reflexionan las palabras de la autora, mientras nuestra vista se acompaña de pequeños detalles de formas, de texturas y de cambios de perspectivas. Las secuencias visuales de todo el video se reiteran y forman regiones, como pequeños recorridos de los sentidos. Sin embargo, en su sucederse no producen continuidad en el espacio ni progresión en el tiempo. Por el contrario, parecen resistirse a estos principios narrativos en virtud de la creación de un territorio afectivo sin contornos, como un paréntesis suspendido en el que pueden encontrarse las dos personas implicadas (Ailín y Diana) en la distancia entre la enunciación desde Barcelona y la futura recepción en Perú. La misma autora remarca la dislocación espacial al confesar que no sabe si está allá o acá mientras escribe la carta. Entre palabra e imagen se performa este desencajamiento y discontinuidad al amparo de un paisaje sensorial y afectivo dual de otredad que sugiere modos oblicuos de estar mediante el entramado de correspondencias sensibles de una puesta en relación de fragmentos de paisaje archivado que deviene, archivo paisajeado de migración.

4. Archivo a la deriva

La técnica de deriva y su relación con la cartografía social subrayan la importancia de explorar los espacios urbanos desde perspectivas múltiples y subjetivas, desafiando las narrativas convencionales y enriqueciendo nuestra comprensión sobre los modos de habitar y generar dinámicas de convivencia en las sociedades contemporáneas. En este orden de ideas, me interesa destacar que *Deriva en Valpozuela* de González Portales y *Carta a Ailín* de Rangel Lampe exceden la mera transposición en análisis de la técnica de deriva. En estas memorias migrantes la interpretación es un modo no solo de entendimiento crítico sino de recorrer y habitar, desde las claves mismas de la deriva.

Lo que estas obras realmente ofrecen es una experiencia única, donde la audiencia deambula por la memoria de otras personas como si fuera una

geografía afectiva a través de las fisuras que se abren entre voz e imagen visual. Este espacio provisional y sin contornos definidos se presenta a los sentidos para que estos puedan explorar otros caminos, no lineales, situados entre la experiencia directa cotidiana y una experiencia estética (no estetizante) que no busca simplemente embellecer, sino indagar. De esta manera, nuestros sentidos experimentan una memoria fragmentaria y dispersa que, en su resistencia ante la pérdida, evita la linealidad y la sincronicidad como métodos de organización audiovisual. En su lugar, recurre a los movimientos de la deriva para desestabilizar los principios narrativos tradicionales entre lo audible y lo visual, y situar así la experiencia como devenir presente no clausurado por la inscripción histórica de la memoria. A través de esta intervención, se generan nuevos marcos de percepción e inteligibilidad, que abren nuestra conciencia a la interrogación en lugar de ofrecer certezas.

En tanto nuevas cartografías sensibles, por su parte, *Deriva en Valpozuela* y *Carta a Ailin que está en Perú* incorporan los resultados de la deriva para crear trazados emocionales o psicogeográficos en transición que dan cuenta de las experiencias subjetivas de quienes migran en la ciudad de acogida o tránsito. Estos contramapas no se centran en visualizar la distribución física de los lugares o en ubicar a quienes migran, sino en expresar sus vivencias y emociones. Resaltan la movilidad y validan las tensiones y el estar a la deriva como condiciones de posibilidad, proporcionando una experiencia estética y crítica de las memorias migrantes que desafía nuestros modos de comprender las relaciones entre territorio, identidad y experiencia. Al mismo tiempo, legitiman estas tensiones y la deriva como un terreno fértil para una escucha activa de la vida cotidiana.

La persona que migra y deambula es en sí extraña al lugar que recorre y este le es extraño recíprocamente. La deriva en estos casos involucra una movilización del deseo y de la condición de asombro, tanto como de los procesos de extrañamiento de la experiencia cotidiana. En correspondencia con esta experiencia psicomotora del espacio, las trayectorias de González Portales y Rangel Lampe implican la elaboración psicogeográfica y transmedial de un archivo vivo, expuesto a la deriva, de la memoria de la migración. Entonces, una memoria migrante que performa modos de andar y habitar el espacio concreto en el recorrido, así como el espacio afectivo que emerge entre la rememoración del pasado (inmediato o lejano) y la escucha activa del presente. Así, *Deriva en Valpozuela* de Freisy González Portales y *Carta a Ailín* de Diana Rangel Lampe nos ofrecen una experiencia de deriva: nos conducen a lugares insospechados, haciéndonos deambular por testimonios de heridas y ausencias profundamente personales que, sin embargo, resuenan entre sí en el diálogo sugerido por la deriva. De tal

suerte, la memoria personal y nacional no es asumida como recuperación del pasado ni restauración, mucho menos como nostalgia, puesto que no se enfocan en la evocación idealizada del pasado ni se restringen al dolor de la familia o de la patria dejada atrás; por el contrario, se ofrecen como intervención crítica en el presente que debe reinventarse exigido por las distancias que impone la crisis migratoria venezolana.

Referencias bibliográficas

Acosta López, M. y Cardona, E. (2023). *Inauditas Tracing the Sound of Migrant Memories in Venezuelan Women Photographers* (T. Cruz, Trans.). Gelimas Chilliprinting, Inc.

Cardona, E. (2023). *Photopoetics of Migrant Memories: Archive, Body and Listening in Venezuelan Women Photographers (2016-2022*). UC Riverside. https://escholarship.org/uc/item/57w924pk

Baronian, M. A., Besser, S. y Jansen, Y. (2007). *Diaspora and Memory: Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics*. Rodopi. https://books.google.com/books?id=LItBN2keNpQC

Carreño, V. (2013). Apuntes para una narrativa de la diáspora venezolana: enfoques, tendencias y problemas. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, *1*(77), 9. https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss77/9/

Debord, G. (1999 [1957]). *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Literatura Gris.

Pellicer Cardona, I., Rojas Arredondo, J. y Vivas i Elias, P. (2012). La deriva: una técnica de investigación psicosocial acorde con la ciudad contemporánea. *Boletín de Antropología*, *27*(44), 144-163.

González Portales, F. (11 de abril de 2019). *Deriva en Valpozuela - Valparaíso, Chile 2018*. Vimeo. https://vimeo.com/329930826

Peeren, E. (2006). Through the Lens of the Chronotope: Suggestions for a Spatio-Temporal Perspective on Diaspora. *Thamyris/Intersecting*, *13*, 67-78.

Plataforma de Coordinación Interagencial para refugiados y migrantes de Venezuela (R4V). *Refugiados y migrantes de Venezuela*. (11 de junio de 2023). https://www.r4v/es/refugiadosymigrantes.info

Prada Llorente, E. (2004). El paisaje como archivo del territorio. *Cuadernos de Investigación Urbanística*, *0*(40). http://polired.upm.es/index.php/ciur/article/view/255

Rangel, D. (2019, agosto 31). *Carta a Ailín en Perú. Diana Rangel (2019)*. Video Digital HD. 11:42 min. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=fbSHylDBluY

Vargas Ribas, C. (2018). *La migración en Venezuela como dimensión de la crisis*. http://www.cries.org/wp-content/uploads/2018/09/009-Vargas.pdf

LA FORMA DE LA FALTA. ARCHIVANDO Y LEYENDO EL TRAUMA

THE FORM OF LACK. READING AND ARCHIVING TRAUMA

PAULA CUCURELLA
Universidad de California, Riverside
pcucu001@ucr.edu
https://orcid.org/0009-0005-9496-762X

Artículo recibido el 3 de agosto de 2024;
aceptado el 26 de diciembre de 2024.

Cómo citar este artículo:
Cucurella, P. (2024). La forma de la falta. Archivando y leyendo el trauma. *Revista Palabra y Razón*, 26, pp. 60-79. https://doi.org/10.29035/pyr.26.60

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Reconocimiento-No-Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

RESUMEN
Este artículo explora el concepto de "indexación" y "archivo afectivo"con vistas a articular las maneras en que la falta en tanto *afecto* se ha constituído históricamente en la poesía de la generación NN en Chile. Este archivo poético feminista y contraautoritario se constituye a partir de condiciones materiales determinadas y de discriminación interseccional. Expandiendo el concepto de "afecto" que Lauren Berlant desarrolla en "Cruel Optimism", mi análisis se inserta en el nódulo histórico donde convergen filosofía, poesía y feminismo en Chile para dar cuenta de una de las formas en que se puede documentar el trabajo de memoria post 1973 en poesía. Mi análisis propone una comprensión histórica de este archivo afectivo en poesía a partir de la teoría del afecto, los rasgos fenomenológicos implicados en este concepto, y la estructura que provee el concepto de trauma en el psicoanálisis de Freud para entender la temporalidad, el espacio, la historicidad y la forma de este archivo. Mi análisis se inscribe en una tradición de producción teórica y filosófica chilena, que comienza en el periodo después del golpe de Estado y ha continuado hasta el presente, constituyendo, de esta manera, una contribución al desarrollo de los estudios de memoria en Chile.

Palabras claves: Indexación / archivo / afecto / generación NN / feminismo y poesía.

ABSTRACT
This article explores the concept of "indexing" and "affective archive" with a view to articulating the ways in which absence asas *affect* has been constituted in the poetry of the NN generation in Chile. This feminist and anti-authoritarian poetic archive is constituted within specific material conditions and intersectional discrimination. Expanding on the concept of "affect" that Lauren Berlant develops in "Cruel Optimism," my analysis is situated at the historical node where philosophy, poetry, and feminism converge in Chile to account for the work of memory after 1973 in poetry. My analysis proposes a historical understanding of this affective archive in poetry based on affect theory, this concept's phenomenological features, and Freud's trauma, a key concept to understand the space, historicity, and form of this archive. My analysis is inscribed in a tradition of Chilean theoretical and philosophical production, which began in the period after the coup d'état and has continued to the present, contributing, in this way, to the development of memory studies in Chile.

Keywords: Indexation / archive / trauma and affect / generation NN / feminism and poetry.

los gritos en las páginas se han llenado/
de blancos y en blanco mentes y
páginas/ en blanco// los gritos en la calle
se han llenado de/ oscuras manchas/
en la piel ojos violáceos mirando por
sus tajos/ y dientes esparcidos como
arenillas// los agónicos gritos ya no se
entienden ya/ no se atienden en salas
de espera en salas/ de emergencia y
atragantados están sin sala/ donde
alegar// el grito de la vida llora
aterrorizado abre/ los ojos lo han dado
a luz/ la espera ambulatoria/ la muerte
súbita/ la muerte tiene la palabra

Elvira Hernández[1]

1. Index y afecto: la forma de la historia en poesía

No recuerdo dónde fue que la escuché primero antes de comenzar a utilizarla para hablar del *afecto* en su *defecto*, la palabra "indexación", esta especie de referencia —a regañadientes de la representación— a un mundo que se deja conjurar en determinada poesía chilena de la generación del 80, principalmente aquella escrita por personas autoidentificadas como mujeres y que forman parte de la generación NN[2]. A pesar de que esta poesía se destaca por eludir la función referencial del lenguaje, mi lectura de ella asume que el objeto escurridizo que ofrece al asombro y a la lectura se inserta en un mundo vigente y compartido afectivamente, como una huella sensible que irrumpe en determinados momentos en el trabajo de las poetas de esta generación.

1 Hernández, E. (2018). *Pena corporal*. Editorial Fundación Pablo Neruda, p. 41.

2 La génesis del término NN para referirse a la generación del 80 no parece tener un origen claro, pero ya en 1996 sus características son organizadas a partir de factores que incluyen la represión directa, la tortura, el exilio y la realidad del exterminio físico. La generación del 80 —todavía bajo dictadura militar, y con al menos cinco años más de desapariciones y torturas por delante— escribe en "un clima de odios, persecución y miedo, sin posibilidades de expresión debido a la férrea censura aplicada a la creación literaria y en medio de un ambiente poético marcado por la ausencia o la distancia de sus interlocutores más cercanos cronológicamente" (p. 13). Para Soledad Bianchi, la generación NN o generación del 80' es la "generación dispersa", término que no difiere en lo fundamental de lo ya citado. Para Bianchi, esta generación tiene como año de referencia 1973, "fecha que significa un quiebre con la historia de Chile porque marca el fin de un periodo y el comienzo de una etapa que, entre muchos otros factores, afecta a los nuevos porque los disgrega y porque los limita en su expresión al imponerse la censura"; estos poetas también podrían ser agrupados como "generación del 70'" o "generación del 73'" (Bianchi, 1980, p. 20).

Mi uso del término "afecto" no es equivalente a "sentimiento" o "emoción". Antes bien, designa el correlato sensible y sensorial de la experiencia como aparece en la poesía, y a partir del cual, como hace Lauren Berlant con la novela en *Cruel Optimism*, se puede construir una forma de análisis del presente histórico. La forma de análisis que desarrolla Berlant tiene en vistas comprender y explicar una subjetividad (histórica) a partir de su necesidad de responder y adaptarse al estado de crisis permanente que define la actualidad (Berlant, pp. 54-5). El *afecto*, en este sentido, no es un término *del* sujeto, a diferencia de las sensaciones, los sentimientos y las emociones; pero tampoco puede ser adjudicado totalmente al objeto, o al contexto. Él tiene aspectos trascendentales, pero su potencial como lugar de elucidación emerge de las maneras en que *registra* las condiciones de vida (Berlant, p. 16), a la vez que excede el medio en que se registra. Berlant llama a este exceso "la saturación de la forma del afecto" [*affect's saturation of form*], y lo considera un indicador del carácter visceral de un determinado momento histórico, que, en tanto tal, debe encontrar su género (o su evento, la equivalencia es de Berlant). Siguiendo a Berlant, entonces, no hay evento sin género; toda experiencia histórica vinculante debe encontrar su género, o narrativa, es decir, no solo un lenguaje, sino una forma y un estilo. La metodología de Berlant se desprende de esta idea: puesto que la tarea de adaptarse narrativamente a los procesos históricos ha dejado huellas en el arte, la formalización que podría poner en marcha la estética o la filosofía ofrecen un acceso a estos procesos, evidencia de condiciones de vida y experiencias que o no han sido articuladas o carecen de reconocimiento. Las huellas afectivas en este contexto no son leídas simplemente como representaciones, como un récord del evento, sino como un rastro que da cuenta del exceso del presente y evidencia el intento divergente por adaptarse al presente que nos excede y a sus narrativas.

Para Berlant las historias que se constituyen como resultado de la necesidad colectiva de tener que ponerse al día y adaptarse a la crisis permanente pueden, en su colectividad, acceder al título de historia. Lo común y colectivo en este contexto resulta legible como enigma (no necesariamente descifrable), como evidencia estética del proceso de respuesta afectiva a condiciones de vida que aún debemos formalizar: el archivo en poesía que me ocupa y cuyas características comenzaré a organizar en este ensayo es un *archivo afectivo* de este tipo.

En tanto "index" —indicio, gesto-hacia—, las huellas afectivas en la poesía escrita por mujeres de la generación NN[3] invitan a seguir la dirección

3 En este ensayo no haré referencia a todas las poetas que no han sido citadas aquí, cuyo trabajo tengo en mente y abordaré en la versión extendida de esta investigación. Por de pronto: Eugenia Brito, Verónica Zondek, Rossana Byrne, Carmen Berenguer, Elvira Hernández y Alejandra Basualto

en la que apunta el índice y ahí imaginar un mundo, la sensibilidad que podría engendrar, sentir lo que el lenguaje dice aunque no "tenga" sentido inmediato. En tanto gesto que no se ancló de manera definitiva o exclusiva en el/un significado, y que en cuanto signo carga con la capacidad negativa de indicar su propia falla, los momentos de exceso afectivo en las poesías de estas poetas considerados en conjunto, permiten elaborar un archivo afectivo cuya pertinencia histórica, política y feminista es inversamente proporcional a las restricciones a las condiciones materiales de producción artística y la violencia de la dictadura, tanto más violentas cuando se imprimen sobre cuerpos feminizados y sexualidades divergentes, cuando recaen sobre cuerpos discriminados de antemano por su apariencia, idioma, apellidos y el haber nacido sin dinero ni privilegios en una sociedad organizada éticamente, políticamente, sexualmente, económicamente y epistemológicamente por el capital en todas sus fases.

En el latín, la palabra archivo, *archivum*, se dice tanto de los registros escritos como del lugar donde son guardados. En griego, *archeia* designa los archivos públicos, e incluso otras modulaciones de la misma raíz griega, *arche*, preservan algo de su connotación de comienzo, origen, primer lugar. En su origen, el uso de la palabra archivo enfatiza la dependencia que esta forma de registro tiene de un lugar externo, sin el cual nunca tendría lugar. Un archivo, entonces, nace en un lugar, y esta relación a una exterioridad es la condición de posibilidad que también hace posible su reconocimiento y repetición en la forma de la cita, el recuento, etc. En el caso del archivo afectivo, la relación al lugar nombra el espacio indeterminado donde *tiene lugar* la poesía, es decir, nombra la instancia espacio-temporal, la evocación mediante el lenguaje de un afecto que intenta constituirse, formalizarse, narrarse, de esta manera. Lo indexado en el archivo afectivo, o los "documentos" de este archivo, resulta de haber buscado en un medio artístico y en un género determinado una forma de constituir una experiencia y haber "fracasado" (parcialmente), pues el contenido rompe el molde (el medio) y el género. Es por este "fracaso" que los documentos en este archivo adquieren esta cualidad *indicial*, antes que representativa.

En el verbo 'indexar' resuena *lo señero* que fija el gesto del índice apuntando a otra cosa que a sí mismo. El (dedo) índice, el *gesto* de indicar sin palabras que también forma parte del campo semántico y del imaginario del 'index', nos socorre cuando se trata de mostrar algo que queda mal vertido en palabras y cuya existencia fuera de ellas no puede prescindir del *gesto*. Gesto que también evoca la instancia de la prueba y la producción de un "poder

comprenden esta lista, no obstante, existen muchas más poetas que publican por primera vez durante la dictadura sobre cuyo trabajo individual y colectivo —en tanto transformadoras de la escena de las letras nacionales, estableciendo el único antecedente de su tipo— se sabe y ha escrito muy poco.

arcóntico" (Derrida, 1997, p. 12)[4] necesaria a todo archivo, y que en este caso, precisamente por encontrarse ya desautorizada como discurso histórico, aparece como *fuerza débil.*

Tal vez cuando *ver* no es suficiente para *creer*, cuando no creemos lo que vemos (al contrario de lo que dice el refrán cuyo origen remite a la duda de Tomás al escuchar las noticias de la resurrección de Jesucristo), el *índice* como gesto y tacto asiste a la vista con el dato sensorial que se precisa para dar fe de algo. Si el refrán fuese descriptivo de la escena bíblica debería decir "ver y tocar para creer". Y cabe notar que la forma de tacto y contacto que Tomás pide como prueba suficiente de la resurrección, no busca solo tocar —incorporar el dato sensible táctil al visual—, antes bien, Tomás quiere *penetrar* en las heridas; literalmente *meter el dedo en la herida* (que hace eco de otro refrán que tiene su origen en la misma escena bíblica), incredulidad que Caravaggio imagina así[5]:

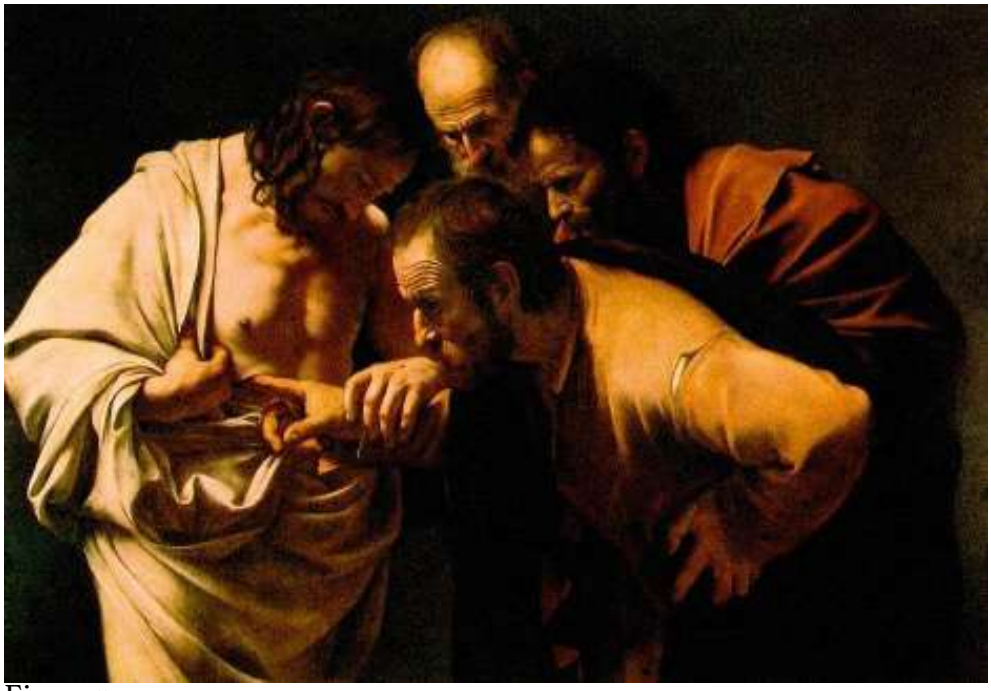

Figura 1.

4 Para una lectura de la teoría de la institucionalización vía archivo a la que Derrida está haciendo referencia en *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, que destaca las consecuencias de "género" que tiene esta institucionalización en las publicaciones académicas, ver Cucurella, P. (2020). "Beauty Is a Thing of the Past: The Idiom, the Monster, and the Democratic Health of Our Disciplines."

5 Da Caravaggio, M. *L'Incredulità di san Tommaso*. Museo: Palacio de Sanssouci, Potsdam (Alemania). La imagen corresponde al versículo San Juan 20:24-29; Anónima (1960). *Biblia.* Biblia Reina Valera Revisada.

"Ver para creer", dice el refrán contra la lección del versículo, pero la imagen no es suficiente prueba cuando desata nuestra incredulidad, transformándola en espectro, en alucinación. La imagen de la aparición de Cristo y la incredulidad de santo Tomás, desautorizan el testimonio ocular y al testigo ocular no porque haya algo malo con los ojos, sino, antes bien, porque la integridad del orden ontológico que mantiene separadas "realidad" e "imaginación" (fantasía o ficción) se ha roto en esta escena.

¿A qué apunta y qué indexa el índice cuando antes que el cuerpo es con la herida el encuentro? Llevada a la poesía que me ocupa aquí, la herida es más que una metáfora. No denota solo o exclusivamente el dolor, el sufrimiento, antes bien, la herida es la huella afectiva de una experiencia que todavía está fresca, es decir, de estímulos psíquicos que al no haber sido osificados, aún pueden resignificarse. La herida es la posibilidad de afectar el pasado desde el presente, y de ser afectades por el pasado que continúa actuando como si fuese presente: es ambas cosas a la vez, para mejor y para peor. Y en último término, además de describir lo singular del material indexado en este archivo, la herida, del griego *τραύμα*, describe la estructura del archivo mismo. Un archivo del duelo reprimido, pospuesto, disimulado, imposible, engendrando otras formas de narrarse en el lenguaje no-regulado de la poesía; un archivo poético feminista[6], contraautoritario, también "reprimido" como acervo cultural[7]. Un archivo, en último término, que dadas sus características espacio-temporales, encuentra en el concepto de trauma un marco teórico privilegiado para explicarlo.

2. Este exceso que es la ausencia: el caso de Soledad Fariña

La superposición de gesto, herida e índice que convergen en los casos indexados en este archivo afectivo, es común a muchos de sus poemas. Aquí solo me voy a enfocar en el trabajo de Soledad Fariña, específicamente, a uno de sus "gestos":

> duro, el amor: blandas y blancas fosas, negras, tormento y golpe somos, caemos, arrastramos. Tu sueño se hace día, se hace noche tu sueño, luego con él golpeas. Sangras. Hay grandes cavidades que se acercan. De la ausencia —dirás— también puede vivirse, letras y

6 Para un análisis breve, puntual y bien documentado de la relación entre el movimiento feminista en Chile, la dictadura y la aparición de nuevas escritoras, especialmente aquellas ligadas a movimientos de mujeres, ver González, S. (2019). "Escribir en dictadura, poetas feministas chilenas. Hacia una genealogía". *Entre Diversidades*. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, *13*, 99-135.

7 Las antologías son un buen recurso para medir las transformaciones en la tendencia, aún vigente, a seguir invisibilizando esta tradición. Su pasmante evidencia delata las lógicas de la exclusión operativa en el canon literario chileno ideológicamente obsoleto, pero vigente en la práctica. Soledad Bianchi (2002) ya lo destaca en "Trazar el mapa: poesía de mujeres y validación literaria. La exclusión como gesto repetido", en *Revista de Crítica Cultural, 24*, 82-89.

> resta y queda, amén de la piel blanca como nicho de luz en un halo de luz, epitafio de letras, ojos, herida larga abierta sin poder suturar, hubo tantos, *tanta montaña como ahora son nubes*, tanto, y el cielo va escalando y se levanta para luego caer, caer, como cae mi vida, como cae tu noche, blanda, blanca

En este poema de *De donde comienza el aire* (2017), Soledad Fariña repara en el *deceso* del lenguaje que como un "epitafio de letras" señala un modo de la ausencia. Fariña le dedicó el poema a Raúl Zurita (Fariña, 2017, p. 71), al que reconoce como una influencia importante que formaba parte de la audiencia ideal de su trabajo[8], una audiencia que comprendía que en la poesía se podía "vivir de ausencias" y escribir *con* y *desde* ellas. Esta ausencia se establece como centro excéntrico al que señalan tantos de los indicios e índices de su trabajo, y es un caso de la confluencia de gesto, herida, e index que anteriormente llamé "trauma" en un sentido específico.
Respecto al contexto afectivo de esta poesía, Fariña dice (Fariña, 2021):

> lo que pasaba en Chile era insólito: las muertes, los torturados, los desaparecidos. Entonces este libro *no cuenta*, *no narra eso*, pero tras esto hay todo un simbolismo. Por ejemplo, en uno de los poemas que yo escribí en el año 85' —que para mí es uno de los años peores [de la dictadura]—*mediante el lenguaje yo quise poner este horror, del cual era tanto que casi tú no podías hablar de él*, imagínate los degollados que fueron tres profesionales, cuando entraron al colegio de mis hijos a secuestrarlos estaban todos los niños ahí y al otro día amanecen degollados, [...] eso fue el año 85', al año siguiente [la policía secreta de la dictadura] quemaron a dos jóvenes. En fin, *entonces era tanto que prácticamente no tenías palabras*. ... No sé si quieres que te lea un poema, está en *El primer libro*, que habla de esta mudez [...].

Fariña procede a leer dos páginas de *El primer libro* (autopublicado en 1985), las que transcribo literalmente en seguida, pero remito a la imagen de su diagramación en la página (figura 2), clave para leer la manera en que Fariña trama espacio y ritmo. Cito el poema:

> ALFA // —le digo // ALFA // Alfalfa // olorosa // brota // enjugo el rostro // enjugo el paño // surca // carne // la huesa // la angosta //

8 Fariña, S. "La poesía está en todo". Entrevista con Montserrat Martorell.
Montserrat Martorell: "[...] Tú eres muy rupturista en tu lenguaje en aquellos años cuando tú comienzas a escribir. ¿Cómo la dictadura impacta en tu lenguaje poético?".
Soledad Fariña: "Lo que pasa es que tú nunca estás sola escribiendo [...] Afortunadamente caí en un grupo de gente que estaba escribiendo en forma muy experimental, que eso me acoge a mí también [...] Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz, Diamela Eltit y muchos. Encuentras tus pares o personas de la cual tú aprendes también, a pesar de que yo venía escribiendo hacía mucho tiempo".

carne // la prieta // la marga huesa // ALFA // Alfalfa // amorosa // mi tierno // dulce // Falfa // mi suave // la escama // cae // trepa // la larva // el rostro // el paño // la marga huesa // —me dice // la costra negra // la carne prieta // la marga taja // la surca cuenca // la tibia // —dice // —me dice // Fabla // —le digo // Fabla // mi tierno dulce // mi amarga suave // Fabla // abre la cuenca // escarba // brota // la cuenca huesa // la blanca suelta // la suave // DOBLA // HABLA// —le digo // (se dobla) // HABLA

ALFA
–le digo
ALFA
Alfalfa olorosa
brota
enjugo el rostro
enjugo el paño
surca carne la huesa
la angosta
carne la prieta
la marga huesa
ALFA
Alfalfa amorosa
mi tierno
Falfa mi suave dulce
la escama
trepa cae
el rostro la larva
el paño la marga huesa
–me dice
la costra negra
la carne prieta
la marga taja
la surca cuenca
la tibia
–dice
–me dice
–le digo
Fabla
Fabla mi tierno dulce
mi amarga suave
Fabla
abre la cuenca
escarba
brota
la cuenca huesa
la blanca suelta
la suave
DOBLA
HABLA
–le digo
(se dobla)
HABLA

Figura 2[9].

El poema comienza reclutando sentidos: primero el olfato (Alfalfa olorosa) y sigue con el oído mimado por la expectación creada y luego satisfecha en la repetición de sonidos (a/l/f en 'alfa', 'alfalfa'; o/a en 'olorosa' 'brota', etc.); un hambre de origen sinestésico que aparece en un sentido y se sacia en otro. Estas dos páginas de *El primer libro* no son una excepción; el poemario es una cajita musical de vocales abiertas y consonantes suavizadas. Es tanta la melodía que podríamos olvidar que estas palabras, tomadas individualmente, las que tan poca narrativa permiten armar, hablan de huesos, paños, larvas, costras, tajos, cuencas, y —en medio de todo— la interpelación insistente: "habla" / "fabla". Esta imprecación tierna en más de una lengua y en más de dos, pareciera no responder solo a la frustración del

9 La imagen y la cita es de su publicación en *Pide la lengua* (2017), un tomo antológico que reúne selecciones de la obra de Soledad Fariña desde 1985-2015, pp. 22-3.

habla (lenguaje articulado en la voz), sino también de la escritura, que en el poema quiere comenzar un lenguaje y por eso invoca la primera letra de un alfabeto: "alfa" (¿o es un símbolo para marcar una coordenada en un plano? ¿Qué es lo que se indexa con esta marca que evoca un inicio? Un indicio o índice como la unidad mínima de un lenguaje cuando no tenemos palabras para narrar el horror ("era tanto que prácticamente no tenías palabras [...] para transmitir esa incapacidad como te decía de narrar ese horror" [Fariña, 2021]); un indicio como un dedo apuntando al lugar donde persiste el deseo de decir (y enseguida el ruego: "habla", "fabla").
'

Alfa' es la primera letra del alfabeto griego, un lugar para comenzar a ordenar el lenguaje, reconocerlo, como si no nos estuviese dado o como si no tuviésemos palabras (siguiendo el testimonio de Fariña). La desnaturalización del lenguaje es tanto un efecto del contexto en el que se sitúa esta poesía, como circunstancia generativa; es el lugar en el que se está, y el lugar de una ausencia que se quiere habitar. La acción de 'zurcar' (que en el castellano hablado en Chile suena igual que 'surcar'), precedida por 'taja' (evocativa de 'tajo') y 'costra', comparten en la herida un eco semántico. Mientras que el tajo y el zurco preparan la tierra para depositar en ella lenguaje ausente, o tal vez dejan una marca como índice de lo que no responde cuando se interpela ("habla", "fabla"), el gesto sin tinta que corta e interviene en una superficie ensaya una protoescritura. Todo lenguaje comienza con una escritura, con una grafía que puede servirse de múltiples tecnologías, lo esencial es poder distinguir la marca de lo que la circunda, el surco del plano, un lenguaje vivo de ausencias en la poesía de un lenguaje agotado, enmudecido, insensibilizado, desmemoriado por las narrativas que le dan vida en el comercio diario de palabras.

'Fabla', esta "palabra" que he deslizado en adyacencia de 'habla', aparece en el poema precedida por un itinerario sonoro antes que etimológico. Fariña llega aquí por 'alfalfa', 'falfa', 'fabla', 'habla'. Sin embargo, el parentesco de la etimología común dice algo más de cómo se está pensando el 'habla' en este poema. 'Hablar' en castellano viene del verbo latín '*fabulari*', '*to speak*' en inglés, 'hablar, conversar' en castellano, a su vez, derivado del sustantivo 'fabula' que significa 'conversación', 'relato sin garantía histórica', 'cuento, fábula' en latín (Corominas, 1987, p. 312). Es común encontrar palabras en castellano descendientes del latín hablado que cambiaron la 'f' por una 'h', así el latín '*fabulari*' derivó en 'hablar' en castellano y en '*falar*' en portugués. En este sentido, 'fabla' es un sinónimo posible de 'habla' en una lengua romance imaginada pero convincente[10], y la RAE lo incluye como

10 "Fabla", del lat. fabŭla. 1. f. Imitación convencional del español antiguo hecha en algunas composiciones literarias; 2. f. desus. habla; 3. f. desus. fábula; 4. f. desus. Concierto, confabulación. Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. Corominas indica incluso que 'fabla' es un uso

uso imitativo del lenguaje del español antiguo en algunas composiciones literarias, y en este contexto como sinónimo de 'habla' y de 'fábula'. En 'fabla', el 'habla' y la 'fábula' destacan una convergencia pertinente a las condiciones de producción de esta poesía, la censura de la dictadura, los crímenes de Estado perpetrados con impunidad y dejando poco más que la memoria del terror en quienes lo vivieron para recuperar esta historia. El habla que en esta poesía aparece como interpelación y súplica tierna, seducción y ruego, sigue proporcionando una posición enunciativa para el afecto que la constituye. La poesía adolece de su falta (que la constituye), y por eso la reconoce. Así es como leo la figura de la herida —constante en el trabajo de Fariña—, por ejemplo, en este poema tomado de *Narciso y los árboles* (Fariña, 2001, pp. 36-37):

de seguir en su busca:
dónde se abre
(la herida)

¿en la maraña del pelo?
¿en la pupila insondable?

¿o es ella misma
(la
herida)
la que ha estado soplando el fuego

del aliento

que hace estallar mi boca
en el sinfín de peces

de este cardumen
blanco?

En estos versos la herida no es efecto de la poesía sin ser causa. Es la herida la que mantiene vivo el fuego del aliento con que se explica la explosión en la boca, un accidente generativo de algo vivo, múltiple, escurridizo, pero que si fuesen palabras "este cardumen blanco" sería como tinta invisible; es un indicio, pero que no es distinguible en la página blanca y debe buscar otro trasfondo para ser discernida.

antiguo de 'habla' (hacia 1140), Corominas, J. (1987). *Breve diccionario de la lengua castellana*, p. 312.

3. Trauma y archivo

'Indice' como 'indicio', entonces, 'indicación', 'revelación', 'signo', 'prueba' (Corominas, 1987, p. 335) y además una 'prueba' de algo que no está en ninguna parte —la poesía en los ochenta es reclamada como un señero tal, y a la topología que traza en el pasado reindexado, reescrito en el presente le llamo "trauma", en atención tanto a la proliferación semántica de figuras que lo nombran, como a la compleja temporalidad y espacialidad que presenta este archivo—. Insisto, entonces, que si bien es cierto que el sentido psicológico del trauma es apropiado para aproximarse a la experiencia que acompaña a esta poesía atendiendo al testimonio de las autoras, *el trauma es para mí un modelo para pensar el tipo de archivo en y para esta poesía y su forma particular de intervenir el archivo creando archivo*.

Sigmund Freud fue el primero en describir los diversos tipos de represiones y sus presentaciones sintomáticas y psicológicas, con vistas a comprender la estructura del aparato psíquico. Lo que aquí llamo "trauma" (Freud utilizó esta palabra en múltiples combinaciones con otras para referirse a distintas patologías) se corresponde espacio-temporalmente a una de estas formas de represión, que se reprime de tal manera que sucede como si nunca hubiera sucedido. Lo reprimido de tal manera que tiene lugar sin dejar rastro, y por lo tanto, no tiene espacio ni tiempo propio. En *La neuropsicosis de defensa*, escrito en 1894, Freud describe esta forma de represión: "Pero hay aún otra forma de defensa mucho más enérgica y eficaz, consistente en que el *yo* rechaza la representación intolerable conjuntamente con su afecto, y se conduce como si la representación no hubiese jamás llegado a él" (Freud, v.1, p. 174)[11]. La especificidad de esta forma de represión radica en la ausencia de catexis, es decir, en la ausencia de una huella mnémica o registro de la experiencia, o en el retiro y borradura de la catexis que acompañó la experiencia. Curiosamente, esta falta de catexis provoca un apego intensificado a la idea asociada con el evento, o intensifica los síntomas posteriores en su presentación somática a lo largo del tiempo. Esta intensificación puede expresarse en la persistencia y gravedad de los síntomas que posteriormente arrojan luz sobre la experiencia "original" que los causó, y revela la preexistencia de un "trauma" sin memoria. Si este trauma carece de catexis o si su catexis fue borrada inmediatamente del aparato psíquico, solo podríamos descubrirlo cuando otro evento, aparentemente insignificante, desencadena una respuesta somático-patológica. La formación/experiencia y construcción en retraso [*nachträgliche*] (o *a posteriori*, en la traducción de Ballesteros)[12] de este tipo de

11 Freud, S. (2008). *Obras Completas*, trad. de Luis López-Ballesteros. Biblioteca Nueva. ["Es gibt nun eine weit energischere und erfolgreichere Art der Abwehr, die darin besteht, daß das Ich die unerträgliche Vorstellung nie an das Ich herangetreten wäre"] (Freud, v. 1, 1999. p. 72).

12 S. Stratchey traduce '*Nachträglichkeit*' como "*deferred action*" y Laplanche sugiere el neologismo

represión, junto con la intensificación de sus síntomas a lo largo del tiempo y la ausencia de catexis, son sus rasgos definitorios.

Un año después de escribir *La neuropsicosis de defensa*, Freud aborda esta forma de represión a través del caso de Emma, en un texto publicado póstumamente (1940) pero escrito en 1895, bajo el título *Proyecto de una psicología para neurólogos*, donde se identifica por derecho propio una experiencia sin tiempo ni espacio psíquico, una experiencia que se origina entre el pasado y el presente, y esto es lo que designo con la palabra "trauma". Temporalmente, el tipo de experiencia que daría origen a las neurosis traumáticas que Freud estudia en *Proyecto de una psicopatología para neurólogos* (1895/1950) no sucede ni en el pasado ni en el presente, sino más bien "entre" dos momentos. Y si bien Freud no conceptualiza el "lugar" del trauma de la misma manera que hace con el tiempo, sabemos que la huella del evento traumático está indexada *de alguna manera* y *en alguna parte*. Siguiendo el rastro de los síntomas, su simbología y las asociaciones que le circundan, Freud se abre camino en dirección de la "representación intolerable", pero ese itinerario no fija el lugar donde este archivo existe, y la simbolización a la que retrotraen los síntomas que nos llevan a su origen no simbolizan el trauma mismo, sino otro evento posterior que guarda semejanza con él. En el entendido de que, tratándose del aparato psíquico, cualquier descripción espacial debe servirse de metáforas temporales, cuando hablamos del "no-lugar" del trauma acertadamente se apunta a dos cosas: primero, a su invisibilidad en la memoria (y su correlato en la ausencia de catexis) en tanto contenido absolutamente reprimido, y, segundo, a su "demora" (*Nachträglichkeit*) constitutiva. Dos aspectos de lo mismo[13].

***

Como he querido demostrar aquí, cuando propongo leer un archivo del trauma en poesía, a saber, un archivo histórico del afecto que dé cuenta de la experiencia de la violencia dictatorial, asumo la necesidad de redefinir y recuperar el trabajo de reapropiación de los conceptos, ideas y nociones que mobiliza esta poesía: conceptos como el de índice, el indicio, la herida, el trauma —entre otros— dan forma a una tradición filosófica chilena

inglés "*afterwardness*" para traducir el francés "*après coup*", que es su traducción de '*Nachträglichkeit*', y que en el contexto de su trabajo remiten al origen exógeno de la sexualidad, a una irrupción de él/la/lx otrx. Ballesteros traduce '*Nachträglichkeit*' en "Una neurosis infantil: El hombre de los lobos" como "elaboración a posteriori", (Freud, v. II, p. 1963), y en "Análisis de la fobia de un niño de cinco años", '*Nachträgliche*' es traducido como "efectos a posteriori" y "obediencia a posteriori de la represión" (p. 1381).

13 Respecto a la no-ubicabilidad del trauma, ver Rottenberg, E. (2014). "Freud's Other Legacy". Para una aproximación al trauma en Freud, centrada principalmente en el desarrollo que Freud le dedica en *Más allá del principio de placer* (1920), ver Acosta, M. (2025). "'Catástrofes del sentido': Freud y el quiebre de toda gramática".

interpelada por la necesidad de pensar, con el arte, las implicancias de esta violencia dictatorial en el presente. Siguiendo la conceptualización de Alejandra Castillo, lo que aquí llamo archivo afectivo "implica transitar desde la definición de archivo en tanto acervo documental (delimitado, finito y cerrado) a otra entendida de manera indicial. [...] Indicios que serán incorporados como marcas de posibilidad para prácticas y sentidos en políticas venideras" (Castillo, pp. 13-4). En el presente, estas prácticas (de lectura, formas de narrarse, crear narrativas) espacializan la violencia dictatorial que ocurrió *como si no ocurriera*, no solo en vistas a su carácter traumático, sino también en vistas al silenciamiento hecho norma incluso después de la dictadura, durante la transición política a la democracia durante la que "[si] bien [...] aludía negativamente al pasado de la dictadura", explica Nelly Richard, "nunca fue capaz de expresar sus tormentos". La transición política calculadamente "[...] expresó su resistencia a que circulara por la esfera pública la densidad simbólica de los relatos testimoniales cuyas figuras del sufrimiento (la desaparición, la tortura y la muerte) podrían haber provocado una desatadura emocional del recuerdo social profundamente contraria al formulismo minuciosamente estudiado del liso intercambio político-mediático" (Richard, 1998, p. 30).

Destaco la importancia del archivo abundante en la poesía (como la citada del trabajo de Fariña) para continuar constituyendo este archivo desde el presente, y con ello la exigencia de volver a definir los marcos conceptuales con los que entendemos su campo de acción, su valor histórico, su poder vinculante y las prácticas epistémicas que lo vuelven a activar, la "lectura" y "escucha" (esta operación sinestésica que ocurre en más de un sentido) con la que volvemos a reproducir su inscripción incluso desde las disciplinas que la teorizan.

¿Qué podemos incorporar a lo que ya sabemos del mundo y ya hemos experimentado de este cuando hoy leemos lo siguiente? (Fariña, 2001, pp. 49-52):

> ¡Ah!
>
> Piensan mis ramas
>
> escribiendo
> en silencio
>
> el goce
> que otorgan
> las palabras

abiertas
a

cópula y narciso

o
cuando
los
cuerpos

que se ahuecan
en el
mío

son sépalos
heridos también
por la

nostalgia
de ser
desde el inicio

alada alado

intento
inacabado

de respiro

su balanceo

se pierde
en la
añoranza

de

luces
sombras

que buscan su reflejo

adentro arriba afuera

la savia

de la herida

dibuja

su
nostalgia

en la trama
de mis

hojas perennes

cuando
a mi sombra
detiene

su
exhalación
el

aire

¿Qué hacemos cuando la poesía nos pide ir a buscar una ausencia? *¿Qué?* no es la pregunta que debemos plantear, pues esta poesía al inventar su propia gramática —como lo explica Derrida en "*Che cos' é la poesie?*" (1988)— no se ofrece como buen objeto de conocimiento; sin ser necesariamente críptica, ni abyecta (tomemos las líneas recién citadas como ejemplo), esta poesía se resiste a esta pregunta, e importa poco que no nos dé en el gusto, si logra invitarnos a hacer una experiencia de lo que resiste al lenguaje "dentro" del lenguaje. Ese punto ciego ("traumático", decíamos, respecto a otros poemas) es el lugar donde la escritura puede producir un afecto aún en ausencia de narrativa, es decir, aun si no sabemos qué quiere decir el poema. Ceder a esta invitación, cognitivamente equivale a lo que Derrida llama "aprender de memoria", donde la función de la repetición tiene en vistas internalizar su

extrañeza; aprehensión sin cognición[14], procedimiento en el que podemos intuir otra forma de organización del entendimiento, u otra "gramática"[15] que puede ser afectivamente incorporada por los sentidos puestos en función de "escucha"[16]. Tanto lo que aquí llamo "escucha" —siguiendo a Acosta y sus ecos en Richard— como lo que Derrida llama "*apprendre par coeur*" describen una aproximación performática a la "lectura" de poesía, y establecen, en mi lectura, una condición epistemológica para entrar en este archivo afectivo.

Referencias bibliográficas

Acosta, M. (2019). Ser despojado de la voz propia. De una fenomenología feminista de la voz a una aproximación a la violencia política desde la escucha. En Cadahia, L. y Carrasco, A. (eds.), *Fuera de sí mismas. Motivos para dislocarse* (pp. 121-161). Herder.

Acosta, M. (2025). 'Catástrofes del sentido': Freud y el quiebre de toda gramática". En *Gramáticas de la escucha* (capítulo 1, sin número de página). Herder.

Anónima (1960). *Biblia*. Biblia Reina Valera Revisada. https://www.biblia.es/biblia-online.php

14 "Lo poético, digámoslo, es aquello que quieres aprender, pero del y por le otre, gracias a le otre y por su dictado, de memoria" (Derrida, 1988, p. 226) ["Le poétique, disson-le, serait ce que tu désires apprendre, mais de l'autre, grâce à l'autre et sous dictée, par coeur"]. Derrida, J. (1988). *Che cos'è la poesia?* Esta edición bilingue contiene el francés desde donde traduje.

15 El uso del término "gramática" en el contexto de la filosofía del arte y la estética chilena abocada a dar cuenta de trabajos que aparecen constituidos por una afectividad vinculante de maneras distintas a las normativas por los discursos oficiales que reproducen el orden político, aparece en el trabajo de Nelly Richard en diversos lugares —sin ser desarrollado de forma sistemática— para referirse a las dificultades generativas que el lenguaje del arte le opone al hábito de consumo del discurso entrenado en la gramáticas de la sociedad de consumo, en "La explosión mediática de la memoria y sus archivos audiovisuales" (Richard, 2017, p. 65), y también para indicar el correlato legible de la temporalidad (Richard, 2021, p. 43) trazado por el horizonte político del consenso en 1990.

16 Siguiendo la conceptualización que propone Acosta, M. (2019) en "Ser despojado de la voz propia. De una fenomenología feminista de la voz a una aproximación a la violencia política desde la escucha", propongo entender la palabra "escucha" en este contexto como un concepto que conserva el aspecto trascendental (condiciones de posibilidad) del afecto (en el sentido que he destacado en Berlant), y el aspecto concreto de una operación de la sensibilidad que se desenvuelve en medios y condiciones materiales determinadas. En tanto tal, y en el contexto del trabajo de Acosta, la "escucha" refiere a las condiciones ético-epistemológicas necesarias para hacer audible la voz de un otrx que ha sido suprimida, colonizada, borrada. Lo que aquí propongo como un "problema" de "lectura" remite a la necesidad de asumir una crítica de las condiciones de posibilidad para la "escucha" y la "representabilidad" como tarea constante, como forma y parte de la "lectura" que exigen estos trabajos.

Brito, E. (ant.) (1998). *Antología de poetas chilenas. Confiscación y silencio*. Dolmen Ediciones.

Berlant, L. (2011). *Cruel Optimism*. Duke University Press.

Bianchi, S. (1980). Una generación dispersa. En *Poešia chilena: (miradas, enfoques, apuntes)* (pp. 20-36). Ediciones Documentas.

Bianchi, S. (1990). *Poešia chilena: (miradas, enfoques, apuntes)*. Ediciones Documentas.

Bianchi, S. (2002). Trazar el mapa: poesía de mujeres y validación literaria. La exclusión como gesto repetido. *Revista de Crítica Cultural*, *24*, 82-89.

Cadahia, L. y Carrasco, A. (eds.) (2019). *Fuera de sí mismas. Motivos para dislocarse*. Herder.

Calderón, T., Calderón, L. y Harris, T. (1996). Presentación. En *Veinticinco años de poesía chilena. 1970-1995* (pp. 13-18). Fondo de Cultura Económica.

Calderón, T., Calderón, L. y Harris, T. (comp.) (1996). *Veinticinco años de poesía chilena. 1970-1995*. Fondo de Cultura Económica.

Da Caravaggio, M. *L'Incredulità di san Tommaso*. Museo: Palacio de Sanssouci, Potsdam. https://www.spsg.de/en/palaces-gardens/object/picture-gallery-of-sanssouci

Castillo, A. (2013). *Archivo alterado*. Palinodia.

Catrileo, D. (2016). *Río herido*. Edicola.

Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos.

Cross, D. J. S. (2021). *Deleuze and the Problem of Affect*. Edinburgh University Press.

Cucurella, P. (2023). Specters of Justice: An Essay on the Documentary Films of Patricio Guzmán, Justice, and Ghosts. *CR: The New Centennial Review*, *23*(1), 83-103.

Cucurella, P. (2020). Beauty Is a Thing of the Past: The Idiom, the Monster, and the Democratic Health of Our Disciplines. *CR: The New Centennial Review*, *20*(1), 185-209.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta.

Derrida, J. (1991). *A Derrida Reader: Between the Blinds.* Columbia University Press.

Derrida, J. (1988). *Che cos'è la poesia?* En *A Derrida Reader: Between the Blinds* (pp. 221-227). Trad. Peggy Kamuf. Columbia University Press.

Fariña, S. (2001). *Narciso y los árboles*. Editorial Cuarto Propio.

Fariña, S. (2021). Escucha la presentación del libro *En amarillo oscuro* de la escritora chilena Soledad Fariña. Entrevista con Harold Alva. https://youtu.be/UcxNnY9n-rA?feature=shared

Fariña, S. (2018). La poesía está en todo. Entrevista con Montserrat Martorell. https://youtu.be/p9oHw1HzYQY?si=JGLyVDSl4bjgfSW5

Fariña, S. (2017). *Pide la lengua*. Alquimia Ediciones.

Freud, S. (2008). *Obras Completas*, trad. De Luis López-Ballesteros y de Torres. Editorial El Ateneo.

Garrett, B. (2020). Judging Eyewitness Evidence. *Judicature*, *104*(1), 31-6.

González, S. (2019). Escribir en dictadura, poetas feministas chilenas. Hacia una genealogía. *Entre Diversidades. Revista de ciencias sociales y humanidades*, *13*, 99-135.

Hernández, E. (2018). *Pena corporal.* Editorial Fundación Pablo Neruda.

OED Online (2021). Oxford University Press. https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=image

Quezada, J. (1984). La generación presunta. *Revista Ercilla*, 32-33. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. https://dle.rae.es

Richard, N. (2021). *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo*. *Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020*. Clacso.

Richard, N. (2000). La guerra de imágenes de las mujeres en la calle. En *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020* (pp. 43-60). Clacso.

Richard, N. (2017). La explosión mediática de la memoria y sus archivos audiovisuales. En *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020* (pp. 61-87). Clacso.

EJERCICIOS FURIOSOS PARA VERDADES CHIQUITAS. MEMORIAS TRAVESTIS Y MAPUCHE EN LA POSTDICTADURA ARGENTINA

FURIOUS EXERCISES FOR SMALL TRUTHS. TRAVESTIS AND MAPUCHE MEMORIES IN ARGENTINE POST-DICTATORSHIP

PAULA FLEISNER
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas / Universidad de Buenos Aires
pfleisner@gmail.com
orcid.org/0000-0003-0157-2476

Artículo recibido el 20 de agosto de 2024; aceptado el 27 de diciembre de 2024.

Cómo citar este artículo:
Fleisner, P. (2024). Ejercicios furiosos para verdades chiquitas. Memorias travestis y mapuche en la postdictadura argentina. *Revista Palabra y Razón*, 26, pp. 80-99. https://doi.org/10.29035/pyr.26.80

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons. Reconocimiento-No-Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

RESUMEN

Según la lectura de Silvia Schwarzböck, la postdictadura argentina (iniciada con el "retorno de la democracia" en 1984) es lo que resta de la dictadura tras el triunfo del terror disfrazado de derrota. La postdictadura es, también, una época del terror porque resulta del triunfo del proyecto económico y de la vida de derechas como única vida posible. Es por ello, señala la filósofa, que a esta época debe entrarse por la estética, es decir, por la disciplina filosófica que puede vérselas con la no verdad de los juicios y con la apariencia de lo inconcebible pero absolutamente representable. Siguiendo estas premisas, me propongo en esta oportunidad reflexionar en torno a la obra poética de dos artistas de la memoria de las violencias coloniales, dictatoriales y postdictatoriales con el objetivo de analizar los recursos estéticos que dan cuenta de la continuidad del terror en la Argentina democrática y de la necesidad de un arte constante de la memoria no reductible a los archivos oficiales. En primer lugar, trabajaré sobre la poética de Susy Shock, especialmente su poema "Hojarascas", un grito travesti tierno y furioso que invita a no "pisarnos la memoria". Y, en segundo lugar, analizaré el tipo de arte de la memoria implicado en "El sueño del sonido", el texto resultante de la transcripción en verso que el artista Dani Zelko hizo de las narraciones de la cantora y actriz mapuche Soraya Maicoño, donde el territorio se vuelve el sujeto mismo de ese arte.

Palabras claves: Memoria travesti / memoria mapuche / postdictadura / cuerpo-territorio / imaginación.

ABSTRACT

According to Silvia Schwarzböck's reading, the Argentine post-dictatorship (which began with the "return of democracy" in 1984) is what remains of the dictatorship after the triumph of terror disguised as defeat. The post-dictatorship is also an era of terror because it is the result of the triumph of the economic project and of right-wing life as the only possible life. It is for this reason, the philosopher points out, that this era must be entered through aesthetics, that is, through the philosophical discipline that can deal with the non-truth of judgements and with the appearance of the inconceivable but absolutely representable. Following these premises, I propose on this occasion to reflect on the poetic work of two artists of the memory of colonial, dictatorial and post-dictatorial violence with the aim of analyzing the aesthetic resources that account for the continuity of terror in democratic Argentina and the need for a constant art of memory that cannot be reduced to official archives. Firstly, I will work on the poetics of Susy Shock, especially her poem "Hojarascas", a *travesti* cry of tenderness and fury that invites us not to "step on our memory". And, secondly, I will analyze the kind of art of memory at stake in "El sueño del sonido", the text resulting from artist Dani Zelko's verse transcription of the narratives of the Mapuche actress and singer Soraya Maicoño, where the territory becomes the very subject of that art.

Keywords: *Travesti* memory / mapuche memory / post-dictatorship / body-territory / imagination.

1. Postdictadura y memoria: imaginar otros archivos posibles

Según la lectura de Silvia Schwarzböck, la postdictadura argentina (iniciada con el "retorno de la democracia" en 1984) es lo que resta de la dictadura tras el triunfo del terror disfrazado de derrota. La postdictadura es, también, una época del terror porque resulta del triunfo del proyecto económico y de la vida de derechas como única vida posible. Es por ello, señala la filósofa, que a esta época debe entrarse por la estética, es decir, por la disciplina filosófica que puede vérselas con la no verdad de los juicios y con la apariencia de lo inconcebible pero absolutamente representable. "Este pasado-presente [de la postdictadura], que no puede concebirse, sí puede representarse" (Schwarzböck, 2015, p. 23). De esta forma, Schwarzböck lee el así llamado "retorno de la democracia" en Argentina como la época del régimen de la apariencia pura en la que los espantos son el objeto estético por excelencia: lo que no puede decirse de la dictadura es lo que sí puede verse, es decir, la vida sin la espera de la patria socialista y sin el fantasma del comunismo.

La continuidad de la dictadura por otros medios es ese habitar entre espantos espectrales que asedian como una pesadilla la conciencia de los vivos, a la vez que simplemente desaparecen si cerramos los ojos: es el niño que Vero atropella por atender su teléfono y que vemos fuera de foco en el filme *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel, y es cada niño que puede morir en cualquier momento atropellado por un auto del que nadie se baja (Schwarzböck, 2015, p. 140)[1]; son también, por supuesto, los 30.400 detenidos-

1 La hipótesis de Schwarzböck, que parte de una lectura de la estética kantiana que comparto, es que los juicios estéticos traen consigo la posibilidad de una actividad "racional" (en lo bello el entendimiento, en lo sublime la razón, que acompañan la tarea aprehensiva de la imaginación) que, no obstante, no involucra al conocimiento de lo verdadero. Se trata, recordemos, de juicios universalmente subjetivos (reflexionantes) que no prescriben nada a los objetos o a la naturaleza (en su inconmensurabilidad o su máxima potencia) que refieren (Kant, 1996, §§ 1-29, pp. 209-260). Por ello, es la estética la disciplina que puede vérselas con esta vida de derechas no verdadera a través de sus juicios. Y es por ello también que, aunque el terror de lo acontecido es inconcebible, es, no obstante, representable. Vamos por partes. Es inconcebible: tanto en el sentido de que permanece incognoscible porque los juicios estéticos no hablan de la verdad o falsedad de lo que predican (no son juicios determinantes), como en el sentido de que no hay en ellos un concepto (placen sin concepto) que pueda ayudar a *concebir* (pensar) lo que se presenta. Sin embargo, dice la autora, ese terror sí es representable, sí re-aparece: retorna en forma de espantos que asedian la vida social y política de Argentina. El uso de la palabra "espanto" en este libro no responde a las teorizaciones en torno a lo espectral derrideano (a lo que tampoco busco aludir aquí), sino a la escena de *La mujer sin cabeza* (56m 32s) en la que Vero entra a la habitación semioscura de la tía Lala y ella, sin reconocerla, le dice:
"—¡No los mires! Está llena la casa. (Susurrando): Shhh...Son espantos. Ya se están yendo". Vero y su tía senil son miembros de una burguesía acomodada de provincia a la que se retrata como absolutamente impune por sus vínculos con los tres poderes del Estado. Mujeres sin revuelta, que han quedado del lado conservador de los vencedores, ellas no pueden *pensar* (concebir) los espantos, pero sí pueden verlos porque estos se les *aparecen* una y otra vez, sobre todo, aclara Schwarzböck, si se vuelven locas (2015, pp. 138-140).

desaparecidos (ni muertos ni vivos, como decía Videla)[2]. Pero, si pensamos esa continuidad de la dictadura no solo hacia el futuro sino también hacia el pasado, esos espantos que asedian son también las travestis y las indígenas que, desde la colonia hasta la independencia patriótica, en la dictadura y en la postdictadura, han sido despojadas, violentadas, humilladas y exterminadas sin que su memoria se haya logrado erradicar a pesar de los múltiples intentos de la historia oficial. Es por ello que propongo aquí, desde la estética como disciplina filosófica, prestar atención a dos expresiones artísticas actuales de las memorias travestis y mapuche que no se dejaron transformar en efemérides y archivos oficiales cerrados, y que también se presentan siempre como ejercicios de resistencia performativa (Schildel, 2008, p. 411), como la apertura de un umbral que en el acto mismo de la transmisión vincula el pasado con un futuro que se espera diverso.

En ambos casos, no se busca fijar narraciones identitarias y definitivas ubicables en el estante estabilizado de los folklores locales, sino quizás, como dice Bo aventure Soh Benjeng Ndikung en una entrevista disponible en la web, construir archivos apoptóticos "capaces de restaurar, reparar y otorgar espacio a lo que fue violentamente suprimido y permaneció fuera de los archivos" (Ndikung, 2024). La idea de la apoptosis (del griego antiguo ἀπόπτωσις, apóptōsis, caída, desprendimiento) para pensar la construcción de memoria y de archivos resulta especialmente relevante en este contexto, dado que permite no solo dar cuenta de la necesidad de destrucción de lo que daña para una regeneración saludable, sino también imaginar los archivos más allá de la neutra y universal colección de documentos históricos sobre un lugar o un grupo de personas. El curador camerunés señala la importancia de pensar los archivos del futuro como espacios porosos, dinámicos, donde aparezcan quienes no están representados en los actuales archivos gracias a una remoción de la centralidad que tiene en ellos el muy determinado tipo de ser humano que hace quinientos años viene imponiendo violentamente su limitado conocimiento del mundo. Un archivo no es infinito: para que algo entre, algo tiene que salir. La descanonización es un proceso necesario para la vitalidad de los archivos, parece decirnos Ndikung. Aunque se trata de un concepto aún en construcción, la idea de un archivo

2 Me refiero a la respuesta que Jorge Rafael Videla diera en una conferencia de prensa en la Casa Rosada en 1979 frente a la pregunta sobre los desaparecidos del periodista José Ignacio López: "Mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está... ni muerto ni vivo, es un desaparecido". La cifra de 30.400 es una construcción política histórica que busca hacer visible también a las personas desaparecidas de la comunidad LGBTQ+ a partir del testimonio de Marshall Meyer, uno de los 13 miembros de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) (*cfr*. Brovelli, 2023). El número de treinta mil, recientemente vuelto a discutir por los gobiernos de Macri y de Milei, fue consensuado inicialmente por organismos de derechos humanos con el objetivo de poner en evidencia la sistematicidad del mecanismo represivo de la dictadura religioso-cívico-militar desplegado en todo el país en sus al menos ochocientos centros clandestinos de detención entre 1976 y 1983.

apoptótico, donde la muerte de algo implique la vida de algo más, puede ayudar a pensar la restauración y la reparación que llevan a cabo las tareas de memoria que investigaré en este artículo. Estas tareas parecen exigir tanto una construcción como un borramiento y un desaprendizaje de la mera conmemoración que busca, sobre todo, un consumo olvidadizo que neutralice cualquier factor subversivo de la memoria (*cfr*. Mbembé, 2020, p. 5).

La pregunta por el gobierno de la memoria, implicada en la noción misma de archivo, puede de esta forma ser recuperada para disputar la memoria pública y los modos de representación (contingentes, localizados y en diferentes soportes) dentro de ella. Los ejercicios memoriales a los que me referiré aquí son también parte del escenario de disputa contemporánea por la construcción de archivos anticoloniales y antipatriarcales enfrentados a la solidificación de la cultura que insiste en borrarlos o en transformar, bajo un régimen binario, por un lado, la movilidad de las travestis en identidad trans esterilizada, patologizada, criminalizada y sometida al poder-saber de las instituciones heteronormadas (médicas-psiquiátricas y criminal) (Wayar, 2021a, p. 44); y, por otro lado, la complejidad vital indígena en una clase campesina más o menos incorporada al desarrollo del proyecto nacional (Millán en Bustos y Ordoqui, 2023, p. 40).

Se trata de memorias que ejercitan una imaginación capaz de trazar, como dice Ailton Krenak, cartografías para después del fin (2024, p. 29), más allá de los imaginarios disponibles incapaces ya de contar otras historias. Nuestro momento histórico mismo (el local, pero también el terrestre) las vuelve indispensables en la medida en que las kantianas condiciones de nuestra sensibilidad (el espacio y el tiempo) han dejado de orientarnos en un mundo que ya no se comporta de acuerdo a nuestras facultades de conocerlo (*cfr*. Danowski y Viveiros de Castro, 2019, p. 34). Solo este tipo de memorias, desancladas del confiado sujeto kantiano, capaces de hilvanarse de otro modo con los mitos y con las temporalidades no lineales, puede poner en marcha la imaginación sin quedarse atrapado en los imaginarios disponibles. Recupero aquí la diferenciación que propone Stengers (2020, pp. 3-4) entre imaginación e imaginarios: si estos nos hacen pensar y sentir circularmente a la manera de una abstracción persistente, aquella mantiene siempre las puertas abiertas a la resistencia frente al estado de cosas que se nos presenta como si fuera condición de posibilidad de nuestra existencia. Los imaginarios cristalizan las visiones dominantes al servicio de fines que permanecen inalterables, mientras que la imaginación entreteje implicaciones y consecuencias que ponen en juego la posibilidad de transformación que acecha en este presente denso cargado del pasado y del futuro.

Los archivos, dice Mbembé, son también instituciones imaginarias que luchan contra la dispersión de los fragmentos de vida (huellas) que quedan luego de una muerte y, sobre todo, luchan para evitar que esas huellas adquieran una "vida propia": "los muertos deberían tener formalmente prohibido suscitar disturbios en el presente" (2020, p. 4). Pero, ¿podría apostarse por la construcción de archivos de la imaginación donde aquellos restos, deshechos que no han podido ser destruidos completamente, se alíen de formas novedosas para contar otras historias? Este sería, quizás, un archivo de los espantos inconcebibles pero retornantes para los que no hay sepulcro reconocible que los someta a la autoridad incuestionable del archivo del Estado.

"Las travestis somos igual que las mapuches del campo", dice Claudia Rodríguez con una claridad que no requiere glosa alguna, "igual que las mujeres antiguas que aprenden de las abuelas cómo se hace el pan" (Rodríguez, 2024, p. 50). Y continúa:

> Nosotras aprendemos hablando con las viejas a pensar lo que tiene que ver con el cuerpo, sobre el deseo, que es lo mismo que aprender a ver. Ver que en el campo las lechugas también tienen deseo, deseo de sol, y lo persiguen hasta que logran que el sol las bese.
> Las travestis somos igual que las mapuches que no necesitábamos ni leer, ni saber escribir para entender el mundo. Nos bastó con nuestra imaginación hasta que empezaron las matanzas (Rodríguez, 2024, p. 50).

La imaginación travesti y la imaginación mapuche, en efecto, recuperan múltiples capas del mundo y construyen narrativas situadas y archivos apoptóticos, para recrear mundos posibles, ancestrales y futuros, y dar sentidos provisorios a experiencias singulares (*cfr*. Krenak, 2024, p. 37) sin entrar en la disputa por la Historia única.

Por ello, las memorias presentes en las expresiones artísticas que comentaré aquí son también aquellas que nos permiten seguir pensando localmente qué es lo que dejó fuera la mentada "vida verdadera" proyectada por la "Patria Socialista" que, de todas formas, terminó derrotada en la dictadura; y cuáles son las genealogías de "la vida de derechas" que, con la implantación del modelo económico neoliberal, impuso un nuevo sello en el territorio argentino hasta hoy. Y digo que es un "nuevo" sello porque el primero fue el sello de la invasión española, como proclamaba con orgullo la segunda estrofa del himno a la provincia de Río Negro que debíamos cantar en los actos patrios y que fue modificada recién en 2013: "Ha dejado atrás el tiempo, ahora marcha rumbo al sol, sobre el alma del tehuelche, puso el

sello el español"[3].

No pretendo aquí, por supuesto, desestimar la enorme tradición de construcción de memoria colectiva que se abrió luego de la última dictadura cívica religiosa y militar. Un trabajo de memoria afectiva y política protagonizado por quienes son hoy el paradigma mismo de las revueltas interseccionales, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, que supieron tejer y hacer crecer las luchas por la memoria, la verdad y la justicia durante más de cuarenta años[4]. Argentina es famosa también por el temprano juicio civil a las juntas militares (el así llamado Nunca más), la posterior transformación de los campos de desaparición en espacios de memoria y archivo (como la exEsma), la reapertura de los juicios a los genocidas y a sus cómplices civiles que continúan hasta hoy y, sobre todo, la enorme cantidad de ejercicios artísticos que acompañaron todos estos procesos de memoria colectiva (desde la literatura y el cine, hasta la escultura, la pintura y la música).

En paralelo a esos ejercicios, pero también en disidencia, se han desarrollado en el territorio llamado Argentina estas otras memorias del genocidio, las violencias dictatoriales y postdictatoriales. Ellas nos permiten pensar otros ardides micropolíticos y estrategias artístico-políticas que, más allá de las conmemoraciones estetizantes, han mantenido vivas comunidades

3 La metáfora del sello civilizatorio, por lo demás, parece no ser originaria de los prohombres rionegrinos, pues ya está presente en la forma de referencia a la esclavización de los africanos por parte de Ulrich B. Phillips en 1918 (*cfr*. Davis, 2020, p. 15).

4 Como se sabe, las Madres de Plaza de Mayo organizaron su lucha colectiva a un año de comenzada la dictadura (dieron la primera ronda a la pirámide de mayo el 30 de abril de 1977) para pedir por la aparición de sus hijas e hijos detenidxs-desaparecidxs. Sin embargo, muy pronto convirtieron su militancia en un trabajo de tejido y organización de diversas demandas y reivindicaciones de la sociedad civil. No es este el lugar para hacer un relato pormenorizado de sus múltiples intervenciones políticas, nodales en la historia argentina reciente (tanto durante la dictadura como en el período postdictatorial), pero baste recordar a modo de ejemplo a Nora Cortiñas (de Madres de Plaza de Mayo, Línea Fundadora) quien fue mundialmente reconocida por su acompañamiento en las causas contra el colonialismo y el racismo (su acompañamiento a las mujeres kurdas o de las demandas afroargentinas al Estado nacional), contra el modelo extractivo extremo y el daño medioambiental (por ejemplo, su participación en campañas contra el uso del glifosato), a favor de la legalización del aborto y del uso medicinal de la marihuana en Argentina, a favor de una legislación que proteja a la comunidad trans, entre muchas otras. Esta activa participación en la militancia política no partidaria le valió el epíteto de "Madre de todas las batallas". En un documental estrenado a fines de 2024, luego de su muerte, la escuchamos decir a propósito de la lucha de Madres: "Pasamos de la cacerola a la calle y más de cuarenta años después las madres nos dimos cuenta de que éramos feministas" (en Mcnamara y Tortonese, 2024). Con un perfil más bajo, también Aída Bogo de Sarti (encargada por muchos años del archivo de Madres de Plaza de Mayo, Línea Fundadora) da cuenta de la interseccionalidad de la lucha al final de su hermosa biografía narrada a Virginia Giannoni: "Todas las luchas están conectadas. Eso es lo que hay que poder pensar. [...] no se puede separar eso que les hicieron a los chicos, porque su lucha era para cambiar las cosas injustas. Los derechos humanos no pueden ser tomados para hablar solamente de ellos, hay que poder atar cabos o nunca vamos a salir adelante. Todas las injusticias terminan siendo la misma" (en Bogo de Sarti y Giannoni, 2019, p. 181).

destinadas a su completo exterminio y desaparición. En lo que sigue, consideraré las propuestas de dos artistas, voceras y cantadoras de memorias siempre en construcción, ubicadas entre el recuerdo y la invención, de dos colectivos obligados históricamente a ser hablados por otros. En primer lugar, trabajaré sobre la poética de Susy Shock (poeta, escritora de cuentos infantiles, coplera, actriz, activista cultural y política travesti), especialmente a partir de su poema "Hojarascas". Y luego, analizaré algunos aspectos del arte de la memoria ya no solo humana implicado en "El sueño del sonido", el texto resultante de la transcripción en verso que el artista Dani Zelko hizo de las narraciones de la cantora, actriz y activista mapuche Soraya Maicoño.

2. Furioso ejercicio el de no pisarnos la memoria

"No soy para darles pena,
soy para darles temor,
porque si dicen mentiras,
furia travesti les doy".
Susy Shock

El 24 de marzo de 2021, a 45 años del último golpe de estado cívico religioso y militar, y todavía bajo los protocolos de medidas sanitarias securitarias implementadas a propósito de la pandemia del covid-19, Susy Shock proclamaba en un evento callejero la necesidad de marcarle la agenda a la cuarentena celebrando con otres para conjurar el miedo. Allí, decía:

> Este sigue siendo un día que nos aglutina a muches. Nosotras las travas tenemos que ver, por lo menos en Argentina, directamente con los derechos humanos. Las primeras que nos han abrazado políticamente han sido las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo. Siempre hay que entender que también nos constituye esa lucha a nosotras. Por eso, no sé cómo será ser trava en Suiza pero en Argentina claramente tiene que ver con todo esto hermoso que somos (Shock en LaVaca, 2021).

Que el reconocimiento como sujetas políticas venga para las travestis de la mano de Madres y Abuelas implica, entre otras cosas, que les viene de quienes comprendieron antes que nadie que "lo personal es político", dado que fueron quienes hicieron del drama personal de la pérdida de una hija o hijo y del robo de nietas y nietos una causa a la vez singular y común, y comprendieron la necesidad de volver a entramar el lazo social desde la afectividad. También las travestis han sabido transformar sus "dramas pobres" (como los llama Claudia Rodríguez, 2023, p. 30) en formas de una lucha colectiva amorosa contra la violencia del odio. Como artistas de sus

propias vidas (ver "Trava artista" en Wayar, 2021a, p. 45), negadas al guion del binarismo esencialista anclado en la genitalidad, las travestis constituyen sus identidades como procesos históricos[5] arrancados a contrapelo también de la conquista española que trajo no solo el capitalismo y el patriarcado, sino también la heterosexualidad obligatoria (Shock en Wayar, 2021b, p. 60)[6].

> Yo, monstruo de mi deseo
> carne de cada una de mis pinceladas,
> lienzo azul que es mi cuerpo,
> pintora de mi andar,
> no quiero más títulos que cargar,
> no quiero más cargos ni casilleros adonde encajar,
> ni el nombre justo que me reserve ninguna ciencia
> ("Yo, monstruo mío", Shock, 2022, p. 55).

¿Cómo se hace memoria de lo que no busca anclarse en una identidad, sino que reivindica su derecho a la mutación constante? La memoria travesti es un archivo en movimiento, un archivo de gestos, personales y políticos, mínimos y horadantes, como las rondas de las Madres alrededor de la pirámide de Mayo reclamando la aparición con vida de sus hijxs. Esto implica que el ejercicio de memoria es también siempre un ejercicio de invención en el reconocimiento de la politicidad misma de la propia

5 Esta es una de las diferencias centrales que plantea la teoría travesti latinoamericana con la teoría *queer* angloeuropea. Hay un intento por desplazar la discusión sobre la sexualidad, el cuerpo y la genitalidad de la pregunta por la esencia identitaria, hacia una concepción del cuerpo en "continuidad con la animalidad, la flora y su entorno" rastreable en los testimonios europeos que quedan de las prácticas todavía no colonizadas de los pueblos originarios de Abya Yala (Sacchi, en Sacchi *et al.*, 2021, p. 119). Ver la nota siguiente.

6 Esta idea del origen colonial del orden héterocissexual en América, que trae Susy Shock en esta clase que dictó con Marlene Wayar, ha venido siendo estudiada por la teoría travesti-trans "sudaka" latinoamericana en los últimos años. La propia Wayar recupera las crónicas de los conquistadores acerca de la existencia de personas travestis que cumplían diversos roles mediadores en las comunidades antes de la llegada de los españoles, y que fueron aniquiladas con saña. Y llama a una lectura "descolonizada" de la memoria perdida pero recuperable, por ejemplo, a partir de las piezas arqueológicas de uso cotidiano en la cultura Moche del Antiguo Perú (2021a, pp. 23-27, Entrada: "Travesti (origen precolombino)"). Al respecto, entre muchos otros, puede consultarse también los artículos de P. J. DiPietro (2020) y de Quintana (2022), así como la conversación "Epistemologías desobedientes e historias decoloniales" entre Sacchi, Galán/Aruquipa, Curiel y Wayar (2021) para el Dossier: "Queer/Cuir de las Américas: traducción, decolonialidad y lo inconmensurable". El primero analiza la materialidad de ciertas prácticas, ritos funerarios, danzas, etc., transgénero en comunidades Andinas y Mesoamericanas precolombinas para leer en clave decolonial las corporalidades travestis de Argentina y las corporalidades trans de las comunidades latinas en EE. UU. La segunda analiza la teoría travesti-trans latinoamericana de Marlene Wayar como un modo de desestabilización de la matriz heteropatriarcal de la colonialidad expresable en las formas de la afectividad del arte. El último trae una conversación entre lxs teóricxs mencionadxs que presenta un mapa de las discusiones en torno a lo cuir tomando en cuenta el evento de la invasión colonial con el objetivo de contribuir a una Teoría Travesti Latinoamericana (*cfr*. pp. 119 y 127).

biografía: una historia singular que se entrama también en los dobleces de las luchas colectivas que signaron el territorio.
En el poema "Madres y abuelas travas" Susy Shock traza esa genealogía: lejos de la binaria calma las travas van a ese desfile, sudacas,

> con carteles con la foto del chico con nombre de nena
> o al revés
> esa bandera que no siempre la cargan los militantes
> que tan a la izquierda les da vergüencita de derecha llevarla
> tan padrecitos de familia que son a la final
> con hijos como dios quiere y manda a la final
> eso sí todos con nombres de varones de la revolución
> pero lejos de semejantes mariposonas andanzas
> ("Madres y abuelas travas", Shock, 2022, p. 132).

Estos gestos no se dejan traducir con la gramática militante del Pueblo sublime e irrepresentable por el que se está dispuesto a dar la vida[7], ni aceptan el verticalismo machista y militarista que estructura los roles políticos partidarios tradicionales. La "trava activista", como la llama Marlene Wayar, construye comunidad sin transformarse en un soldado sin vida propia de una causa verticalista y disciplinadora: siempre "va a mantener una actitud crítica, de activista por los derechos humanos, la libertad y la autonomía" (2021a, p. 48). La militancia travesti busca la construcción de una voz a la vez individual y colectiva donde cada vida y cada muerte importen. Por ello nunca podrá decir, como el ex preso político le dice a Rozitchner, que "la muerte individual no existe, la vida verdadera es la vida del Pueblo, no la de uno mismo" (citado en Schwarzböck, 2015, p. 33).

La "vida verdadera", esa vida desconocida prometida al Pueblo por la "Patria Socialista", nunca incluyó a las travestis, podríamos decir. Aunque ellas sigan igual, todavía hoy, levantándole la bandera a la algarabía de la revolución. Contra la "reproducción por izquierda de la indigna heteronormalidad que no se banca y no se sigue bancando que la lucha sea desde el magenta y bajo el canecalón", ellas levantan la bandera de

7 Vuelvo aquí a la caracterización del Pueblo como categoría estética que presenta Schwarzböck en el primer capítulo de *Los espantos*. La filósofa señala, por un lado, la irrepresentabilidad del Pueblo en tanto es concebido por los militantes como totalidad y como infinito que no puede conocerse; y, por otro lado, en tanto incognoscible, el Pueblo se juzga como sublime, es decir, en un juicio reflexionante, como la experiencia sensible de algo que se cree suprasensible. Una vez más, se trata de una lectura de la estética kantiana, en este caso del concepto de lo sublime que ya no es pensado a partir de la naturaleza como totalidad sino del concepto "revolucionario" de Pueblo. "La vida verdadera, dice Schwarzböck, cuando crea un vínculo entre sujetos basado en un juicio estético, no es un problema gnoseológico ni filosófico-político. La formación de un colectivo que actúa en nombre del Pueblo (del Pueblo irrepresentable), al que considera portador de la vida verdadera, y lo hace sin consultarlo, constituye un problema estético" (2015, p. 37).

una revolución nuevita, que crezca "lejitos de tanto machazo patriarcal" (Shock, 2022, p. 137). Las travas crean otro tipo de comunidad autonomista sostenida en nuevas formas de ser y nuevas formas de la afectividad política que incluyen la furia travesti "como respuesta al dolor que provoca la violencia padecida y como una forma de indignación dirigida a ese dolor" (Quintana, 2022, p. 114), pero también la amorocidad que recrea los vínculos y abre las puertas a las posibilidades de encuentros diversos en lo que Wayar llama la *nostredad* en un mundo que es de suyo otro, y que las deja siempre fuera (Wayar, 2021b, p. 25). Esa nostredad intersecta las luchas y pelea contra la forma binaria, patriarcal, hétero, *winka* de pensar la propiedad económica de los cuerpos y de los territorios. Y por ello, tal vez, no cae en la trampa de la sociedad argentina de la postdictadura que, de acuerdo con el diagnóstico de Schwarzböck (2015, p. 41), santifica la vida de derecha para poder condenar al Estado por la desaparición sistemática de personas y no por la política económica, colonial y patriarcal que requería esa desaparición. La memoria de constelación larga que proponen las travestis les permite pensarse dentro de la historia de la conquista donde el fracaso es el punto de encuentro entre quienes no tienen ya nada que perder y buscan complicidades para discutir este mundo (Schock en Wayar, 2021b, p. 74). Para ello, es imprescindible "Cantar otra historia / servir otra mesa /abrir otra puerta" ("Muerte", en Shock, 2022, p. 39).

El poema "Hojarascas", publicado junto al registro fotográfico del Gritazo travesti y trans en noviembre de 2016 en Plaza de Mayo realizado por la colectiva MAfIA, es un alarido urgente de ternura y furia travesti que invita, a través de un ejercicio de memoria sin techo y con alas, a pensar qué mundo queremos habitar y cómo queremos habitarlo. Los recuerdos aquí son hojarascas que revolea el viento de este país dañino. Susy camina con cuidado, para no pisarlas. Hojas muertas que nutren el suelo que pisamos y que cobijan por arriba el amor vegetal, vasto y lento, que las raíces tejen por debajo.

> Furioso ejercicio, el de no pisarnos la memoria,
> el de ir caminando ante el triste sonido de alguna
> que el viento, pillo, nos puso en el taco,
> o que cayó en medio de la alcantarilla,
> y no nos dimos cuenta.
> Quiero acordarme de todas,
> tener todo este otoño para arrinconarlas,
> en el nido de mi pecho trava,
> que les hará la cuna que les fue negada
> (Shock, 2020, p. 1)[8].

8 Cito en adelante este poema solo con el número de página entre paréntesis.

Este ejercicio enfurecido incluye cantar, amorosa, a todas sus muertas y putear, enrojecida, a este país que duele porque las muertas son siempre las travas: "tenemos un cementerio entero en la cabeza, grita la Wayar, en su furioso desencanto" (9). Ante tanta mentira, son ellas las que deben poetizar y metaforizar en la pelea para huir de la muerte ubicua "tan vestida de democracia / tan arropada de sentencia, / tan únicamente heterosexuala" (3). Sueña Susy un sueño de guerrilla empoderada, de travas pobres aladas y al viento, que "nos dé furia / y desparrame más que rejunte" (4), un sueño de llegar a viejas, de armar la olla de la risa de la que todas puedan comer. Porque, aunque cueste el "todas juntas" después del ejercicio heterocolonial de desclasarlas, destravestizarlas y despojarlas, cuando la muerte llega y queda la hojarasca del recuerdo, mueren todas un poco. Por ello, el esfuerzo consiste en no pisar la memoria de las muertas: en seguir haciendo la pregunta hasta que alguien escuche, y en hacer caer el rayo trava que parta al medio todo con su furia:

> no hay clase social, ni ADN que salvaguarde a nadie,
> no hay currículum vitae, ni apellido que proteja,
> no hay raza, ni credo, ni profesión,
> ni CBU, ni género siquiera.
> (Shock, 2020, p. 6).

Este rayo con cara de niña es la revuelta, borra todo y después de él nada vuelve para atrás: este rayo es una memoria que es un gesto y que abre en un instante el tiempo lineal para dejar venir desde el pasado un futuro ancestral que aborte esta humanidad: "No queremos ser más esta humanidad. Rayemos sobre los himnos sagrados esta frase" (8). Porque, una vez que se aprende a ver la rotura "donde muchas insisten en ver la calma" (10), de lo que se trata es de terminar con el mandato de lo binario que los hizo cruzar los Andes, esclavizar culturas y pelear dictaduras, inventar estrellas e ir a misa.

El ejercicio de no pisarse la memoria culmina así con un grito de advertencia: no queremos ser incluidas en el círculo inmunitario de sus privilegios, reproducir sus lógicas binarias de jerarquización, vivir esas vidas de espanto. La memoria-imaginación trava, mitad recuerdo, mitad invento, hace trizas el cuento de la pertenencia en la diversidad y produce otra sujeta política que recodifica los cuerpos en un presente continuo de interrelacionalidades múltiples.

3. Una verdad chiquita. El arte de la memoria del cuerpo-territorio

"Nuestro *kiñe zungu*
nuestra palabra
surge de nuestra verdad
una verdad chiquita
así de chiquita
no es una gran verdad como la *winka*
no es una gran verdad avalada por las instituciones y por la ciencia
no es una gran verdad de la que se pueda alardear
es una verdad chiquita que parte de los procesos
de la práctica y la historia de cada uno
de un hecho de resistencia
de un desalojo, de una recuperación territorial
de un día en el que te hicieron saber que sos mapuche".
Soraya Maicoño

Así como existe una corpo-política travesti (DiPietro, 2020), entre las mujeres indígenas[9] de Abya Yala ha surgido el concepto de cuerpo-territorio en contextos de experiencias de resistencia lideradas por mujeres en espacios de extracción capitalista y colonial (Cruz, 2016). Este concepto práctico para nombrar mejor las luchas no solo desafía la célula básica de la filosofía política moderna (el individuo que posee un territorio, intercambia bienes y resigna su autonomía a cambio de la protección de la vida de su cuerpo en un pacto inmunitario entre varones); sino que rompe con los dualismos excepcionalistas que sostienen la metafísica de dominio en un constante ejercicio deshumanizador (es decir, objetivador) donde el Hombre blanco, heterosexual cristiano, es el único sujeto activo que nombra, conoce, usufructúa aquello que llama naturaleza. En el cuerpo-territorio, el cuerpo no es la cárcel del alma y el territorio no es el decorado para el desarrollo de los conflictos humanos, el recurso disponible para la producción de un mundo que "la humanidad" (esa humanidad) ha llevado al colapso. Podría decirse que la idea de cuerpo-territorio supone una ruptura de los dualismos que estructuran el capitalismo colonial androcentrado: sujeto de la lucha/objeto de la lucha; adentro en mi cuerpo/afuera en el territorio; individuo/*Umwelt*; mismidad (lo propio)/otredad (lo ajeno). Y lo hace en favor de una ontología relacional donde ese cuerpo-territorio está compuesto solo de las interacciones de las que dependemos para subsistir como compuestos

9 Uso aquí el concepto de "indígena" teniendo en cuenta las precisiones de la lingüista Yásnaya Elena Aguilar Gil, quien asegura que no se trata de una categoría cultural sino política y que indica la existencia de pueblos que han quedado encapsulados dentro de un estado-nación por un proceso de colonización. Así, los pueblos indígenas comparten dos rasgos: son naciones (con conciencia de pertenencia, territorio, historia, lengua y propios) sin estado y han sufrido el colonialismo (Aguilar Gil, 2017).

vinculares que también somos los seres humanos (*cfr*. Latour, 2022, p. 90).

El cuerpo-territorio nombra el vínculo orgánico entre el despojo extractivista y la violencia contra las mujeres que abre una espacialidad *sui generis*, un situarse que produce obligaciones y sentidos provisorios: la mutua dependencia en la definición nunca universalizable de los cuerpos y de los territorios. Comprendido de esta forma, el concepto asume el carácter de agentes activos en la discusión política de aquellas entidades que han sido transformadas en "materia prima" o "recursos naturales" por el proyecto antropo/androcéntrico. La resistencia y la defensa de los cuerpos-territorios de las mujeres en zonas de conflictos neoextractivos son muestras de una serie de alianzas políticas más que humanas o ya no solo humanas que se vuelven imprescindibles en las luchas de este nuevo fin del mundo. Si con autoras como Silvia Federici (2018) podemos pensar el patriarcado implicado en el capitalismo a partir de la comprensión de la expropiación de los cuerpos feminizados para las tareas no remuneradas de reproducción de la fuerza de trabajo y su cuidado, con el cuerpo-territorio de las luchas feministas indígenas y afroamericanas puede pensarse y responderse a la dimensión geológica (el así llamado Antropoceno) de este dominio capitalista patriarcal. Esta es la respuesta con la que los feminismos comunitarios de los sures se preparan para el fin del mundo, que es el fin de *este* mundo. Desde esta perspectiva, la teórica y *weychafe* (guerrera) mapuche Moira Millán habla de terricidio para explicar cómo el sistema capitalista destruye la vida tridimensional de los pueblos indígenas: los ecosistemas tangibles, los pueblos y las energías que constituyen los ecosistemas perceptibles o espirituales (Millán citada en Bustos y Ordoqui, 2023, p. 37). "Terricidio", dice en un texto más reciente, "es una agresión continua al orden cósmico" (Millán, 2024, p. 164), orden que los Pueblos Telúricos son capaces de experimentar sin intermediarios gracias a una espiritualidad reconstruida desde la territorialidad de la que sus cuerpos son manifestación (p. 105).

Si tomamos como punto de partida el cuerpo-territorio desde el que parece construir su poética y prácticas artísticas Soraya Maicoño, es posible dar cuenta de un conocimiento ancestral que trae otras formas de la sensibilidad y de la memoria no ya solo humanas, y que busca resistir el terricidio *winka* (hombre blanco). Estas formas surgen de su re-aprendizaje del idioma mapuzungun[10], que significa habla de la tierra y que es, por

10 Según Juan Ñanculef Huaiquinao, se trata de un "concepto que proviene de la palabra *mapu*, que significa tierra, territorio y también la materia desde el punto de vista filosófico mapuche, aunque no hay palabra en el *mapuzungun* que signifique materia. La palabra zugun *significa* 'el habla', la voz, la energía que incide en el otro para comunicarse. Tanto la lengua mapuche, como la filosofía, el pensamiento, la religiosidad y la cultura mapuche, constituyen un gran todo inseparable" (2016, p. 21).

ello, lo que tienen en común las formas de existencia (Maicoño, 2023, p. 12)[11]: un idioma que desoye el mandato blanco de un lenguaje hominizante, esencialista y exclusivista; y que la gente de la tierra (*mapuche*) trae en el canto que resuena en concordancia con el todo (*wallontu mapu*) (28). El mapuzungun incorpora los sonidos de los elementos del territorio y trae la memoria del polvo mugriento y del río, la piedra y el pájaro, la lluvia y el viento, las arañas y la piedra: todos ellos tienen su lenguaje, hablan por sí y pueden comunicarse (12). En las ceremonias y los cantos, los mapuche recuperan una memoria ancestral y más que humana: este arte cantado desde el cuerpo-territorio teje, recuerda y resiste los intentos de quiebre de las redes de existencia en codependencia.

No es en nombre de una "esencia" pura que esta memoria se recupera. Como las travestis, Maicoño también sabe que su identidad no es esencial sino procesual y relacional[12]: su verdad chiquita está compuesta simultáneamente del recuerdo de su abuela hablándole mapuzungun y de su madre que no pudo sostener su apellido mapuche. Sin comunidad propia, Maicoño dedica su vida a defender a quienes perdieron sus territorios, sus nombres y su lengua (34). Porque la verdad chiquita que ella defiende es como las nacientes del río Chubut, que son muchos arroyos, manantiales y lagunas, que confluyen en un momento en ese río, hoy alambrado (36). Una confluencia, podríamos decir con Krenak, que no es

11 En adelante este texto se cita con el número de página entre paréntesis.

12 El problema de la autenticidad o de la esencialidad de la identidad mapuche parece surgir siempre en relación con las políticas de reconocimiento implementadas respectivamente por los estados de Chile y Argentina. Como señalan Gómez y Trentin, estas políticas parecen obligar a cierto "esencialismo estratégico", pero dejan invisibilizada la tarea de reconstrucción y valorización de las identidades indígenas contemporáneas surgidas de "procesos de hibridación cultural y relacionamiento interétnico desigual por los que pasaron las personas que se auto-reconocen miembros de alguno de los pueblos indígenas que actualmente existen en Argentina" (2021, p. 122). Incluso si, como analizan estas autoras, ciertas mujeres indígenas activistas se apropian de los estereotipos esencialistas y los refuerzan en el contexto de las luchas por el reconocimiento y el derecho a la existencia como comunidades, las reflexiones que hacen dentro de sus producciones artísticas y teóricas dan cuenta de entramados complejos de "recuperación cultural", "reemergencia étnica" y "descolonización" que sus comunidades están llevando a cabo luego de una experiencia de "genocido, sometimiento, pérdida de sus territorios, pobreza estructural, migración hacia las ciudades, racismo y discriminación, y que estimularon el surgimiento de procesos de recuperación (producción) de memorias en niveles individuales, familiares y comunitarios" (p. 135). Es por ello que no solo Maicoño que se reconoce como mapuche reconstruida, sino también muchas poetas mapuche han aprendido el idioma para poder traducir sus poemas inicialmente escritos en castellano. Es como si la identidad mapuche, como la travesti, fuera un camino recorrido, móvil y dinámico, más que un punto de partida esencialmente biológico. Cabe recordar también la novela de Moira Millán, *El tren del olvido* (2019), donde se cuenta la historia de Pirenrayen (nacida tras la violación por parte de un sacerdote salesiano de una niña mapuche muerta al parir) que luego de enviudar tiene una hija con un anarquista irlandés en medio de una historia de expropiación y genocidio perpetrados por el incipiente estado- nación argentino. En la novela, la pertenencia de Pirenrayen a la comunidad no es jamás discutida. Estas expresiones artísticas dan cuenta, quizás, de la búsqueda de una reconstrucción de la memoria no sostenida en un esencialismo étnico o lingüístico.

una convergencia negacionista subordinada a un supuesto bien común nacional, sino un mutuo afectarse de mundos diversos que se abren a posibles transfiguraciones (2024, pp. 42-43).

La verdad chiquita impide, por ello, la universalización: esta memoria en movimiento hilvana sin jerarquías cada biografía individual en procesos históricos de la comunidad, construyendo con ello un sujeto político singular: "antes de empezar a reconstruir el conocimiento de mi pueblo / fue indispensable reconstruirme a mí misma" (5), afirma Maicoño. Es a través del canto que se hacen presentes los conocimientos de la comunidad, un narrar las historias de las luchas presentes y de las pasadas. Un canto que se vuelve protección al entrar en resonancia con todos los sonidos del territorio: "el sonido del territorio vuelve a tu cuerpo y devuelve tu cuerpo al territorio" (4). Como subraya Gabriel Giorgi (2023), este canto es moldeado por la ensoñación que conecta temporalidades ancestrales con el presente político conflictivo en que continúa luchándose por la recuperación del territorio expropiado por los estados-nación de Argentina y Chile.

Traer a la memoria cantos antiguos permite simultáneamente sostenerlos en el presente, donde siempre están en riesgo, y llevarlos a un futuro distinto (38), porque el tiempo es circular y va circulando como la palabra, el canto, el sonido y el agua. La existencia auditiva de un territorio que no es paisaje cruza el presente como un choque temporal: la fuerza del pasado habla en el territorio y reverbera quizás como el eco de un futuro inconquistable pero re-imaginable (*cfr*. Giorgi, 2023). Esta filosofía de la geohistoria no lineal es, quizás, la que ha permitido al pueblo mapuche resistir a todos los proyectos más o menos desarrollistas para la nación argentina: desde el genocidio perpetrado por los padres de la patria de la generación del ochenta en complicidad con la sociedad rural y la iglesia católica, o los campos de concentración, la incineración en hornos, el desplazamiento y el trabajo forzado en la zafra, su presencia en los museos como piezas vivas o huesos en vitrinas, hasta la dictadura y la postdictadura neoliberales, en connivencia con las iglesias evangélicas y las multinacionales extractivas. De Videla a Macri o Milei, pero también de Yrigoyen y Perón a Fernández, el pueblo mapuche ha sido transformado en terrorista, sus territorios expropiados, su idioma censurado, sus ceremonias y prácticas espirituales borradas. Sin embargo, esa memoria oral y esa temporalidad alienada con el círculo del fuego, han inventado otra forma de hacer política que parte del cuerpo: una espiritualidad política sentida desde la tierra y con el cuerpo (22). La memoria aquí no es solo narración de un pasado sino la disputa por la resonancia de ciertos aspectos del pasado que esculpa en el futuro los deseos e intenciones del presente (*cfr*. López Noé, 2016, p. 17). Una ceremonia que celebra y reteje la existencia aún en tiempos de adversidad.

4. A modo de cierre. Artes de la memoria postdictatorial

A partir de las coordenadas estéticas planteadas por Schwarböck para pensar la postdictadura argentina, intenté aquí analizar los ejercicios de memoria propuestos en el marco de dos comunidades cuyas formas de vida han sido perseguidas en un arco temporal que excede por mucho a la historia reciente del territorio conocido como Argentina. Estos ejercicios, planteados desde prácticas artísticas, resisten también la tarea de historiadores y archivistas profesionales que construyen imaginarios estabilizando el pasado para garantizar un futuro que perpetúe el estado actual de cosas. Estas obras desobedecen los archivos que custodian aquellos imaginarios canonizados y construidos a partir del mismo mecanismo inmunitario que ha servido para construir el lazo social en los estados-nación modernos (*cfr*. Agamben, 1995, o Esposito, 2002). Y por ello, hacen posible la pregunta acerca de archivos de memorias que desaprendan y reemplacen el mandato de lo binario (memoria travesti) y la mirada antrópica, a la vez excepcionalizante y extractivista, de los territorios (memoria mapuche), por la restauración y reparación de formas de la memoria donde la imaginación recupere su potencia sublevante (Didi-Huberman, 2020) y mediadora.

No se trata de destruirlo todo en nombre de la universalización de nuevas identidades. Se trataría, en todo caso, de un doble movimiento de ampliación de los archivos existentes y de creación de nuevos. Una tarea en construcción-destrucción permanente en la que lo que se borra son aquellos mandatos inmunitarios de la forma de existencia dominante que condenan a la inexistencia (o a la existencia subsidiaria y subalterna) a todas las demás formas de existencia. Una tarea en la que se agregan memorias porosas que se tocan y se afectan mutuamente.

Susy Shock y Soraya Maicoño cantan la memoria de comunidades despojadas que resisten la exotización y aceptan alianzas afectivo-políticas múltiples en las luchas ni identitarias ni binarias, ni andro ni antropocentradas. ¿En qué sentido puede decirse que se trata de artes de la memoria postdictatoriales? Estas artes de la memoria se niegan a la conmemoración de hechos cristalizados que señalizan un tiempo lineal progresivo hacia un futuro que quiere erradicadas a las travestis y a las mapu. Por ello, este arte solo puede ser postdictatorial si el prefijo post adquiere el sentido circular que abre un futuro hacia atrás, hacia un trastocamiento que a la vez recuerda e inventa un futuro ancestral en el que esta humanidad que somos se vuelve un puente tendido hacia lo que ya estaba aquí y que hemos transformado en espantos.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (1995). *Homo sacer I. Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi.

Aguilar Gil, Y. (2017). E. Ëëts, Atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena. *Revista de la Universidad de México*, septiembre de 2017, 17-23. https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/f20fc5ef-75e2-44d0-8d5b-a84b2a87b7e3/eets-atom-algunos-apuntes-sobre-la-identidad-indigena

Bogo de Sarti, A. y Giannoni, V. (2019). *Aída*. Marea Editorial.

Brovelli, F. (2023). 30.400 desaparecidos: reconocimiento y Memoria de la comunidad LGBT en dictadura. *Diario Ámbito.com*. 24 de marzo de 2023. https://www.ambito.com/politica/30400-desaparecidos-reconocimiento-y-memoria-la-comunidad-lgbt-dictadura-n5681560.

Bustos, A. J. y Ordoqui, F. (2023). *Filosofías herejes. Narrativas políticas de otros mundos posibles*. CFP24 ediciones.

Cruz, D. T. (2016). Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos. *SOLAR. Revista de Filosofía Iberoamericana*, año 12, *12-1*, 1-12.

Danoswki, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines* (trad. R. Álvarez). Caja Negra.

Davis, A. (2020). *Mujeres, raza y clase* (trad. A. Varela Mateos). Ibérica.

Didi-Huberman, G. (2020). La imaginación, nuestra comuna. *Theory Now: Journal of Literature, Critique and Thought*, *3*(2), 5-21.

Di Prieto, P. J. (2020). Ni humanos, ni animales, ni monstruos: la decolonización del cuerpo transgénero. *Eidos*, (34), 254-291.

Esposito, R. (2002). *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Einaudi.

Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo* (trad. M. Aránzazu Catalán Altuna, C. Fernández Guervós y P. Martín Ponz). Tinta Limón.

Giorgi, G. (2023). Turning Territories into Temporalities. Three Aesthetic Methodologies. *ASAP/Journal*, septiembre de 2023 [no se cita página porque no figuran números en la versión online consultada]. https://asapjournal.com/node/geosemantics-turning-territories-into-temporalities-three-aesthetic-methodologies-gabriel-giorgi/#easy-footnote-18-12528

Gómez, M. y Trentin, F. (2021). La disputa por la autenticidad en los procesos de construcción de identidades indígenas contemporáneas en Argentina. *Antropología Experimental*, 21, 121-139. https://doi.org/10.17561/rae.v21.5683

Huaiquinao, L. Ñ. (2016). *Tayiñ Mapuche Kimün, Epistemología Mapuche: sabiduría y conocimientos*. Universidad de Chile.

Kant, I. (1996). *Crítica del juicio* (trad. M. García Morente). Porrúa.

Krenak, A. (2024). *Futuros ancestrales* (trad. T. Arijón). Taurus.

Latour, B. (2022). *¿Dónde estoy? Una guía para habitar el planeta* (trad. J. Vivanco). Taurus.

Lavaca (2021). La Posta de la Memoria: arte y abrazo en el espacio público para curar el olvido. *Revista MU*. https://lavaca.org/notas/la-posta-de-la-memoria-arte-abrazo-y-espacio-publico-para-curar-el-olvido/

López Noé, C. (2016). Historia y memorias mapuche. Un recorrido histórico sobre el *Ngillatún* en la provincia de Neuquén. *Aletheia*, *6*(12), 1-23.

Mcnamara, J. y Tortonese, A. (2024). *Norita*. Filme documental. 90 minutos.

Maicoño, S. (2023). *Pewma ull. El sueño del sonido*. Conversación con Dani Zelko. https://reunionreunion.com/El-Sueno-del-Sonido

Mbembé, A. (2020). "El poder del archivo y sus límites". Universidad Nacional de La Plata: *Orbis Tertius*, 2020, 25(31), junio-noviembre, 1-7.

Ndikung, B. S. B. (2024). Bonaventura Soh Bejeng Ndikung: "La batalla de nuestros tiempos es la disputa por la memoria". *ARTISHOCK. Revista de Arte Contemporáneo*, 5 de mayo de 2024 [no se cita página porque no figuran números en la versión online consultada]. https://artishockrevista.com/2024/05/05/bonaventura-soh-bejeng-ndikung-

entrevista/

Quintana, M. M. (2022). Arte, afecto y concepto en la teoría travesti-trans latinoamericana de Marlene Wayar. *Revista de Estudios y Políticas de Género*, (7), 100-121.

Rodríguez, C. (2023). *Ciencia ficción travesti*. Hekht.

Rodríguez, C. (2024). *Cuerpos para odiar*. Barrett.

Sacchi, D., Galán, D./Aruquipa, D., Curiel, O. y Wayar, M. (2021) Epistemologías desobedientes e historias decoloniales. Un foro sobre praxis latinoamericana. Dossier: "Queer/Cuir de las Áméricas: traducción, decolonialidad y lo inconmensurable". *El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas de Género*, (5), 117-132.

Schilder, E. (2008). Siluetas, Rostros, Escraches. Memoria y performance alrededor del movimiento de derechos humanos. En Longoni, A. y Bruzzoni, G., *El siluetazo*. Adriana Hidalgo, 411-425.

Schwarzböck, S. (2015). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Cuarenta Ríos.

Shock, S. (2020). *Hojarascas*. Muchas Nueves.

Shock, S. (2022). *Realidades. Poesía reunida*. Muchas Nueces.

Stengers, I. (2020). Ursula Le Guin. Penser en mode SF. *Épistémocritique. Revue de Litterature et Savoirs*. Volume Hors-Serie 2020: Le Guin-Stengers. Aventures de pensée. Institut des Sciences humanies et sociales du SRNS, Université de France Compté, 1-13. https://epistemocritique.org/ursula-le-guin-penser-en-mode-sf/

Wayar, M. (2021a). *Furia travesti. Diccionario de la T a la T*. Paidós.

Wayar, M. (2021b). *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Muchas Nueces. Incluye el texto: "Rituales dialogados. Herramientas para una era post-alfabética", clase en MU con Sergio Ciancaglini, Susy Shock y Marlene Wayar.

EL QUIPU QUE NO RECUERDA NADA: *PALABRA E HILO* DE CECILIA VICUÑA, O HACIA UNA POÉTICA DEL CONTACTO DIVERGENTE

THE QUIPU THAT REMEMBERS NOTHING: TOWARDS A POETICS OF DIVERGENT CONTACT IN CECILIA VICUÑA'S *PALABRA E HILO*

JUAN DIEGO PÉREZ
Investigador independiente
jd.perezmoreno@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-6467-4408

Artículo recibido el 16 de noviembre de 2024;
aceptado el 27 de diciembre de 2024.

Cómo citar este artículo:
Pérez, J. D. (2024). El quipu que no recuerda nada: Palabra e hilo de Cecilia Vicuña, o hacia una poética del contacto divergente. *Revista Palabra y Razón*, 26, pp. 100-120. https://doi.org/10.29035/pyr.26.100

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Reconocimiento-No-Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

RESUMEN

La crítica de la reinvención poética del quipu andino en la obra de Cecilia Vicuña ha oscilado entre dos paradigmas: uno que estetiza sus procedimientos formales y otro que lo interpreta como índice de un pasado perdido. Este artículo rearticula esta oposición explorando la función crítica de la metáfora en *Palabra e hilo* (1996) como estrategia de memoria descolonial. Argumento que la interacción metapoética entre el lenguaje y el tejido introduce un pensamiento sobre la supervivencia de un pasado obliterado que interrumpe la temporalidad de la historia moderno-colonial y cuestiona las metáforas dominantes del contacto cultural. Frente a la lógica homogeneizadora de la diferencia, la poética de la memoria de Vicuña activa una experiencia de *contacto divergente* entre mundos y tiempos irreductibles, liberando así la memoria del quipu de gramáticas coloniales que neutralizan la fuerza crítica de su divergencia.

Palabras claves: Cecilia Vicuña / tejido / quipu / metáfora / memoria / zona de contacto / divergencia.

ABSTRACT

Critics of Cecilia Vicuña's reinvention of the Andean quipu in her poetics of weaving oscillate between two paradigms: one that aestheticizes its formal processes and another that views it as an index of a lost past. This article reframes this opposition by examining the critical role of metaphor in *Palabra e hilo* (1996) as a strategy for decolonial memory. I argue that the metapoetic interplay between language and weaving reflects on the survival of an obliterated past, disrupting the temporality of modern-colonial history and challenging dominant metaphors of cultural contact. Opposing the homogenizing logic of difference, Vicuña's poetics of memory activates an experience of *divergent contact* between irreducible worlds and temporalities, thus liberating the memory of the quipu from colonial grammars that seek to neutralize its critical force.

Keywords: Cecilia Vicuña / weaving / quipu / metaphor / memory / contact zone / divergence.

En 1966, cuando tenía 18 años, la artista y poeta chilena Cecilia Vicuña concibió en el silencio de su hogar un experimento mental que giraba en torno a los quipus andinos, cuya estructura textil y silencio ancestral llamaron su atención desde que su padre le mostrara una reproducción fotográfica de uno por primera vez[1]. *El quipu que no recuerda nada* consistía en el acto de imaginar la memoria indescifrable de los quipus en el intento de escuchar las texturas de su materialidad y su silencio ancestral. Pese a haber sido concebidos y empleados como dispositivos de recordación en las sociedades andinas antes y durante la invasión de los conquistadores, los quipus habían sido prácticamente olvidados o momificados en el archivo muerto de los museos, en nombre del relato de las naciones modernas y la temporalidad teleológica de su historia: un relato que así los supeditaba a ser indicios del pasado 'superado' por un presente volcado hacia la promesa moderna del progreso. Durante casi cinco décadas, el 'arte precario' de Vicuña ha explorado y sigue explorando los efectos de ese experimento mental, esa suerte de aforismo misterioso como el quipu mismo, que está en la fibra de sus instalaciones textiles, de su poesía sobre la página y de los múltiples pliegues intermediales de la poética de la memoria que se despliega en su trabajo. Como ella escribe en el catálogo de su instalación *Brain Forest Quipu* (2022), "El quipu que no recuerda nada fue mi primer quipu: una rebelión contra la pérdida de la memoria cultural" (p. 75)[2].

¿Qué tipo de memoria podría surgir de esta convergencia paradójica entre, por un lado, el silencio del quipu como índice de la pérdida de la memoria y, por otro, la 'rebelión' con la que, sugiere Vicuña, se levanta su precaria existencia material contra la violencia que la produjo? ¿Cómo conceptualizar la memoria que así emergería si la materialidad que la anuncia es, simultáneamente, un índice de la violencia de la borradura colonial *de su memoria* —la memoria exterminada del quipu que sobrevive en el precario silencio de sus fibras—? ¿Cómo acercarse, pues, a la memoria de esta supervivencia? Treinta años después de *El quipu que no recuerda nada*, la reflexión seminal que allí se inaugura sobre el cruce entre memoria, tejido y hacer poético (*poiesis*) se expande en los enunciados o versos de *Palabra e hilo* (1996). A través de analogías conceptuales y resonancias entre imágenes, en esta composición metapoética Vicuña va hilando una serie de enunciados que exploran las conexiones entre el arte textil andino y el lenguaje en el despliegue de un pensamiento poético sobre su funcionamiento como formas ancestrales de producción y transmisión de sentido. En este artículo

1 Un quipu es un sistema de cuerdas anudadas que se usaba en la sociedad inca como instrumento para registrar información contable y posiblemente narrativa, ya que los incas no tenían escritura alfabética. Su función, interpretación y valor como fuente histórica es objeto de un debate antropológico al que me referiré en la primera sección de este texto.

2 Todas las traducciones sin referencia al final son mías.

exploro la función crítica de la metáfora en este metapoema para trazar una poética descolonial de la memoria en la obra de Vicuña, cuya semilla estaría en la invitación del aforismo de 1966 a pensar una memoria *que no recuerda nada*.

En un primer momento, me detendré en los retos que el silencio de los quipus, y de los tejidos andinos en general, impone al intento de descifrarlos como signos históricos, y en sus efectos al pensar la articulación entre estética e historia en la reflexión de Vicuña sobre la borradura de su sentido y sobre una memoria que busque acercarse a él en el presente. Teniendo en mente la función del deseo en esta operación, después rastrearé cómo el cruce metafórico entre el lenguaje y el tejido en *Palabra e hilo* despierta una experiencia del lenguaje como "metáfora en tensión": una instancia de contacto en la que el sentido de la memoria ancestral de prácticas-de-hacer-mundo andinas se siente en el espacio del deseo, ya no de su incorporación como recuerdo, sino de su emergencia *en y como el proceso de su búsqueda*[3]. De la mano del trabajo de Marisol de la Cadena sobre la divergencia inherente a la zona de contacto entre mundos irreductibles, esto me llevará a pensar cómo el sentido de esta memoria emerge en su divergencia del presente que lo evoca. Como veremos, en su no recordar nada, *Palabra e hilo* conceptualiza poéticamente el espacio de la metáfora como lo que llamaré un *umbral de contacto divergente* entre tiempos y mundos que se entretejen en su mutua irreducibilidad. Al abrir este umbral en sus metáforas, los gestos poéticos de Vicuña liberan la memoria *ancestral y presente* del quipu —del tejido y del mundo que sobrevive con él— de las gramáticas coloniales de la identidad y la historia que neutralizan la fuerza crítica de su divergencia: la fuerza, propongo, de una memoria descolonial que *Palabra e hilo* recuerda y activa en su insubordinación contra su borradura.

1. El silencio del quipu

Al reflexionar sobre la reinvención del quipu y del tejido en el pensamiento y acción poética de Vicuña, la crítica ha tendido a reproducir dos paradigmas críticos aparentemente opuestos: uno que tiende a la estetización y otro que aboga por una forma de historización. El primero se centra en los procedimientos formales de la materialidad de las esculturas e instalaciones textiles de Vicuña, y en las experiencias efímeras y colectivas de memoria que ella activa en sus *performances*. A la luz de la ya clásica distinción de Diana Taylor (2003) entre la temporalidad fija del archivo

3 Tomo el concepto de "prácticas-de-hacer-mundo" (*worlding practices*) del trabajo de Mario Blaser, Marisol de la Cadena, Arturo Escobar y Eduardo Viveiros de Castro, entre otros. Las prácticas-de-hacer-mundo comprenden acciones cotidianas que dan cuenta de la red de relaciones entre entes y de la existencia relacional a la que ellas mismas dan lugar: su mundo situado. Ver De la Cadena (2015).

letrado y el carácter efímero y fluido de los "actos de transferencia" cultural asociados al repertorio (pp. 1-52), el trabajo de Vicuña se piensa como una instancia sensible que reactivaría una memoria viva y compartida por los cuerpos que su acciones poéticas ponen en relación. Esta atención a la estructura temporal y perceptiva de esta experiencia es clave, sin duda, para entender cómo dichas acciones introducen una idea de *performance* que articula la permanencia y la desaparición por fuera de la aspiración a la fijación monumentalizadora del archivo. Sin embargo, y pese a que estas acciones suelen llevar la palabra 'quipu' en su nombre como indicio de su singularidad, la atención a sus efectos perceptivos (estéticos, en ese sentido) tiende a desplazar los modos en que el énfasis de Vicuña en una memoria *viva* reclama, justamente desde la materialidad y la forma de su hacer poético, la resistencia de las prácticas de las sociedades andinas, en el pasado y presente, al olvido colonial. El énfasis en la dimensión fenomenológica de esta memoria en evento estético puede conducir, de hecho, a una estetización de su operación que marginaliza o incluso olvida paradójicamente la memoria *del quipu* al silenciar su "rebelión" contra la violencia de su borradura.

Por el contrario —aunque su efecto sea casi el mismo—, el paradigma historicista asume que el pasado al que se remiten los gestos poéticos de Vicuña *como quipus* es absolutamente pasado: un acervo de experiencias perdidas y reificadas como un monolito cuya esencia ancestral habría que recuperar en su pureza imaginada. La memoria que el trabajo de Vicuña despertaría sería la de un pasado 'andino' esencializado cuyo retorno contra su borradura reactivaría una fantasía colonial: la postulación de un *otro* homogéneo y ajeno al devenir histórico, cuya diferencia pasiva puede explicarse, reducirse y recuperarse en los términos del *yo* que lo nombra y del presente que lo borra al incorporarlo *como perdido*. Es justo esta fantasía la que se activa cuando se piensa que los quipus en la obra de Vicuña, a diferencia de los andinos, y gracias a procedimientos inexplicados de la artista como médium, ofrecen un camino para descifrar y 'recordar' un pasado ancestral (esto es, ancestral *en tanto pasado*) congelado y codificado en los textiles de los museos. En últimas, sea por omisión estetizante o reificación historicista, la memoria en la poética textil de Vicuña se hace legible, pues, mediante la reproducción de fantasías sobre los quipus —y, por extensión, sobre la historia y la identidad cultural— que subyacen tanto en su sumisión como en su presunta 'salvación' del yugo de la historia colonial.

Ahora bien, esta aparente oposición entre estética e historia —entre la memoria como evento estético o como sustrato histórico— solo se sostiene si se postula una división tajante entre la experiencia *viva del presente* y las

experiencias *perdidas del pasado* como unidades discretas de la temporalidad secuencial que las ordenaría. En ambos casos, la memoria se concibe como un 'punto de llegada' reducido a una unidad temporal (el presente vivo o el pasado perdido) bajo la norma organizadora de esa secuencia. Tanto en su estetización como experiencia viva, como en su reificación historicista, la memoria se concibe como un sustrato que pertenece al presente *o* al pasado, que se agota en cada uno (en su carácter efímero o perdido) y que se hace legible como evidencia de su oposición con el otro: es repertorio (como práctica) *o* archivo (como código, como escritura). Sin embargo —y como lo sugiere el aforismo de Vicuña— los tejidos andinos, y en particular los quipus, desbordan esta oposición: *no recuerdan nada*, es decir, no son (o no solo) portadores de un significado 'descifrable'. Como señala Frank Solomon (2004), "los quipus y el mundo de la experiencia humana estaban interpenetrados en todas partes, de modo que la lógica del khipu lleva la huella de las prácticas rutinarias a las que se adapta. Hacer un quipu era y es ocupar un mundo, no representarlo" (p. 38). De ahí que su memoria no sea ni práctica efímera ni su mera representación, sino el indicio material de *una forma de estar en el mundo*.

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Como otros tejidos ancestrales, los quipus desafían la lógica de inscripción de la escritura como representación y así interrumpen la equiparación entre memoria y significación (a esto volveremos), la concepción de la memoria como un 'punto de llegada' y la temporalidad teleológica que sostiene a su búsqueda como un *significado (del) pasado.* Suele pensarse en los quipus como el sistema de escritura del Tawantinsuyu para probar la sofisticación de las sociedades andinas, gesto que reproduce una operación típica de la episteme colonial: la borradura metafórica de la diferencia mediante su reducción al

referente conocido (la escritura alfabética en este caso). Sin embargo, el tropo del quipu como escritura[4] oculta que su forma de producir sentido no es del todo asimilable a la lectura como desciframiento. En ausencia de relatos directos sobre el uso de los quipus antes de la conquista, los únicos registros son fuentes coloniales, entre las que se destaca Felipe Guamán Poma de Ayala, justo por su resistencia a reducir el quipu a la escritura alfabética. En su *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615), el cronista mestizo incluye dibujos que muestran su estructura (hilos subsidiarios anudados a un hilo principal) y su valor económico, político y ritual. En el folio 360 (figura 1), "Contador mayor y tesorero", un *quipucamayoc* (funcionario encargado del manejo y la interpretación de los quipus) toca las fibras y las decodifica manualmente como parte del sistema contable que aparece en la esquina inferior. En el 335 (figura 2), una ceremonia muestra al mismo servidor entregándole ('leyéndole...') un quipu al Inca en su depósito, quien parece escucharlo atentamente. El dibujo del folio 383 (figura 3) es acaso el más misterioso por su densidad cultural: con un bastón y un quipu en mano, un "Astrólogo, poeta" recorre el espacio con una actitud contemplativa, como si su caminata fuera un ritual cotidiano y cósmico en el que lo acompañan el sol, la luna y las montañas al fondo. Más allá de su función contable y acaso narrativa, aunque no por ello descifrable, estas ilustraciones sugieren que los quipus eran vehículos activos para la codificación, intercambio y circulación de prácticas culturales que su materialidad encarna hasta el presente[5].

En el silencio expresivo de los trazos de Guamán Poma resuena el silencio de la materialidad de los quipus sobrevivientes y de una memoria cuyo sentido el cuerpo del lector no sabe escuchar o 'leer', pero que la fibra del papel y de los cordones encarna bajo otra modalidad de inscripción. En efecto, si cierta memoria de información contable, narrativa, histórica o ritual está inscrita (no escrita...) en la materialidad del quipu, es porque sus hilos, sus nudos y el sistema de relaciones entre ellos, no corresponde a la lógica del signo. Como anota Gary Urton (2017),

> mientras que la escritura alfabética trata de narraciones y, por extensión, de historias lineales, el quipu registra principalmente estructuras [...] Aunque en su registro puede haber cierta 'historia',

4 Ver, por ejemplo, las observaciones de Sarmiento de Gamboa en su *Historia de los Incas* (1572), para quien "los detalles que se conservan en estos cordones son notables, para los que son maestros como los hay escritores entre nosotros" (2007, p. 57).

5 Escribo *hasta el presente* no solo por la supervivencia material de quipus y tejidos del Tawantinsuyo como objetos arqueológicos en museos y colecciones, sino por el uso de tecnologías textiles similares en comunidades andinas hoy. Ver, por ejemplo, el trabajo etnográfico de Solomon (2004) en Tupicocha (Perú), sobre el uso de textiles en prácticas que van desde la contabilidad hasta la numerología sagrada o 'quipumancia'.

> en este caso esa historia adoptó la forma de una historia estructural o, más exactamente, de una historia de estructuras (p. 18).

¿Cómo se inscriben estas estructuras en la memoria del quipu y, más allá, cómo reconfiguraría esta inscripción nuestra comprensión de *su* memoria y del ejercicio de memoria requerido para acercarnos a su sentido, esto es, para escuchar lo que se indexa en su silencio?

Aunque es cierto que, siguiendo el modelo de análisis de la Escuela de los Anales, Urton propone, hasta cierto punto, una vía para *descifrar* los quipus como indicios de las estructuras de la 'mentalidad' del Tawantinsuyo, su rastreo de esta 'historia estructural' introduce dos elementos clave para acercarse a la singularidad de su inscripción y su sentido. Por un lado, la conciencia de que la resistencia del quipu al régimen de la escritura introduce un registro afectivo de la memoria que no es reducible a una narración de eventos articulada en una historia lineal. En su resistencia a la narración, el quipu indexaría, más bien, la estructura de las relaciones entre los cuerpos y la experiencia del mundo al que esta dan lugar: un paisaje afectivo o *estructura de sentimiento*, un tipo de pensamiento y sentimiento que es social y material (Williams, 1977, p. 131), ya no de una clase sino de una práctica-de-hacer-mundo *pasada en tanto emergente en el presente*. Por otro lado, la propuesta de Urton subraya que un indicio de dicha estructura es el intervalo entre el silencio del quipu y su interpretación. Su análisis de esta 'historia estructural' no aspira, efectivamente, a extraer *la* verdad definitiva sobre las estructuras sociales y afectivas del mundo andino que emerge con el quipu *en su silencio*. No se trata, pues, de hacer que su materialidad signifique, de traducir su silencio para hacer que 'hable', sino más bien de escuchar y *sentir* los posibles sentidos de esa experiencia *en y desde el silencio mismo*, vale decir, con la conciencia de que la interpretación de ese sentir es, ante todo, una dirección abierta: un *punto de partida hacia el sentido*, si se quiere, y no un punto de llegada que lo reduzca a una verdad verificable.

La conjunción entre estos dos elementos —su cualidad de índice de estructuras afectivas que su materialidad encarna y, en consecuencia, la irreductibilidad de su silencio a un sentido que lo agote en la palabra— hace que la memoria del quipu emerja, entonces, en el intervalo de una negatividad semiótica. Una negatividad que, como propone Edgar García, interrumpiría el intento de la historia moderno-colonial de neutralizar la fuerza crítica del quipu reduciéndolo a ser un signo colonial, esto es, un indicador de una práctica totalizada de supersesión y eliminación del pasado indígena sin agencia en el presente (García, 2020, p. 183). Por el contrario, con su silencio *indescifrable e irreductible al desciframiento*, la materialidad del quipu es un "signo analéptico" (García, 2020, p. 160): un

signo que introduce el 'pasado' en el presente de la narración histórica y, desde ese hiato, subvierte críticamente su estructura temporal. En tanto metonimia de los tejidos andinos, la pregunta que el quipu abre como umbral hacia el sentido de la memoria *borrada y viva* de las prácticas-de-hacer-mundo andinas es, entonces, cómo aproximarse al intervalo de esta discontinuidad sin saturarla (sin hacerla significar) y sin equiparar su negatividad con la ausencia de sentido que reiteraría la borradura de su memoria (equiparación que, de hecho, es otra manera de hacerla significar). La pregunta es *cómo entrar en relación con el sentido de esta memoria analéptica* de un modo que denuncie, reclame y le haga justicia a su supervivencia en la materialidad presente del quipu.

Esta pregunta abre una vía para pensar cómo la atención de Vicuña a la dimensión estética del tejido, el cuerpo y la palabra entraña un ejercicio de memoria que busca relacionarse con las prácticas ancestrales que emergen *en el presente* con el silencio del quipu. Escribe Vicuña en el mismo catálogo citado que, al tocar las fibras imaginarias de *El quipu que no recuerda nada*, "mis manos y mi imaginación parecen tocar una memoria que no llamamos 'memoria', un saber [*knowing*] que no llamamos 'saber'" (2022, p. 75). Como la materialidad de los quipus andinos, el quipu imaginario del que emerge la poética del tejido de Vicuña porta un saber (como verbo activo: *knowing*, no *knowledge*) háptico e imaginativo que detona una forma de memoria *como deseo de recordar.* Este sentido háptico, tan estético como histórico, anuda al quipu andino con el vicuñiano mediante su invitación, como sugiere Carla Macchiavello (2021), "a pensar el tiempo y la historia de forma más compleja y no lineal, a comprometerse con otra forma de conciencia, [...] a pensar el quipu a través del deseo" (párr. 4). La manifestación de este deseo no puede ser ya el desciframiento de un contenido abstracto, inmutable y anterior a la experiencia de la memoria. Al contrario: se trata de una memoria *viva* porque su sentido incorporado habita analépticamente el cuerpo que se vuelca a la experiencia de su contacto y que así lo actualiza *en el espacio insaturable de la relación que el deseo mismo abre*. Un espacio que, veremos, Vicuña activa y conceptualiza poéticamente en *Palabra e hilo* como el de la tensión inherente a la metáfora.

2. Metáforas en tensión

> la palabra es un hilo y el hilo es el lenguaje
> cuerpo no lineal
> una línea asociándose a otras líneas
> una palabra al ser escrita juega a ser lineal
> pero palabra e hilo existen en otro plano dimensional
> formas vibratorias en el espacio y el tiempo
> actos de unión y separación (Vicuña 1996, p. 8).

El verso que abre la reflexión metapoética de *Palabra e hilo* introduce una metáfora o, mejor, un encadenamiento de metáforas que funcionan como el principio compositivo del poema y que ponen en escena y acción lo que se está enunciando. Así como el primer verso propone una equiparación metafórica entre la palabra y el hilo, y entre este y el lenguaje, así también cada uno de los versos o enunciados que siguen repiten esa operación a través de una paráfrasis expansiva, esto es, de una variación de la metáfora que va expandiendo su sentido. No en vano la mayoría de los versos aparecen como "hilos sueltos" en la página debido a la elipsis sostenida de los verbos que los conectarían en la línea de una oración. Más allá, esta elipsis nos invita a equipararlos unos con otros en su yuxtaposición visual. La palabra es un hilo, que es el lenguaje, que es un cuerpo no lineal, que es una línea que se asocia a otras líneas así como los versos, que juegan a ser lineales sobre la página, se van asociando en el cuerpo verbal creciente que forman las resonancias metafóricas entre ellos. En este sentido, todos los versos están contenidos en esa metáfora fundacional del primer verso que, a su vez, resuena en la constelación rizomática del poema como una "forma vibratoria" que pasa, y a la vez excede, la secuencialidad de la escritura en cada verso individual.

Esta expansión de la metáfora que liga los términos del título del poema (palabra e hilo) interrumpe la lógica de la producción del significado metafórico al intensificarla. Como advierte Jacques Derrida (1987), la violencia de la significación es inherente a la concepción del lenguaje como operación metafórica: "incluso si decidiera dejar de hablar metafóricamente de la metáfora, no lo lograría; ésta seguiría pasando de largo para hacerme hablar [...] Todo enunciado a propósito de cualquier cosa que pase, incluida la metáfora, no tendrá lugar sin la metáfora" (p. 37). Esta mediación inevitable se desprende de una concepción de la palabra como signo: así como la materialidad sonora y la imagen mental del significante remiten al significado como fuente de sentido, en la metáfora es necesario que la singularidad del término subordinado funcione como espejo donde el subordinante expande su significado. La violencia del retorno especular entre ambos garantiza la producción del significado metafórico como totalidad que resuelve el intervalo y la tensión entre ellos en nombre del marco de sentido que la metáfora pone en marcha. Ahora bien, en *Palabra e hilo*, ¿es "la palabra" el término subordinante y "el hilo" el subordinado, o viceversa? Si ambos son "líneas asociándose a otras líneas", como las del poema en su resonancia mutua, ¿cómo organizar jerárquicamente este movimiento en la dirección totalizante de *un* significado?

En su resistencia a los términos de estas preguntas y a su imposición de una linealidad imposible, este primer fragmento del poema burla la violencia

de la metáfora al reclamar su valor como proceso abierto, como *medio sin fin*. Su equiparación entre los términos hace imposible establecer esta jerarquía, lo cual intensifica la tensión entre ellos y, así, reclama el carácter irresoluble e irreductible del intervalo que los une en su separación. Para Vicuña, "la palabra es un hilo y el hilo es el lenguaje" justamente porque el sentido que los anuda metafóricamente no es un significado ulterior ni diferido, sino el proceso mismo de la metáfora como vehículo, como un "acto de unión y separación". Su sentido *se siente*, pues, en el hiato expansivo de una forma de resonancia y conectividad que, dice el poema, "existe en otro plano dimensional". ¿De qué se trata este plano? ¿En qué sentido son la palabra y el hilo —esto es, la palabra como hilo y viceversa— un vehículo en su dirección? Los versos subsiguientes expanden esta pregunta a la luz del sentido metafórico de la palabra *quechua* en la que resuena la concepción andina de la lengua según la cual, sugiere el poema, palabra e hilo coinciden en su ser vehículos que conducen hacia el "centro de la memoria":

> ¿la palabra es el hilo conductor o el hilo conduce al palabrar?
> ambas conducen al centro de la memoria, a una forma de unir y conectar [...]
> metáforas en tensión, la palabra y el hilo llevan al más allá
> del hilar y el hablar, a la fibra inmortal
> hablar es hilar y el hilo teje el mundo [...]
> en el Ande, la lengua misma, *quechua* es una soga de paja torcida
> varias fibras unidas
> tejer diseños es *pallay*, levantar las fibras, recogerlas
> la tejedora está leyendo y escribiendo a la vez (Vicuña, 1996, p. 9).

En su juego de palabras, sus intercambios metafóricos y su retruécano sutil, la pregunta que encabeza este fragmento intensifica el hiato de sentido que *es el sentido* de la metáfora como proceso abierto que "conduce al palabrar", esto es, al tejido de las palabras como una pregunta en expansión. La relación entre palabra e hilo se tensa en este verso no solo porque la lógica de la subordinación no funciona, sino porque su juego de mutuos reflejos abre otra forma de referencialidad o, para ser exactos, redefine a la referencia como un proceso activo: *un estar en dirección* que es su punto de partida y no de llegada. La "referencia" a la que la palabra y el hilo apuntan en tanto "metáforas en tensión", el otro "plano dimensional" al que se vuelcan desde su hiato, no es, pues, un significado hipostasiado al que ambos se remitirían como sus signos. Si "ambas conducen al centro de la memoria" es porque esta memoria que se hace sensible —léase: sentida y así *sentido*— en su palabrar es un dirigirse más que una dirección. Es una "forma de unir y conectar" que va "más allá del hablar y el hilar", más allá de cada palabra e

hilo, en tanto que es el proceso mismo del palabrar como hilar y viceversa. El centro al que este proceso se remite no es, entonces, un principio ulterior o trascendental ajeno a la lengua, sino la operación de *poner en relación* inmanente a la acción de *hablar como hilar* (y viceversa) y, por ende, al mundo de sentido que esa operación metafórica activa y produce. Es, en breve, el acto direccionador de la "metáfora en tensión" que, así, es inmanente a ella misma.

Quizás sea en ese sentido que ese "centro de la memoria" —un centro que está en todas partes, como en una constelación o un rizoma: un centro que *es la relación*— está en el "plano dimensional" de lo que el poema llama, significativamente con otra metáfora, "la fibra inmortal": fibra sobreviviente siempre y cuando la conciencia de este carácter relacional de la metáfora, de su hiato constitutivo y de su sentido en tensión (no su significado resuelto), pueda sobrevivir también. Esta comprensión de la memoria como un *abrir y entrar en relación* que emergería de la metáfora, en este caso, que anuda a la palabra con el hilo, resuena con las reflexiones de Silvia Rivera Cusicanqui (2018) sobre la "memoria del presente colonial como un acto metafórico" (p. 95): un acto imaginativo que se opone a la rememoración entendida como reconstitución de lo que ya no es. En efecto, el poema recoge los términos del quechua —incluida la palabra *ɋuechua*, emblema del cruce entre palabra e hilo— como índices de prácticas-de-hacer-mundo andinas que, a su vez, funcionan aquí como "actos metafóricos" que recuerdan y reclaman su resistencia a la historia de su borradura y su supervivencia en el presente *como acto y proceso vivo*. En su evocación e incorporación de la "lengua del Ande", y de la metáfora del tejido que la estructura, *Palabra e hilo* no recoge las prácticas culturales andinas que esa lengua encarna como repositorios de un pasado que fue y que ya no es. Los verbos están en presente, y en este presente, el presente continuo del poema, la revitalización de estos términos activa una experiencia del lenguaje y del tiempo cuya emergencia *siempre presente* denuncia, y así resiste, la borradura de su sentido: el sentido de la memoria que sobrevive, justamente, en la tensión (de la) palabra-hilo.

Es aquí donde *el quipu que no recuerda nada* como acto poético ilumina un modo de entender el sentido de *su* memoria ancestral que se desprende de esta experiencia del lenguaje y del tiempo que el poema evoca y produce. El que el sentido de los quipus resista la lógica de la significación no quiere decir que su materialidad no tenga sentido, sino que el sentido de su memoria responde a una forma de *sentir y hacer sentido* —de producirlo *en y como experiencia*— que, como vimos, se desmarca de la concepción de la memoria y la lectura como procesos de desciframiento de una escritura del pasado. La intuición de esta otra forma de recordar y 'leer' se deriva de la atención de Vicuña al silencio del quipu como indicio de otra modalidad de

inscripción histórica que, en *Palabra e hilo*, resignifica el mencionado tropo del quipu como escritura a contrapelo de sus efectos silenciadores. Gracias a su relación metonímica con los tejidos y con las prácticas-de-hacer-mundo que con ellos emergen analépticamente en el presente, el quipu es para Vicuña el referente desconocido cuya resistencia al desciframiento abre un camino para repensar la lógica de inscripción del sentido (y del pasado) que llamamos 'escritura'. Es desde allí, en esa dirección hacia lo desconocido, que sus versos 'escriben' la memoria del quipu en un lenguaje que no busca recuperar la memoria borrada del 'pasado andino', sino activar, revitalizar y así inscribir en el presente una memoria que sobrevive al hacerse *sensible y sentido* en su tensión con él. Un lenguaje-tejido, entonces, que, para ser exactos, abre una instancia de *contacto* con la negatividad analéptica de esta memoria: una "estructura de sentido en el doble sentido / de sentir y significar" que "siente nuestro pasar" (Vicuña, 1996, p. 8), *pasado y presente*, en el evento de su encuentro.

Como la tejedora en el último verso del fragmento citado, el lector está llamado aquí, sin más, a recordar "el doble sentido" de una forma de leer y escribir análoga a la que se escucha en el silencio de las ilustraciones de Guamán Poma. Se trata de una forma de recoger el sentido de la memoria que emerge en la palabra como tejido, como *palabrar*: el pasado-presente de la "fibra inmortal" que sobrevive en esta experiencia del lenguaje como *metáfora en tensión*. De ahí que la memoria de esta supervivencia emerja en el poema que la aviva en su proceder metafórico, es decir, en la práctica de su *hacer (poiesis)* por fuera de la producción de un significado referencial. Su sentido no es un referente histórico perdido que habría de ser recuperado bajo el signo del recuerdo, sino el proceso mismo, la *direccionalidad* de la forma de experiencia que da lugar el evento de su emergencia en el presente. El referente histórico no se inscribe en los actos poéticos de Vicuña, entonces, como el pasado objetivado que la memoria buscaría, sino como la activación de la búsqueda misma: una búsqueda que se abre en la operación metafórica de la palabra como hilo y viceversa. Hay aquí un desplazamiento de una semántica a *una poética que es una pragmática* de la memoria: una *acción y un acto* (una *performance*...) en la que el deseo que anima a la metáfora hace del referente histórico un efecto localizado del acto de *hacer historia* en el presente (García, 2020, p. 88). Es por eso que, como dice el poema, "la tejedora está leyendo y escribiendo a la vez" el diseño del tejido en el que recoge (*pallay*) las fibras: la acción de sus manos pone en relación ('escribe') los hilos en el espacio de la tensión que los sostiene unidos, y es justo la espacialidad de ese contacto *en la tensión* la que sus manos siguen y recogen ('leen') en el proceso de tejer del diseño —su lenguaje—.

¿Cómo entender la estructura y el sentido de este contacto en la tensión? ¿A qué tipo de memoria darían lugar? Los últimos versos de *Palabra e hilo* sugieren una vía para conceptualizar una forma de contacto poético con la memoria analéptica de los tejidos andinos que se deriva de la concepción y la experiencia del lenguaje como tejido —como proceso abierto— que el poema describe y performa. Escribe Vicuña:

> un textil antiguo es un alfabeto de nudos, colores y direcciones que no podemos leer [...]
> el encuentro del dedo y el hilo es el diálogo y la torsión
> una dirección es un sentido y la forma de la torsión transmite conocimiento [...]
> el proceso es el lenguaje
> el diseño textil es un proceso representándose a sí mismo [...]
> el hilo está muerto cuando está suelto, pero está animado en el telar:
> la tensión le da un corazón (Vicuña, 2012, pp. 9-11).

La afirmación del primer verso es una especie de paráfrasis del aforismo de 1966 que revela el giro fundamental en la *poética de la memoria como contacto y no como desciframiento* de Vicuña: como el quipu, los tejidos andinos no recuerdan nada porque no sabemos leer su "alfabeto de nudos, colores y direcciones". Sabemos, sin embargo, que la melancolía que parece filtrarse en esta imposibilidad solo existe si consideramos que los nudos se reducen al alfabeto (a la escritura) como término subordinante. Si pensamos esta metáfora, más bien, desde la tensión constitutiva de las palabras-hilo, la imposibilidad de leer no clausura el "encuentro" o el "diálogo" con su sentido, sino que la abre al interrumpir la aspiración a descifrar su memoria. El tejido funciona en este verso como signo de la memoria ancestral que ese 'alfabeto' encarna porque su silencio *que no recuerda nada* inaugura, para Vicuña, una forma de contacto en el estar dirigido justamente hacia su diferencia: una diferencia analéptica que interrumpe y resiste cualquier comprensión del tejido como signo melancólico. ¿Qué tipo de conocimiento se transmite, pues, *como efecto* de la "forma de la torsión" de las fibras y, con ellas, de las palabras-hilo en tanto metáforas en tensión? ¿Cómo pensar este 'proceso de conocimiento' si la dirección que lo anima apunta a un sentido (una memoria...) cuya diferencia emerge en su insubordinación a la lógica del desciframiento?

3. La memoria en el umbral

Una clave para entender el contacto con el *exceso* del sentido, la memoria y el conocimiento en torno al que gravitan estas preguntas —el exceso de la diferencia analéptica e insubordinada que los entreteje—

puede hallarse en la reflexión de De la Cadena sobre las modalidades de conocimiento que el análisis etnográfico activa en tanto práctica de *no-saber* (*not-knowing*)[6]. De la Cadena conceptualiza esta práctica como una estrategia para dar cuenta de la insistencia en formas de sentido y de memoria que constituyen un exceso sobre lo histórico —ya que emergen en su resistencia a ser el objeto de conocimiento 'representable' en los términos de la historia y su archivo—, pero que *tienen historicidad* pues no pueden ser sin historia: aparecen en su fricción con la representaciones históricas que las excluyen, fricción en la que, a su vez, *su historia* se anuncia. En sus palabras,

> *No-saber* [*not-knowing*] introduce una conceptualización del exceso como aquello que está más allá del límite del conocimiento de la epistemología moderna y de su exigencia de representación [...] *No-saber* no es equivalente a decir 'yo no sé' si esta frase implica que en algún punto voy a saber lo que no sé [...] *No-saber* es una práctica de análisis, no su resultado [...] Significa que lo que uno sabe (o podría llegar a saber) puede ser superado por aquello que lo que uno sabe (o podría llegar a saber) no puede contener: aquello que no puede comprender ni controlar (De la Cadena, 2021, pp. 249, 254).

A diferencia de la reificación de la experiencia en el conocimiento como sustantivo (*knowledge*), la nominalización del gerundio en *not knowing* sugiere que este 'estado' de no-saber es indisociable de la estructura abierta de un proceso que no conduce a un significado representable, sino que, como sucede en *Palabra e hilo*, *va en la dirección de un sentido*. Este 'estado' resuena con la idea de Vicuña de que la lana sin anudar transmite una "memoria de los dedos", una memoria háptica que se activa en el contacto con sus fibras como la potencia de una sensación, intuición o saber incorporado cuyo sentido resiste su reificación: "Cuando la tocas, esta lana sin hilar transmite un saber a los dedos [...] no como una memoria intelectual, sino como una memoria sensorial. Mis dedos la descubrieron: es la memoria de los dedos" (Vicuña, 2000, p. 21, trad. mía). De ahí que lo que importa para entrar en contacto con el sentido insubordinado de esta *memoria sensorial* sea el "encuentro entre el dedo y el hilo" que, según dice *Palabra e hilo*, da lugar al "diálogo y la torsión": el encuentro que tiene lugar en el tejido, y en la metáfora del lenguaje como tejido, y que solo puede acontecer si seguimos "su sentido y su forma". Este sentido y esta forma pueden pensarse como una gramática si la pensamos, como sugiere María del Rosario Acosta (2022),

6 Este concepto surge de la colaboración de De la Cadena con Mariano y Nazario Turpo, campesinos indígenas de los Andes peruanos, en el intento de recoger la memoria de luchas campesinas cuyo único 'registro' era el archivo de los Turpos. En su etnografía autocrítica, De la Cadena muestra cómo las formas de saber y ser de los Turpos no solo incorporan prácticas modernas y no modernas, sino que las exceden en su fricción con ellas. Ver De la Cadena (2015).

"no sólo en términos de lenguaje y categorías conceptuales, sino también en términos de los marcos que organizan la percepción" (p. 213). La "memoria de los dedos" que se siente en la textura del tejido como en el sentido de las palabras-tejido inauguran una gramática nueva: *una forma de sentir* que reorganiza la asignación entre memoria, percepción y conocimiento que equipara el exceso del *silencio* del tejido con su *silenciamiento* en su borradura 'indescifrable'[7].

El conocimiento que esta gramática transmite y produce es, entonces, el de la conciencia de la memoria *como acción y proceso*: la memoria es la experiencia de estar en dirección hacia el sentido del pasado como práctica continua y no como resultado consumado. Se trata de una experiencia de volcarse al encuentro de ese sentido —si seguimos el lenguaje crítico de De la Cadena— como un ejercicio de no-saber dado que esa direccionalidad, ese impulso de apertura sin 'punto de llegada', *es la instancia de contacto y emergencia del sentido mismo como el exceso de una historicidad presente e incontenible*. La gramática de las palabras-tejido de Vicuña activa esta práctica mnemónica de no-saber puesto que, no en vano, lo que se representa en ella es el proceso mismo de esta búsqueda (que así no se representa estrictamente: se presenta) mediante la metáfora del lenguaje como tejido. "El proceso es el lenguaje", dice el poema, así como "el diseño textil un proceso que se representa a sí mismo" porque en el cruce entre ambos, lenguaje y diseño textil, se aviva la conciencia de que ese proceso, su gramática, no aspira a un retorno especular ni se agota en una clausura tautológica. Todo lo contrario: así como "la tensión le da un corazón" al hilo que así se anima en el telar, también lo que anima el sentido de esta gramática es la estructura de la tensión (la "forma de la torsión") en la que la negatividad de ese sentido, el exceso de su historicidad, puede emerger *en y como el proceso abierto de no-saber*. La conciencia de esta tensión y apertura, condición de posibilidad de este proceso, abre así una instancia de contacto entre el presente del poema y las prácticas-de-hacer-mundo del 'pasado' andino que sobreviven en la materialidad de los tejidos ancestrales a las que los gestos poéticos de Vicuña *se dirigen*. Y es justo esa conciencia la que permite que el contacto ocurra sin reproducir las prácticas de conocimiento silenciadoras inherentes a la "zona de contacto" (Pratt, 1991, p. 36) como espacio de contienda entre los marcos de sentido de la historia moderno-colonial y las memorias 'superadas' de las prácticas y los mundos de sentido que resisten su silenciamiento dentro de ellos.

7 Recordemos que *Palabra e hilo* es un libro-objeto que ensambla escritura, fotografía y escultura textil. Aunque aquí solo me concentro en el poema escrito, la operación de la metáfora que rastreo se extiende en la gramática multisensorial de *Palabra e hilo* como ensamble intermedial.

Es así que esta 'poética del contacto' que se activa en *Palabra e hilo*, y en la obra de Vicuña en un sentido más amplio, activa una *experiencia de memoria* en la que el sentido de la supervivencia de las memorias silenciadas por el relato del progreso y su gramática de la historia puede *emerger en su divergencia del presente*. Escribo divergencia y no diferencia porque lo que está en juego aquí es la posibilidad de entrar en contacto con una diferencia que no es "lo otro" de lo mismo, su espejo negativo, sino un exceso de historicidad cuyo sentido y memoria, como vimos, son irreductibles a los términos de ese presente y, por eso, solo pueden emerger en su tensión sostenida con él. Este exceso reclama, para ser exactos, la interrupción radical de los marcos epistémicos y ontológicos cuyas gramáticas conciben la diferencia en términos de la lógica homogeneizadora de la mismidad, lógica cuya síntesis es el principio del tercer excluido. En palabras de De la Cadena (2019), "si la contradicción y la diferencia requieren términos homogéneos (para comparar o hacer equivalentes), la divergencia produce prácticas heterogéneas que toman su forma en conjunto sin dejar de ser distintas" (p. 478, trad. mía). Así pues, si lo que se indexa en el silencio de los tejidos ancestrales, y del quipu como su emblema metonímico, es una 'estructura de sentimiento' (Urton), el exceso de historicidad de ese índice *ha de ser divergente* porque dicha estructura corresponde a prácticas-de-hacer-mundo que precisamente exceden su desciframiento: prácticas cuyas estructuras epistemológicas (modos de conocer) y ontológicas (modos de ser) sobreviven y así emergen con ese presente *conservando su distinción*. Podríamos decir, entonces, que el deseo que anima el proceso de no-saber de las palabras-hilo se vuelca hacia un *umbral onto-epistémico*[8]: una zona de contacto entre tiempos divergentes en la que la memoria analéptica del tejido, y del mundo pasado-presente que emerge con su materialidad, *puede hacerse sentido en y como su tensión crítica con el presente de su borradura* que, así, se tuerce, reclama y reimagina como el presente de su supervivencia.

Recapitulemos: *Palabra e hilo* se acerca al tejido andino —en tanto registro de una memoria háptica y de una práctica-de-hacer-mundo ancestral— como invitación a reactivar una experiencia del lenguaje como tejido (esto es, como metáfora en tensión) que, animada por el deseo y la práctica de no-saber (*not knowing*), abre un umbral donde la memoria analéptica de ese mundo puede sentirse en su tensión y discontinuidad con el presente. La modalidad de memoria que emerge en el proceso mismo de esta experiencia de la palabra-tejido, en su abrir y habitar dicho umbral de contacto, puede entrar en relación con el pasado-presente del mundo andino en y como su

8 Ver Acosta y Pérez (2025) para una explicación detenida de la articulación entre trauma, epistemología y ontología en el concepto de umbral onto-epistémico, así como de su lugar en la creación de gramáticas que posibilitan el contacto con la memoria borrada de los mundos de sentido que las gramáticas coloniales consideran 'ininteligibles'.

divergencia del presente que lo 'recuerda'. El *umbral de contacto divergente* en que discurre esta memoria desterritorializa así al presente soberano de la historia moderno-colonial y su temporalidad teleológica: el presente de la memoria en/como umbral es un presente discontinuo, denso e irreductible, por el nudo entre tiempos y mundos de sentido *que es esa memoria* en su operación.

La revitalización poética de la memoria de los tejidos andinos en la obra de Vicuña parte, en breve, de la conciencia de que, como diría Rivera Cusicanqui (2018), la "revitalización de la episteme india ancestral aspira a hacer de la memoria una herramienta metafórica [...] para cruzar la frontera hacia un horizonte ajeno a las habituales lecturas lineales y positivistas de la historia" (p. 97). Justo por su interrupción de las gramáticas de estas lecturas de la historia, el trabajo de la memoria *en y como el umbral* que se despliega y aviva en la acción de las palabras-hilo de Vicuña 'cruza la frontera' hacia el horizonte de lo que podríamos pensar como una memoria descolonial: una memoria que abre "modos de rememoración y posibilidades de indexación histórica cuyo criterio no es la verificación del pasado ni la dependencia del archivo" (Acosta, 2022, p. 217, trad. mía). Su punto de partida sería, más bien, el intervalo insaturable entre el *silenciamiento colonial* del 'pasado' archivado en su borradura y el *silencio divergente* de 'archivos' insubordinados (como el del quipu): el intervalo en el que la memoria como instancia de contacto divergente puede tener lugar. Si el 'pasado' que desobedece la lógica colonial del archivo solo entra en él como borradura, y si este silenciamiento aspira a despojarlo de toda agencia en el presente (García, 2020, p. 200), la poética del contacto de Vicuña revoca la norma de ese archivo habitando dicho intervalo e indexando en él *la contemporaneidad del pasado*: el pasado-presente andino es contemporáneo del presente gracias a la agencia que le otorga su divergencia de él. Una agencia que, cabe recordar, se desmarca de la aproximación al 'pasado' andino como objeto de melancolía y reimagina la memoria de la desposesión como una fuerza creativa de rebelión.

Más allá, *Palabra e hilo* interrumpe también las gramáticas de metáforas críticas que sintetizan el contacto cultural entre tiempos y prácticas-de-hacer-mundo distintos por medio de la violencia de una metáfora armónica: una metáfora (mestizaje, transculturación, hibridez) que resuelve la tensión entre los términos al producir una identidad nueva, auténtica y 'superior' a los términos del pasado[9]. Las palabras-hilo de Vicuña nos invitan, como

9 No puedo abordar aquí los modos en que la lógica sintetizadora de la diferencia opera en metáforas críticas del contacto cultural, y de la identidad de las formaciones históricas resultantes, como lo son el mestizaje (Martí, Vasconcelos), la transculturación (Ortiz, Rama) y la hibridez cultural (García Canclini), entre otros. Baste con señalar que las conceptualizaciones predominantes de la interacción entre los mundos prehispánicos y la máquina colonial de la modernidad tienden a asumir "la posibilidad de que de la mezcla de dos diferentes, pueda salir un tercero completamente nuevo, una

vimos, a repensar el sentido de la zona de contacto, sus latencias y potencias, fuera de la lógica homogeneizadora de esta síntesis. Frente a gramáticas coloniales que borran los mundos de sentido de los Andes relegándolos a ser el 'pasado indígena' de *una* sociedad moderna mestiza o híbrida, la poética del tejido de Vicuña reclama la fuerza de su memoria viva en el presente desde la tensión inherente a su divergencia. Al volcarse y habitar esta tensión, su trabajo rearticula la relación entre memoria e identidad cultural en un movimiento cercano a lo que Rivera Cusicanqui describe como la "lógica del tercero incluido" (p. 69) de la noción aymara *ch'ixi* (que, no en vano, se refiere a las tonalidades jaspeadas e impuras de los textiles). En sus palabras, "la idea es no buscar la tranquilidad de lo Uno [...]; es necesario trabajar dentro de la contradicción, haciendo de su polaridad el espacio de la creación de un tejido intermedio, una trama *ch'ixi* que no es ni lo uno ni lo otro, sino ambos a la vez" (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 83). Las palabras-hilo avivan ese espacio al reimaginar la metáfora como un 'tejido intermedio': una trama compleja en cuya textura —en cuyo sentido *como experiencia de tensión*— "lo *ch'ixi* conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él" (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 70).

Si aquí puede hallarse una semilla de una poética que, como hemos visto, sería una práctica de memoria descolonial es justamente porque esta trama y textura, esta dirección y ese sentido, nos invitan a pensar otras formas de la identidad, la historia y, en últimas, de lo común fuera de la lógica homogeneizadora y totalizadora de las gramáticas coloniales. Pensar y sentir, pues, otras gramáticas *críticas*, como diría Acosta, capaces de reimaginar y rehabitar el espacio de la 'diferencia cultural' como el de una metáfora en tensión que reclama, recuerda y *se dirige al contacto ch'ixi*, abigarrado y superviviente, de mundos de sentido divergentes: una instancia liminal e insaturable de memoria en la que, en palabras de Elizabeth Povinelli (2024), "el pasado ancestral se envuelve en un presente ancestral" (p. 295, trad. mía). Al interrogar, interpelar y reclamar los silencios de este presente ancestral en su escucha háptica del quipu *que no recuerda nada*, de su memoria *borrada y viva* más allá de todo recuerdo, Vicuña reimagina la zona de contacto como una "zona de fricción" (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 83) en la que brillan destellos no solo de un pasado-presente, sino de la potencia de pasados-futuros que laten en él. Así como en el último verso de *Palabra e hilo* "el adivino se acuesta sobre un tejido de w'ikuña para soñar" (Vicuña, 1996, p. 11), así también la memoria de/en *Palabra e hilo* sueña en su deseo: es una memoria 'adivina' que se vuelca al silencio analéptico del pasado-presente como figura anticipatoria —como metáfora, al fin y al cabo— de un futuro ancestral que se anuncia y así libera con ella.

---

tercera raza o grupo social capaz de fusionar los rasgos de sus ancestros en una mezcla armónica y ante todo inédita" (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 70).

Referencias bibliográficas

Acosta López, M. (2022). *Gramáticas de lo inaudito* as Decolonial Grammars: Notes for a Decolonization of Listening. *Research in Phenomenology*, *52*(2), pp. 203-222.

Acosta López, M. y Pérez Moreno, J. (en prensa, 2025). Decolonizing Listening: From Grammars of *lo inaudito* to Onto-Epistemic Thresholds. En B. Donaldson (ed.), *Knowing Life: The Ethics of Multispecies Epistemologies.* Routledge.

De la Cadena, M. (2015). *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds.* Duke University Press.

De la Cadena, M. (2019). An Invitation to Live Together: Making the 'Complex We.' *Environmental Humanities*, *11*(2), pp. 477-484.

De la Cadena, M. (2021). Not Knowing: In the Presence of... En A. Ballestero y B. R. Winthereik (eds.), *Experimenting with Ethnography: A Companion to Analysis* (pp. 246-256). Duke University Press.

Derrida, J. (1989). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, trad. P. Peñalver. Paidós.

García, E. (2020). *Signs of the Americas. A Poetics of Pictography, Hieroglyphs, and Khipu.* University of Chicago Press.

Guamán Poma de Ayala, F., activo de 1613. (2002). *Guaman Poma: el primer nueva corónica y buen gobierno*. Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.

Macchiavello, C. (2021). Moving Desire Forward: A Multiplicity of Strings. https://foldedlife.crabflowerclub.net/cecilia-vicuna/contextual-material/macchiavello-text/

Povinelli, E. (2024). Cecilia Vicuña: A Quipu Emerging from the Ancestral Catastrophes. En M. López (ed.), *Dreaming Water: A Retrospective of the Future* (pp. 290-295). Editorial RM.

Pratt, M. L. (1991). Arts of the Contact Zone. *Modern Language Association Profession*, pp. 33-40.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.* Tinta Limón.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis.* Tinta Limón.

Sarmiento de Gamboa, P. (2007). *The History of the Incas*. Ed. B. Bauer y V. Smith. University of Texas Press.

Solomon, F. (2004). *The Cord Keepers. Khipus and Cultural Life in a Peruvian Village.* Duke University Press.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.

Urton, G. (2017). *Inka History in Knots: Reading Khipus as Primary Sources.* University of Texas Press.

Vicuña, C. (1996). *Palabra e hilo/Word and Thread*, trad. R. Alcalá. Morning Star.

Vicuña, C. (2000). The Memory of the Fingers (An Interview with D. Levi Strauss). En C. Vicuña, H. Block, D. Barber y S. Kellner (eds.), *Cloud-net* (pp. 18-22). Art in General Inc.

Vicuña, C. (2022). A Quipu Autobiography. En C. Wood (ed.), *Brain Forest Quipu* (pp. 74-126). Tate Publishing.

Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.

CONTRIBUCIONES

HACIA UN ABANDONO DEL DECORO, UNA PREGUNTA POR LAS OFENSAS A/EN LA POLÍTICA EN EL ACTO DE PASARSE POLÍTICAMENTE EN "INTERRUPCIÓN SUBVERSIVA" DE *COLONIAL DEBTS: THE CASE OF PUERTO RICO*

TOWARDS THE END OF DECORUM: QUESTIONING OFFENSES TO/IN POLITICS IN THE ACT OF "PASARSE POLITICAMENTE" IN "SUBVERSIVE INTERRUPTION" OF *COLONIAL DEBTS: THE CASE OF PUERTO RICO*

CAROLINA HERRERA VENEGAS
Universidad de California-Riverside
cherr042@ucr.edu
https://orcid.org/0009-0003-8554-9747

Cómo citar este artículo:
Herrera Venegas, C. (2024). Hacia un abandono del decoro, una pregunta por las ofensas a/en la política en el acto de pasarse políticamente en "Interrupción subversiva" de Colonial Debts: The case of Puerto Rico. *Revista Palabra y Razón*, 26, pp. 122-127. https://doi.org/10.29035/pyr.26.122

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Reconocimiento-No-Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

¿Qué puede implicar abandonar el decoro en el contexto político? ¿Cómo determinar la potencia política de las manifestaciones que "se pasan"? Aquellas que, siendo ofensivas, a su vez desencadenan una ofensiva por parte de la opinión pública y los medios de comunicación. En el intersticio de los efectos mediáticos que surgen entre los movimientos sociales, que exponen la violencia de la vida cotidiana de maneras poco ortodoxas, y que desatan una reprimenda que reactiva los procesos de producción de dicha violencia en un intento de "corregir" a quienes se exceden políticamente, aparece el libro de Rocío Zambrana.

El capítulo 4, titulado "Interrupción Subversiva", ofrece una lectura crítica y perspicaz sobre la naturaleza de las protestas, explicitando el contenido moral de los discursos públicos que clasifican algunas manifestaciones populares como "creativas", "rebeldes", "alegres", y otras como "ofensivas", "antipatrióticas" o "criminales". En este capítulo la autora propone una lectura materialista del poder político del fracaso, cuestionando los procesos de creatividad que yacen inmersos en el acto de rehusarse a la productividad neoliberal, para proponer una lectura del presente que re-establece su eje gravitacional a partir de la construcción de prácticas subversivas que desactivan las normas de la colonialidad. Pasarse políticamente, tal como sugiere la autora, convoca a aquellas protestas que dislocan —ya sea deliberada o inadvertidamente— los límites de lo posible, pues desafían las estructuras de la productividad y la normalidad.

En su afán por exponer modalidades de interrupción subversiva, el lector se encuentra en el libro con tres secciones: "Pasarse políticamente", "Vagancia queer/cuir" y "Perreo intenso". Estas tres modalidades de pensamiento, situadas en el contexto de las protestas en Puerto Rico, ya sea en 2010-2011 o en 2019, pueden entenderse como destellos que inauguran un marco de exposición e inversión tanto de la ética capitalista del trabajo como del marco de sentido que posibilita el funcionamiento de la colonialidad en el presente:

> En el caso de Puerto Rico, al actualizar el trabajo de raza/género/clase evidentemente en la distribución desigual de la precariedad, la desposesión y la violencia, la vida póstuma del mundo colonial rearticula y renueva la condición colonial, el estatus territorial (Zambrana, p. 22).

Interrupción identifica intentos de volver inoperante la condición colonial en el lenguaje de la protesta. Las protestas aparecen como interrogaciones a las condiciones materiales y subjetivas de la actualidad en Puerto Rico. Zambraza expone que dicha variedad de protestas rearticulan una

sensibilidad que posibilita el reconocimiento de la diferencia entre quienes pueden reconocer la violencia ubicua y quienes no, es decir, entre quienes se consideran miembros productivos de la sociedad y quienes no.

La primera sección del capítulo se dedica a analizar el papel de la huelga estudiantil en la Universidad de Puerto Rico durante 2010-2011, que responde al plan de austeridad de Luis Fortuño. A pesar de que la crisis generalizada afecta a diversos sectores de la economía de la Isla, Zambrana se concentra en la decadencia de la educación pública en los niveles primario y secundario, que pone en riesgo a los estudiantes de bajos ingresos, quienes terminan matriculándose en costosas universidades privadas debido a los altos estándares académicos de la UPR. Ante la deuda —que aparece como la única salida posible para acceder a la educación universitaria— y los despidos masivos y la represión/violencia estatal que se instaura como la única respuesta del gobierno de Fortuño, los estudiantes declaran una huelga de 48 horas, seguida por una huelga indefinida que comenzó el 23 de abril, a la que el gobierno responde con un cerco policial alrededor del campus universitario. Este panorama expone la racionalidad neoliberal y su uso de la universidad pública como un terreno experimental para el orden económico neoliberal mediante la extracción de plusvalía de las poblaciones de bajos ingresos.

Las dos fases de la huelga estudiantil tienen distintos destinos en la opinión pública. La primera ocupación de los once recintos de la universidad en 2010 permitió alianzas con movimientos sociales (ambientalistas, LGBTQIA+ e independentistas): la creación de un medio autónomo y un tipo particular de protestas artísticas, lo cual produjo un rescate mediático de la huelga que consolidó el carácter creativo de la misma (Zambrana, p. 115). Si bien la primera fase de la huelga fue apoyada por la ciudadanía en general, la segunda fase fue socavada por la respuesta violenta de acciones legales, estatales y policíacas en contra de los estudiantes, negando incluso que estos tuviesen derecho a huelga; la criminalización de la protesta, el ataque a la imagen mediática de la protesta y a la legitimidad de los estudiantes no se hicieron esperar. Pareciera ser, como bien expone Zambrana, que el monopolio de la violencia cotidiana, aquella que precariza la vida, con recortes millonarios del presupuesto estatal, es la única violencia permitida. Aparece así un discurso muy utilizado, al menos en el contexto latinoamericano, sobre la forma de las protestas. Esto se ha observado en el movimiento feminista en México, Chile y Argentina, pero también se extiende a toda manifestación que "desafíe", "desobedezca" o "falte el respeto".

Este diagnóstico, entonces, que conecta "fracaso" con "descontento, frustración, descontrol público y desmanes", no solo criminaliza la organización estudiantil, sino que la divide: estudiantes huelguistas y encapuchados parecen estar en lados opuestos del espectro de la acción política. Tal socavamiento de la imagen debe ser pensado por sus implicancias operativas. Es decir, el capítulo se pregunta qué tipo de componentes estéticos de la huelga se hacen visibles cuando vinculamos el valor político de la huelga a las jerarquías de raza, género y clase. Por lo tanto, la defensa de la imagen de los estudiantes sigue sustentando en una autoafirmación que reafirma las jerarquías de raza, género y clase. Esto da lugar a la producción de una imagen aún colonial del estudiante "no criminal" que apela a la movilidad social, estableciendo una distinción frente a aquellos "otros", considerados criminales. Estos últimos son vistos como no merecedores del mismo trato, ya que los primeros encarnan una potencialidad de convertirse en miembros productivos de la sociedad. Es así como estas jerarquías, o lo que Zambrana llama el "marco de sentido que posibilita el funcionamiento de la colonialidad", no logran suspenderse, sino que vuelven a reactivarse a medida que el Estado usa su derecho legítimo a la violencia.

Es pertinente destacar el modo en que el libro cuestiona la manera en que se lleva a cabo la protesta, ya que su normalización contribuye a la estabilidad del orden vigente. Este tipo de protestas, "como corresponde", tradicionales en el caso de Puerto Rico, pareciera convocar una resonancia que se extiende más allá de la Isla: los movimientos de oposición que funcionan de manera "tradicional" a los parámetros de la política sustentan las condiciones de posibilidad a las que dicen oponerse. Existe una lógica de la normatividad —neocolonial, extractivista, desesperanzadora, productora de precarización y desplazamiento— que las protestas indecorosas interrumpen, al forzar su aparición en un marco de sentido que impide su legibilidad. La falta de decoro y de buenas costumbres constituyen la razón de la ofensa, sin embargo, también son el factor repulsivo que guarda el potencial de volver inoperantes las lógicas de lo común (Zambrana, p. 119). En este capítulo, la habilidad de hacer inteligible la inoperatividad y la desestabilización propone una forma de esperanza. El ejercicio filosófico aparece al momento de ejercitar un cuestionamiento al presente, en donde la exigencia de un registro mínimo para hacer política, o incluso para entrar en el juego de oposiciones, produce una borradura de los sectores de la sociedad que no dominan ese lenguaje. Este cuestionamiento brinda la oportunidad de imaginar la configuración estética del registro discursivo de la república: qué violencias se permite perpetuar, cómo habla, qué consume, a quién cuida y cómo trabaja, solo por nombrar algunas.

En el contexto de lo permitido aparecen otros tipos de intervenciones discursivas que marcan el camino designado por el modo correcto de hacer política, como por ejemplo, el "echarpalantismo". Esta suerte de narrativa económica revolucionaria requiere de una colectividad dispuesta de invertir en un cambio de paradigma, que a su vez produzca una renovada orientación al futuro. Tal rearticulación de una nueva ética del pueblo trabajador se alinea con la ideología de ser-como-empresa, que populariza una responsabilidad futura en la población general, pero no pierde el tiempo en rearticular una perspectiva histórica de las condiciones de la deuda. Como bien dice Zambrana, pareciera ser que esta perspectiva apunta hacia una política del olvido con respecto a la crisis de vivienda y a las disfuncionalidades institucionales. "Echarpalante", en el diagnóstico de la autora, no es más que un juego discursivo para convencer a la fuerza de trabajo de expulsar la amargura izquierdista y pagar con más trabajo una deuda que no es propia.

El "echarpalante" requiere un carácter masculinista y una subjetividad preferentemente alejada del materialismo histórico, destaca Zambrana, al insistir en lo que se queda en evidencia cuando surgen discursividades que se rehúsan al orden de la productividad, a lo apropiado y al surgimiento de la subjetividad del ser-como-empresa, subjetividades como las que Mabel Rodríguez Centeno llama "vagancia queer". La vagancia queer congrega una interrupción de la ética neoliberal del trabajo a través de un rechazo, en el cual el fracaso, la inanición y la debilidad comienzan a asociarse con una potencia contrahegemónica que, lejos de "no hacer nada", implica una política de prácticas anticapitalistas que rompen la hegemonía de la autoexplotación y el éxito como el único deseo de vida posible. Lo que la pereza queer intenta es dislocar las relaciones entre productor y reproductor, descentrando el ser blanco-europeo (homo economicus) y su relación con el trabajo, el éxito y la remuneración (Zambrana, p. 129). La pereza, por sí sola, no basta; sin una crítica a la desnaturalización del orden de producción-reproducción, donde raza, género y clase determinan el acceso a la pereza, no sería posible una dislocación epistémica de nuestra realidad.

Durante 2019, en el contexto de la filtración de los mensajes privados entre Roselló y los "hermanos", que contenían las afirmaciones más aberrantes, así como "bromas" que atacaban todos los flancos: misoginia, homofobia, transfobia, racismo, clasismo, vulgaridades y memes, la Colectiva Feminista en Construcción convocó a las primeras protestas el 11 de julio, en su mayoría de carácter autoconvocado, para exigir la renuncia de Roselló. Con el cambio de gobierno, existía un elemento que rodeaba la producción de narrativas sobre la protesta, cuestionando la efectividad material de los cambios políticos que estas iniciaron. En el capítulo, se llama a pensar

su efectividad desde su potencial transformador de sentido, más que desde los movimientos políticos singulares que produjeron. ¿Qué tipo de insubordinaciones o dislocaciones se propiciaron en medio de las protestas? Se argumenta que estas abordaron el funcionamiento de la colonialidad y la violencia de la jerarquía de raza, género y clase, disputando y ensayando otros tipos de estéticas de protesta que cuestionan las estratificaciones instaladas por la historia de la colonia en Puerto Rico. En este sentido, aquel fracaso en el juego de posiciones de la política tradicional sigue siendo esperanzador. La subversión y la resignificación de insultos enraizados en la cotidianeidad, como "puta" y "pato/pata", se rehúsan a entrar en la lógica corrupta de la política tradicional. La cotidianidad se resignifica a través de nombres de calles, el uso de insultos, la caída de monumentos y la toma de signos de identificación, dejando al descubierto la cotidianeidad colonial.

En definitiva, este capítulo nos brinda la oportunidad de cuestionar cómo las protestas crean un modo de relación que permite un gesto revisionista de la historia, instando a desorganizar las estructuras existentes. En este contexto, el perreo combativo emerge como una manifestación significativa de esta dinámica, representando una forma de resistencia que desafía las normas establecidas y promueve la reconfiguración de la realidad social. Por consiguiente, es posible pensar que ciertos tipos de ofensas en la política —aquellas que no ponen en peligro las vidas de los oprimidos ni utilizan la violencia para revictimizar a otros— podrían ofrecernos la oportunidad de mover los límites de lo posible y lo pensable hacia estructuras sociales potencialmente descoloniales.

Referencias bibliográficas

Zambrana, R. (2021). "Subversive Interruption". En Colonial Debts: The case of Puerto Rico (pp. 110-139). Duke Press.

RESEÑA DE *EL PARO COMO TEORÍA: HISTORIA DEL PRESENTE Y ESTALLIDO EN COLOMBIA*, HERDER, 2023 ALEJANDRA AZUERO QUIJANO

LISETH ESPÍNDOLA RAMÍREZ
Universidad de California, Riverside
lespi043@ucr.edu
https://orcid.org/0000-0002-2429-6358

GERALD BASUALTO-LÓPEZ
Universidad de California, Riverside
gbasu002@ucr.edu
https://orcid.org/0009-0001-3721-2811

MARÍA DE LOS ÁNGELES ALDANA-MENDOZA
Universidad de California, Riverside
maria.aldanamendoza@email.ucr.edu
https://orcid.org/0000-0001-9765-1317

Cómo citar este artículo:
Espíndola Ramírez, L., Basualto-López, G., y Aldana-Mendoza, M. de los Á. (2024). Reseña de *El paro como teoría: Historia del presente y estallido en Colombia*, Herder, 2023, por A. Azuero. *Revista Palabra y Razón*, 26, pp. 128-141. https://doi.org/10.29035/pyr.26.128

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Reconocimiento-No-Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

1. Introducción

El libro *El paro como teoría* de Alejandra Azuero (2023) reflexiona en torno a las expresiones estéticas y prácticas de resistencia registradas en el marco del paro nacional de 2021 en Colombia, así como en algunas experiencias políticas sincrónicas y asincrónicas a la temporalidad del estallido social. Teniendo en cuenta la estructura colonial cis-heteronormada y blanca del Estado-nación, la autora identifica diferentes momentos en que las colectividades excluidas del orden vigente proponen, desde su participación en el paro, prácticas, estéticas y saberes contrahegemónicos que abren paso a contraverdades, contraculturas y contramemorias. A partir de estas, se consolida lo que Azuero denomina el "conocimiento contraforense" que produce otros sentidos para la comprensión de la realidad social, ofreciendo una relectura de la historicidad del estallido y su conexión con el pasado, así como la ampliación de horizontes políticos futuros. En contraste, la ciencia forense se encarga de establecer las evidencias que dan cuenta de un acto delictivo y declarar las versiones oficiales de estos hechos. Al ser una disciplina de élite, la ciencia forense juega un papel crucial en los procesos de criminalización, así como en la manipulación de las masas y su desensibilización frente a las formas materiales y simbólicas de violencia estatal. Sin embargo, Azuero destaca de qué manera en el marco del paro los sectores poblacionales resisten la violencia estatal y fracturan la colonialidad del poder desde sus localidades y lugares específicos, mediante prácticas que incorporan otras lecturas de lo social, otras posibilidades de organización y otros mundos por construir. En este orden de ideas, el conocimiento contraforense es registrado en las fotografías, videos y otras formas de difusión del paro nacional que dan cuenta de experiencias no normativas que, a partir de su intento de borradura por parte del Estado-nación, ponen de manifiesto el orden colonial operante. Pero, sobre todo, que reorganizan las sensibilidades de la población para contrarrestar los efectos de una historia manipulada por ideas dominantes, propagadas por los medios de comunicación, que tienen como fin el establecimiento del liberalismo. La disputa no es, entonces, solamente por la representación histórica, sino por la suspensión de la estigmatización (como anormales, vándalos, salvajes) y de la normalización de una violencia basada en ideas racistas, cisexistas y clasistas. Las prácticas contraforenses hacen perceptible las estructuras de poder del Estado-nación a la vez que movilizan a la acción colectiva. Su reclamo, sin embargo, no se hace desde un uso oportunista de las categorías sociales, como sucede en la estética del autoritarismo y sus perfiles confusos de liderazgo que perpetúan el orden colonial en vez de interrumpirlo, sino que parten de la experiencia encarnada afectada por la reproducción de dichos discursos en la realidad social. Así, Azuero invita a un cuestionamiento de la legitimidad de los discursos del paro y su conexión con los que han consolidado el proyecto de Estado-nación desde la colonización.

Para comprender la marginalidad desde la que los sectores poblaciones producen el conocimiento contraforense, Azuero propone una reflexión bajo el prisma de categorías sociales que, si bien útiles para la teorización y estrategia en términos de lucha política, no limitan las experiencias de las poblaciones ni sus prácticas. Con propósitos analíticos, un análisis interseccional como el que realiza Azuero permite articular la exclusión y represión violenta de las expresiones contrahegemónicas con los discursos coloniales que, actualizados, tienen vigencia en el país. Este es el caso de la estética cuir y la experiencia de cruce que se habilita al momento de proponer contraculturas que desafían los marcos de sentido cisheteronomados y blancos, haciendo legibles los repertorios de violencia por parte de los cuerpos armados estatales en su contra. Tal es el caso del voguing realizado frente al Palacio de Justicia durante el 28 de abril del 2021. Con el movimiento de sus cuerpos en coreografías de traspaso y escape, las experiencias cuir subvierten la lógica de comando y control que se ejerce letalmente sobre las disidencias sexo-genéricas. De este modo, a partir de una desorganización de las estructuras hegemónicas del deseo, la estética cuir reafirma la posibilidad de un horizonte de vida digna y formas no violentas de sociabilidad.

Azuero destaca la historicidad del paro tejiendo hilos que conectan el estallido social con el pasado de Colombia, evidenciando que la represión ejercida durante el paro no es un hecho aislado, sino la manifestación de un patrón histórico que, además, deslegitima todo intento de resistencia. La colonialidad del poder establece también una resonancia con otros Estados-nacionales postcoloniales de la región, particularmente con los más excluidos, como en el caso de las Antillas caribeñas y de la población afrodescendiente oprimida por los procesos de racialización. Azuero observa cómo la alteridad funciona como forma simbólica de exclusión. Por un lado, la autora conecta asincrónicamente el paro con la revolución haitiana para mostrar cómo la racialización ha intentado deslegitimar la potencia revolucionaria. También, cómo una revisión crítica de los discursos racistas posibilita formas de subversión frente al orden colonial, así como la generación de otras temporalidades que desorganizan concepciones lineales y progresivas. Por otro lado, la autora conecta de modo sincrónico, el paro con el liderazgo que la vicepresidenta Francia Márquez hace desde su experiencia de "mujernegra", en una disputa por la voz y la posibilidad de escucha de las poblaciones excluidas, para la denuncia de las violencias pero también para la difusión de sus modos de vida digna.

Así las cosas, el concepto "contraforense" que propone Azuero resulta útil para contar la historia del presente y establecer su continuidad con el pasado, al mismo tiempo que hace perceptible la propuesta a futuros

políticos que no se reducen a la transición al liberalismo. Se trata, pues, de un quiebre epistémico en la representación de la historia que posibilita una percepción del presente *a pesar de* y *más allá de* los sesgos coloniales, destacando los lugares no oficiales, prohibidos y atrevidos. Es decir, mostrando el espacio que las experiencias marginales ocupan, de hecho, al interior del país. Esto permite la difusión de apuestas políticas en las que la vida digna es inmanente, aun frente a los intentos estatales de supresión. De este modo, lo periférico demuestra su relevancia para agenciar otros modos de relacionamiento a nivel corporal, social y cultural. Con una potencia epistemológica, las prácticas contraforenses que se realizan desde las experiencias vitales de "los nadie", habilitan la desestabilización de las estructuras que impiden comprender la potencia del presente, la vigencia del pasado y las posibilidades de futuro. Para conocer el desarrollo de estas ideas en detalle, se reseñan los capítulos a continuación.

2. Capítulo 1: Poder contraforense

En el primer capítulo, Azuero indaga sobre el problema del monopolio de la representación de la historia que, vinculado a los mecanismos que organizan la vida, determina la manera de representar la violencia. Como alternativa de representación, la autora propone el conocimiento contraforense, como una manera de interrumpir la representación de la violencia en general. Para esto, trastoca organizaciones, cuestiona los archivos o las evidencias y se opone "al monopolio de la representación y narración de violencia por parte del Estado" (Azuero, 2023, p. 40). Para interpelar dichas narraciones, Azuero hace énfasis en la relación entre evidencia y percepción, en función de un régimen de conocimiento específico que la autoriza y determina lo que cuenta como evidencia de un delito. Es decir, "se trata de un terreno en el que compiten distintas posiciones sobre aquello que cuenta como la prueba de un hecho y en el que está en juego la manera misma en que lo percibimos" (p. 43). Cuándo se considera evidencia y cuándo no, esto depende del régimen que la autoriza, el cual de antemano ha determinado la manera cómo se percibe.

Para explicar la propuesta, Azuero recurre a dos manifestaciones estéticas contraforenses. La primera es una instalación artística de 5 monumentos (en su mayoría de colonizadores españoles) que se derribaron, quemaron o mutilaron en el contexto del paro. El artista José Ruiz realiza una reconstrucción histórica en carteles que se imprimieron y repartieron en el marco del paro nacional. Estos registran materiales de archivo, fotografías y testimonios que se organizan a manera de planos arquitectónicos y que sirvieron no solo para registrar y denunciar lo que estaba ocurriendo, sino que además "se convertirían en un vehículo de protesta" (p. 37). Azuero propone pensar el archivo del paro que produjo Ruiz como una serie de

levantamientos. La palabra 'levantamientos' en el capítulo es entendida en tres sentidos: levantarse para ajustar cuentas, levantamiento como un alboroto popular y, por último, hace referencia al levantamiento en el campo de las ciencias forenses para preservar la escena del crimen. El trabajo de Ruiz es una recolección de evidencia de un alboroto contra el orden colonial donde el ajuste de cuentas con el destronamiento de las estatuas, hace referencia a una forma de justicia que se distancia del castigo judicial.

Así, este repertorio artístico no solo documenta y representa sino que también configura los sentidos y llama a la participación e identificación ciudadana, cuando el público no normaliza las escenas de horror. El paro consigue abrir un espacio para hacer creíbles las imágenes que circulan a través de una reorganización de las sensibilidades. Por ende, lo que logra el paro en términos estéticos es muy importante. La relación espectador-evento no es una conexión lejana, no es ser testigo a través de la pantalla. Es incluso una invitación de participación y acción porque la manifestación estética llega a la sensibilidad e invita a la acción.

La segunda manifestación artística que analiza Azuero es la película de Federico Atehortúa, *Pirotécnia*. A pesar de que la película no se refiere al paro nacional directamente, es un trabajo pertinente para examinar la historia de las representaciones de los eventos violentos por parte del Estado. La película explica cómo la difusión en medios permea la interpretación y sensación de la violencia que termina siendo normalizada, hasta el punto de normalizar algunas muertes. De acuerdo con Azuero, "Pirotécnia revela, al tiempo que cuestiona, el lugar del conocimiento forense en la producción de la historia" (p. 51). *Pirotecnia* propone una historia "que reexamina de manera crítica la movilización de imágenes para el esclarecimiento de delitos y su lugar en la consolidación de una identidad nacional organizada alrededor de la (in)sensibilidad nacional frente a la violencia del Estado" (p. 51). El documental muestra la manera en que reconstruye la evidencia para denunciar un hecho y de antemano se determina cómo se percibe dicha evidencia.

En la película, Atehortúa muestra los dos lados de la representación en términos de prácticas contraforenses: una como montaje con "falsos documentos" que fueron usados en las primeras muestras cinematográficas y han moldeado durante años nuestra sensibilidad hacia los malos, los criminales o los que merecen morir. Específicamente, se refiere al intento de asesinato de Rafael Reyes, en aquel entonces presidente de Colombia, quien ordenó en 1906 un montaje de dicho crimen en su contra. Asimismo, detalla la ejecución de los supuestos culpables frente

a miles de personas en una vía pública. Este tipo de reconstrucción apela a producir sentimientos de miedo, autoridad para "hacer cumplir la ley" y, de alguna manera, despertar en los espectadores alegría y tranquilidad ante su muerte. Por otro lado, Atehortúa muestra lo que ocurre cuando se desmonta el teatro. Para esto, el director refiere un evento lamentable en la historia más reciente de Colombia, a saber, el de los falsos positivos. En este evento, aproximadamente 6.402 jóvenes inocentes fueron desaparecidos y asesinados para hacerlos pasar como guerrilleros muertos en combate. Cuando estos jóvenes se mostraron como logro de guerra se celebraron las imágenes del evento, mientras que cuando, tiempo después, se desmantela el teatro y se descubre que fueron imágenes producidas, de modo que los delincuentes son víctimas, la reacción del público no es de indignación sino de desinterés e indiferencia. Las dos reacciones se asocian a sensibilidades definidas por un monopolio de representación de la violencia formado en apariencias, en montajes teatralizados. Este documental invita a reflexionar sobre las representaciones de esos eventos de crueldad teatralizadas y lo que ocurre cuando se interpelan buscando una reconfiguración de la interpretación. Esto fue lo que ocurrió en 2021 con el paro, el cual reconfiguró la sensibilidad del receptor desmantelando la insensibilidad y motivando la acción frente a la normalización de violencias estatales solapadas.

Los dispositivos de reproducción de la imagen, en el marco del paro nacional, lograron reestructurar la percepción e interpretación de estos eventos, ahora con mucha mayor difusión y sin embargo con el riesgo de no ser creíbles o de ser juzgadas como montajes. En las fotografías, videos y difusión de las imágenes en tiempo real en el paro surge un conocimiento contraforense, como lo denomina Azuero, como alternativa para contar la historia del presente. Es una contraverdad o una alternativa de la verdad que busca oponerse a la normalización de violencia y su monopolio de representación. Las prácticas forenses normalmente ligadas a una institución encargada de reconstruir las escenas del crimen se ven interpeladas por una reconstrucción que se hace de manera comunitaria y de manera paralela al momento en el que ocurre el evento: "lo que presenciamos durante el paro nacional de 2021 fue la consolidación de un conjunto de gestos y prácticas de interpretación y análisis ciudadanas que resistió, interrumpió y se opuso a las narrativas públicas y estatales que negaron, suprimieron o ignoraron la represión estatal y paraestatal de la protesta" (p. 41).

3. Capítulo 2: El paro como cruce

En el segundo capítulo, Azuero realiza un análisis de la *performance* que Piisciiss, Neni Nova y Axid llevan a cabo en frente del Palacio de Justicia de Bogotá durante el paro nacional del 28 de abril de 2021. Los movimientos ejecutados por estas personas corresponden al voguing, una improvisación

y *performance* centrada en el baile, ligada a las contraculturas sexuales disidentes racializadas como negras y latinas. Este surge en Nueva York entre las décadas de los setenta y ochenta con el objetivo de reorganizar las referencias vigentes entre cuerpo, sexo y movimiento, en el marco de un sistema racial y sexual gobernado por el ideal de la heterocisnormatividad blanca. Otras prácticas asociadas a este contexto son el salón de baile y el *drag*, que en su conjunto transgreden las clasificaciones sociales establecidas a partir del sistema cuerpo-género. Así, estas prácticas subvierten la norma al mismo tiempo que ofrecen un referente alternativo de virtuosismo y estilo por parte de quienes tradicionalmente no se reconocen como virtuosos o estilizados. De modo que el voguing opera como propiciador de otros mundos.

Según Azuero, estas y otras formas de expresión de la sexualidad y el género no normativas es lo que constituye a lo cuir. Para esto, la autora retoma la definición de José Esteban Muñoz sobre lo cuir como algo que, más allá del sexo, "constituye un mapa de relaciones sociales" (p. 59), ya que propone y orienta modos relacionales alternativos y radicales. En este caso, Piisciiss, Neni Nova y Axid se plantan frente a un grupo de hombres del Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD) para realizar voguing con el pecho encintado con la cinta plástica "peligro", resignificando este marcador de la necropolítica contra los cuerpos trans y producir un cuerpo que cruza en vida, con lo que se afirma un horizonte de vida digna. Asimismo, llevan a cabo un gesto de transgresión en ese punto específico de la plaza de Bolívar donde se establece un límite entre el espacio público y no público. Siguiendo a Muñoz, lo cuir es un modo intencional y organizado de desear que permite percibir más allá del presente, lo que pone en marcha nuevos mundos con otras posibilidades de ser. Así, aunque lo cuir no se reconoce como parte del presente hegemónico activa escenas y momentos de futuridad por fuera de la heteronorma.

El repertorio de movimiento de la *performance* es capaz de hacer legible e interrumpir la violencia que estructura la relación del Estado hacia los cuerpos trans. Si bien el escuadrón está entrenado para responder a los actos de protesta con violencia física, se puede observar la confusión de los hombres frente a la elaborada improvisación que les bailarines llevaban a cabo. Esta consiste en un constante relacionamiento con la cámara que graba la *performance* y el uso de sus cuerpos en movimiento para confrontar y evadir al ESMAD simultáneamente. Con esto, interrumpen los intentos de represión de la protesta sin recibir violencia en respuesta. La corporalidad y gestualidad cuir brilla en su capacidad para desafiar marcos de sentido, así como para rehacer formas de ser y hacer en el mundo que parecen inamovibles. Al hacer perceptible la violenta asimetría de su relación con

las fuerzas del Estado, los cuerpos cuir ponen de manifiesto una estética que, a través de una coreografía de traspaso y escape, subvierte la lógica de comando y control de la violencia letal hacia las disidencias sexo-genéricas. Retomando a Rocío Zambrana, Alejandra Azuero caracteriza estas transgresiones como "pasadas de tono" (p. 61), ya que desorganizan los marcos de sentido de la civilidad, e inducen una incomodidad que da cuenta de la rabia con la que los cuerpos se rehúsan a aceptar la violencia ejercida sobre estos y la negación de su potencia.

De este modo, la *performance* cuir posibilita una experiencia de cruce que por lo demás es riesgosa, al considerarse peligrosa para la norma social y ser entonces criminalizada. La expansión política del orden social y sexual cisheteronormado es una experiencia difícil puesto que no implica un reconocimiento al interior de este, al mismo tiempo que habilita la posibilidad de transitar hacia otro mundo. Es decir, no se trata de una *performance* creativa y conciliadora, sino de un quiebre de sentido y el cruce hacia un orden otro, extraño e incierto. Según Azuero, la potencia del cruce es de carácter contraforense porque mitiga la asociación entre crimen y protesta, transformando la materialidad de la "escena" del homicidio en la práctica cuir de forrarse el pecho para modificar el cuerpo y presentarlo públicamente. La política del cruce da cuenta de la transición como horizonte político. Pero, a partir de las limitaciones que la transición política como trayectoria de cambio ha implicado en un contexto como el colombiano, Azuero identifica en el cruce la articulación del poder negativo del cuerpo que protesta —en su capacidad de incomodar, ofender y pasarse de tono— como alternativa a la violencia. De allí que ante la insuficiencia de la transición se abra el cruce, donde los fracasos son condición de posibilidad para la futuridad cuir.

De este modo, el voguing de Piisciiss, Neni Nova y Axid posiciona la política del cruce como central a la lógica de la huelga y demuestra su potencial para el cambio, dando expresión material a la relación entre la transformación de las estructuras del deseo y la posibilidad de imaginar un nuevo campo político en el presente. Esto, de la mano con una relacionalidad cuir de parentesco heterodoxo que contrasta con la familia heteronormativa. En vez de excluir a quienes transgreden el sistema cuerpo/género, la familia trans no define la afinidad de sus integrantes a partir de su adaptación a la cisheteronorma ni a un vínculo biológico, sino más bien a partir de una ética del "cuidado radical", centrada en la solidaridad y en la reciprocidad. En ese sentido, la estética cuir es también la puesta en marcha de una visión de socialidad no heteronormativa.

4. Capítulo 3: Las dos alcaldesas

En el contexto del paro nacional en Colombia en 2021, la figura de la alcaldesa de Bogotá Claudia López se vio envuelta en una serie de contradicciones que reflejan tanto la complejidad de la protesta social, como las tensiones inherentes a su liderazgo. A través del análisis de Azuero en el tercer capítulo, se visibilizan dichas contradicciones y se cuestiona la legitimidad de los discursos dominantes sobre el paro. Para este análisis, la autora analiza una serie de tuits que la alcaldesa realizó días después de las protestas, donde se evidencia una doble postura "reaccionaria y progresista" frente a lo que estaba ocurriendo. Los primeros tuits asocian al partido político Colombia Humana con el caos y la destrucción que resultaron de las manifestaciones. La alcaldesa acusa al partido por respaldar, con una serie de donaciones, a un grupo de jóvenes que, según ella, "vandalizaron" lugares de la ciudad y se enfrentaron a la policía. Este grupo pertenece a la primera línea, a saber, los jóvenes ubicados en los inicios de las marchas que resistieron a los abusos del escuadrón antimotines de la Policía Nacional (ESMAD). Como forma de apoyo a estos jóvenes, se hicieron donaciones de materiales de protección frente a los excesos de violencia estatal. Azuero sugiere que en estos tuits la alcaldesa quería estereotipar al enemigo en una contienda electoral, si bien destaca que es verdad de manera parcial, ya que la manera en que plataformas como Facebook, Twitter o WhatsApp "han transformado la democracia es, justamente, el modo en que extienden la temporalidad de las elecciones de tal modo que parece colapsar la política en una sola lógica —cualquier momento es momento de campaña" (p. 85). Azuero problematiza los términos "vandalismo", "radicalización" y "destrucción", comúnmente utilizados para deslegitimar la protesta en América Latina. Según la autora, lo que las instituciones dominantes consideran vandalismo puede ser, en el contexto del paro, una interrupción necesaria de las estructuras de vida que perpetúan la injusticia. El vándalo, en este sentido, "constituye una forma de acción que pone en marcha un vocabulario material a través del cual se articula una injusticia" (p. 79). En Colombia, el término "vándalo" se ha convertido en una identidad que generalmente se asigna a jóvenes pobres e inconformes. Esta categorización no solo deslegitima la protesta, sino que también cuestiona el paro como herramienta política. La alcaldesa, en sus discursos y tuits, ha utilizado este término para asociar la lucha popular con la destrucción, calificando a los manifestantes como "secuestradores" y "jóvenes radicalizados" (p. 81). Al usar el término "secuestro", se invocan connotaciones de crímenes cometidos por guerrillas, impactando negativamente la opinión pública y, con ello, desviando la fuerza política del paro.

Por otro lado, el segundo grupo de tuits, hechos el mismo día que los primeros algunas horas después, presentan una postura progresista frente

a las protestas. Los tuits denuncian un video en donde dos periodistas son atacadas violentamente por el ESMAD. Estos y otros excesos de violencia fueron registrados durante el paro. En algunos casos la alcaldesa condenó los actos, pero en otros asumió posturas autoritarias. Azuero vincula este tipo de violencia con una historia más amplia de crímenes de Estado en Colombia, sugiriendo que la represión durante el paro no es un evento aislado sino parte de un patrón histórico de violencia estatal.

Antes de ser alcaldesa, Claudia López denunció la relación entre paramilitarismo y política en Colombia. Sin embargo, en su rol actual, ha adoptado tácticas de campaña que estigmatizan a los manifestantes, las mismas que antes había denunciado en su investigación sobre parapolítica. Esta situación crea una paradoja entre su pasado como investigadora y su presente como lideresa. Según Azuero, esta paradoja es común entre líderes que simultáneamente promueven un régimen parapolicial mientras defienden la investigación y condena pública de las fuerzas de seguridad. El paro nacional expone una coyuntura donde se alinean y reorganizan fuerzas políticas aparentemente contradictorias en torno a Claudia López: "la alcaldesa que usa categorías anacrónicas para estigmatizar la protesta durante el paro nacional y aquella que contribuyó a crear un modo de conocimiento y una gramática de sentido para exponer el alcance del proyecto paramilitar en Colombia" (p. 90). Esta situación refleja cómo las figuras políticas contemporáneas, al combinar identidades de género, raza y clase con el neoliberalismo, crean nuevos y confusos perfiles autoritarios. Así, Azuero destaca cómo la estética del autoritarismo se manifiesta a través de imágenes que suavizan la figura de poder, presentando a la alcaldesa como una "mujer cuidadora". Esta dualidad se representa en imágenes que combinan su identidad como líder progresista con su rol en la represión del paro, creando un perfil autoritario que, en lugar de interrumpir un sistema, parece crear uno nuevo.

5. Capítulo 4: El paro como archipiélago

En el cuarto capítulo, Azuero da cuenta de cómo, al calor de los acontecimientos del paro, es posible urdir un modo de relacionalidad histórico, epistemológico y político alterno al mandato colonial imperante en el territorio colombiano. En función de esto, la autora inicia reflexionando sobre la distancia inquebrantable y fundamental que el imaginario colonial establece entre las experiencias de los Estados-nacionales postcoloniales latinoamericanos y "la primera república negra de las Américas" (p. 97), es decir, Haití. Esta última aparece como la máxima expresión de alteridad con respecto a Latinoamérica, caracterizada por una condición de atraso intelectual y evolutivo que se fundamenta en el carácter racializado afrodescendiente de su población. Junto a ello, es necesario pensar la

irrupción de su alzamiento y revolución anticolonial sancionada con un castigo eterno como gesto de deslegitimación urdido por la historia colonial. De este modo, la imagen actual de Haití como "nicho salvaje", en palabras de Trouillot, proviene y se mantiene vigente a través de los mecanismos de control y organización del conocimiento de las élites coloniales (p. 99).
A largo plazo, el arquetipo de la otredad latinoamericana fundamenta y perpetúa la ficción racista del salvajismo, así como la deslegitimación de su experiencia revolucionaria esclava. Esto produce una diferenciación del territorio haitiano con respecto a los Estados-naciones continentales y sus políticas. En un plano extendido, esta distancia no solo afecta al territorio haitiano, sino también a todo el territorio caribeño, pues en su condición insular refleja la imagen de la otredad y, en consecuencia, la del continente latinoamericano con el privilegio de ostentar la dignidad humanista occidental. En este contexto, la narrativa colonial se actualiza en el presente cada vez que el significante Haití y el Caribe, de forma más general, son convocados. Y es a este cúmulo de significaciones al que el Estado y los medios colombianos recurren cuando se comenta, en el pleno fulgor del paro, acerca del asesinato del presidente haitiano Jovenel Moïse en julio del 2021.

En la lectura de Azuero, a pesar de la paradójica y numerosa participación de militares colombianos en el magnicidio, esto no cambia el lugar histórico y epistémico que la nación caribeña ocupa en el orden colonial. En el contexto del paro, la situación haitiana resuena no solo para recordarnos su lugar en el imaginario occidental como pueblo salvaje y subdesarrollado, sino que también aparece como significante crítico que posibilita una conexión con formas por las cuales es posible subvertir y resistir al mismo orden colonial. Lo que aparece en aquella evocación crítica es la posibilidad de un entrelazamiento, un puente, un contacto entre la potencia decolonial de la revolución haitiana con la del paro nacional y sus mecanismos de protesta también deslegitimados por el Estado y sus formas del control de la población que determinan la validez de las expresiones políticas y sociales. Esta transformación significativa legitima las praxis políticas llevadas a cabo en los distintos territorios y también las abre hacia otros modos de conexión y relación histórico-política, posibilitadas para ser pensadas y elaboradas. Es en esta resonancia que se hacen visibles aquellas tramas del conflicto que anteceden la experiencia misma del paro, como lo son las costas del Pacífico colombiano, lideradas por corporalidades racializadas afrodescendientes y de territorios periféricos del poder. Son estas las que inscriben, en primer término, la experiencia política del paro, como su antecedente directo, en un derrotero de carácter crítico de la racialidad y que conectan la costa Pacífica colombiana con el territorio isleño haitiano.

Con esto, se traman otras formas posibles de temporalidad y encuentro bajo la figura de un archipiélago de resistencias.

La figura de la isla funciona aquí no como territorio de propiedad y jurisdicción o confinamiento ultramarino, sino como potencia de la relación y la relacionalidad. En esta, las múltiples temporalidades, experiencias y sentidos críticos del orden imperial pueden tener lugar y generar otras formas de relación posibles, fracturando la epistemología colonial unitaria, progresiva y unidireccional. Esto hace posible, por ejemplo, el retomar las declaraciones de deuda con el pueblo haitiano del presidente Petro ("hoy le pedí perdón a Haití por el asesinato de Jovenel Moïse"), para reconocer en ellas, más allá de las intenciones del mandatario, una deuda colonial, una "mala deuda", imposible de ser saldada, y a la vez constitutiva de la relación del continente con la isla y su experiencia en la temporalidad colonial (Azuero, 2023, p. 108). Pero, al mismo tiempo, también reconoce y plantea una relación de apertura, en tanto conexión y actualización de la historia de sublevaciones y luchas afro en el continente. Siendo así, el paro funciona como archipiélago significante que, al tiempo que visibiliza y denuncia el orden colonial, trama relaciones de críticas y apertura que interrumpen el tiempo, la historia y las formas de la colonialidad. Abriendo camino, entre otras cosas, a la carrera presidencial y política de Francia Márquez.

6. Capítulo 5: La presidenta negra

El quinto capítulo se centra en la experiencia política de la candidata afrocolombiana Francia Márquez. A la luz del paro como figura archipielar, la vicepresidenta aparece como una instancia fundamental en tanto que interrumpe, problematiza y transforma, desde la perspectiva de una mujer negra, las formas tradicionales de representación y significación que el Estado colombiano se da a sí mismo para su funcionamiento y ordenación. Márquez representa, en el juego de los poderes estatales y su arquitectónica, aquellas corporalidades liminares, olvidadas y en otros casos desechadas por el orden de la nación, que el paro posiciona en una disputa por la enunciación y, más profundamente, por una vida digna. Aquí, lo que se pone en juego es el develamiento y la denuncia de aquellas prácticas de depredación de la vida de "los nadie", es decir, aquellos cuerpos y experiencias que no caben o se encuentran en los límites de las lógicas de la sociedad transicional tales como comunidades indígenas, negros, campesinos, jóvenes, mujeres, sectores populares, etc. Al mismo tiempo, se problematiza el orden que produce y naturaliza la violencia emanada desde el Estado y sus lógicas de ciudadanía. Lo central aquí para Azuero, es pensar cómo el juego entre la disputa por una voz y una escucha organiza la relación de "los nadie" con el sistema de representaciones y organización estatal: disputa por una voz política, en tanto que esta se presenta como ausente a causa del

incumplimiento de las promesas de ciudadanía orquestada por grupos y organizaciones dentro del Estado. Estas han ejercido conscientemente la exclusión de cuerpos y grupos que no corresponden con su imaginario ciudadano.

Por lo tanto, es una disputa por la escucha, en tanto que las mismas estructuras del Estado se organizan, desde un prisma colonial, para no atender al llamado, haciendo oídos sordos a las demandas y necesidades de gran parte de la población. Esto permite y habilita, en última instancia, el uso de distintos tipos de violencia hacia "los nadie", produciendo narrativas que justifican su persecución, exclusión y muerte. Márquez recalca en sus discursos la imposibilidad de seguir ocultando esa violencia, exacerbada al fulgor del paro, lo cual hace de su reclamo, en la perspectiva de María del Rosario Acosta, un lugar imposible, "inaudito", ilegible para el Estado colombiano (Azuero, 2023, p. 120). Su denuncia y potencia ética posibilita pensar y disputar el sentido común, lo audible y lo legible, abogando por la redefinición y redistribución de sus valores y sujetos. Es decir, desplegando una fuerza de carácter epistémico que posibilita la problematización de estas coordenadas, y la validación del paro como experiencia colectiva y política de primer orden, contra las mismas categorías de lo político y sus formas posibles de manifestación y acción.

Además de este ímpetu de redefinición del sentido común, la candidatura de Francia Márquez se caracteriza por agenciar una política de carácter feminista y racializada afrodescendiente. Lo cual implica una puesta en cuestión del significante mujer y su comprensión en la discusión del feminismo de matriz colonial que, tanto dentro como fuera de la política colombiana, ha imperado en las discusiones sobre la política de mujeres y se encuentra en plena puesta en cuestión por parte del movimiento feminista latinoamericano e internacional. Siendo así, la experiencia política de Márquez se inscribe en una trayectoria epistémica crítica que suspende la categoría de mujer, utilizando las ideas de Betty Ruth Lozano Lerma, para inscribir en ella las cargas significantes coloniales que constituyen su propia experiencia como mujer negra latinoamericana a través del significante "mujeresnegras" (p. 128). Este neologismo fractura la lengua castellana para ingresar en él la imposibilidad de separar ambas experiencias y, al mismo tiempo, hacer patente su borradura en el orden colonial y capitalista. Si bien esta podría parecer solo una intervención en el lenguaje, lo que abre es la complejidad del orden colonial y su crítica desde la perspectiva de una praxis feminista negra que reinterpreta la historia y hace ingresar en ella, tanto sus coordenadas borradas como la incongruencia de la gran historia republicana con su experiencia racializada. Con esto, interrumpe la temporalidad del orden patriótico trayendo las experiencias de un pasado obliterado para fundar una nueva política en el presente.

Un gran ejemplo de esto es cuando la activista y líder afrocolombiana Clemencia Fore, en una de las actividades de campaña de Francia Márquez posterior al aniversario de la independencia colombiana (20 de julio), realizó saludos rituales y llamados a los ancestros y ancestras del territorio negro latinoamericano. Luego, centró su intervención no en las festividades independentistas acaecidas el día anterior, sino en la celebración del aniversario de la Ley de libertad de vientres en Colombia, proclamada el 21 de julio de 1821, la cual marca el fin definitivo de la esclavitud en el territorio heredado por línea materna. De esta forma, la contradicción entre la soberanía nacional y la experiencia de las mujeres negras queda al descubierto y hace de la candidatura de Francia Márquez y de sus colaboradoras, en palabras de Yuderkys Espinosa-Miñoso, una práctica de "contramemoria" (Azuero, 2023, p. 133). Esta, por un lado, reorganiza la relación entre el presente y el pasado colonial, al tiempo que reimagina sus proyectos marginales y los rearticula al interior de la nación, haciendo posible una reelaboración de las narrativas sobre lo patriótico y lo estatal, en la búsqueda de nuevos horizontes para una política nacional donde la experiencia negra, antirracista, de izquierda y feminista tenga lugar y pueda ocupar y reformular el Estado en Latinoamérica.

Lo que acontece aquí, en definitiva, es la producción de un nuevo horizonte de lo político, uno no entendido como transición hacia una nación de carácter liberal y sus promesas de paz, sino hacia una nueva posibilidad en aquello que Márquez denomina "vivir sabroso". A través de este, lo que tiene lugar es un trastocamiento de los conceptos y los caminos de la política, redirigiendo sus esfuerzos a formas del buen vivir, hacia el goce colectivo y hacia la dignidad. Para esto, se fundamentan en formas de relacionalidad afro anteriormente periféricas pero, ahora, agenciadas desde las estructuras y la visibilidad estatal, como otros modos de relación social, cultural y corporal que se ejecutan en el aquí y ahora de la nación. Esto implica, al mismo tiempo, una transformación de las nociones y conceptos que organizan las relaciones sociales bajo un marcado signo liberal y occidental. Además, redefine las formas en las cuales se comprende y reflexiona sobre la dignidad humana, el derecho, lo justo, la justicia, la vida social e individual. Todo esto, nuevamente, gracias a la fractura del orden epistémico soberano y de la potencia de una epistemología crítica feminista y afrodescendiente, que se hace cuerpo en la figura de Francia Márquez. Con nuevos horizontes de relacionalidad y roles en la política oficial se pretende, desde una esperanza radical, cambiar y re-imaginar todo.

Referencias bibliográficas

Azuero, A. (2023). *El paro como teoría. Historia del presente y estallido en Colombia*. Herder.

A QUIENES NADIE VENGARÁ. SOBRE *AMÉRICA ILEGIBLE* DE JOSÉ RUIZ

VALERIA CAMPOS SALVATERRA
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
valeria.campos@pucv.cl
https://orcid.org/0000-0002-0676-1789

Cómo citar este artículo:
Campos Salvaterra, V. (2024). A quienes nadie vengará. Sobre *América ilegible* de José Ruiz. *Revista Palabra y Razón*, 26, pp. 142-151. https://doi.org/10.29035/pyr.26.142

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Reconocimiento-No-Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

Como lo mostró muy precisamente el antropólogo René Girard (1983), las sociedades producen sofisticados mecanismos para prevenir y evitar los brotes excesivos de violencia; es decir, aquellas situaciones en que la violencia se vuelve tan incontrolable que termina destruyendo a la comunidad entera. Estos mecanismos, continúa Girard, siguen en general una lógica sacrificial: se escoge a ciertos individuos o grupos de individuos, los famosos "chivos expiatorios", sobre los cuales se desencadena, de vez en cuando, toda la violencia acumulada en el cuerpo social. Pero esta violencia proviene, en realidad, de un desvío; pues está en primer lugar intencionada para un determinado grupo de la sociedad, y sin embargo, permitir su desencadenamiento produce la cruel amenaza de una venganza cuya violencia tiene un mayor potencial destructor que el sacrificio. Es decir, no es la violencia, sino más bien la *venganza*, aquella reacción frente a la violencia que por definición es ella misma violenta, lo que hay que evitar a toda cosa —pues una vez activada, ella puede devenir genuinamente *interminable*—. En toda sociedad, decíamos, la violencia debe evitarse, no porque ella sea mala en sí misma, sino porque su naturaleza es *propagatoria*: tiende siempre a la expansión mediante la sed de venganza. Lo que hay que cortar es la interminable cadena de la venganza que puede siempre comenzar sin que vislumbremos su fin.

Decíamos que los brotes de violencia que pueden desencadenar la venganza interminable se previenen con mecanismos de tipo sacrificial, que en las sociedades arcaicas o "primitivas" se llevaban a cabo mediante ritos y ceremonias en los que, en efecto, se sacrificaba a alguna víctima idónea. En nuestras sociedades "civilizadas", en nuestros "Estados de derecho" —continúa el antropólogo—, no practicamos ritos sacrificiales, pues hemos creado una institución mucho más sofisticada para sofocar los brotes de violencia, una institución que tiene el *monopolio de los medios de venganza*: el sistema judicial. No debemos esperar grandes violencias provenientes de los actos de venganza de víctimas "inocentes", pues el sistema judicial es el que se encarga de castigar de un modo tan eficiente como incruento. No obstante, nuestros sistemas de justicia están aún alejados de proveer un modo perfecto de frenar las escaladas de violencia, y los actos vengativos siguen ocurriendo fuera de sus tribunales.

Para lograr el cometido de frenar la sed de venganza, en lugar de desencadenar violencia vengativa sobre el victimario o malhechor, quien a su vez podría desencadenar nuevamente acciones vengativas en su propio grupo, las sociedades arcaicas, decíamos, desviaban la violencia de la venganza hacia una víctima sacrificial, la que no debía estar vinculada a ningún grupo social que fuese capaz de vengarla. Podría tratarse de un *homo sacer*, como diría Agamben, es decir, un individuo o grupo que pueda

adquirir el carácter de *sagrado* en su doble acepción: divino y temido, augusto y maldito, es decir, intocable. Hombre *protegido*, por ser útil a la mecánica de la violencia, pero que *puede ser asesinado* sin castigo alguno (Agamben, 2013). En términos de Girard, muy cercanos a los de Agamben, la víctima sacrificial es aquella a la que se le puede matar sin esperar ningún tipo de venganza, ni aquella que surge espontáneamente de sus cercanos, ni aquella venganza que hemos institucionalizado en nuestras sociedades "complejas": la pena jurídica.

¿Quiénes son estos "hombres sagrados" o estos "chivos expiatorios" en nuestras comunidades actuales? Como lo explica Agamben, el *homo sacer* se encuentra siempre en las antípodas del poder soberano. Al igual que el soberano, el hombre sagrado está exceptuado, es decir, excluido del orden político y jurídico. Solo que de modo opuesto: si el soberano está excluido del orden porque es quien lo instituye y quien lo regula, porque las reglas que él crea no se aplican a él mismo, el *homo sacer* es como la bestia de Aristóteles: en su famoso pasaje de *Política*, Aristóteles afirma que los humanos que no están sujetos al orden legal de una *polis* son o dioses o bestias (Aristóteles, 1970, p. 4) Girard señala que las víctimas sacrificiales en las sociedades arcaicas pertenecían en efecto a grupos marginados de la sociedad: extranjeros, mujeres, niños, esclavos. Es esta exclusión o marginalidad lo que asegura que nadie reclame venganza sobre sus vidas sacrificadas. Lo importante es que, aunque excluidas, se trate de víctimas que guardan algún tipo de semejanza con el grupo "normal". Si se cumplen ambas condiciones, el sacrificio tiene posibilidades de ser exitoso: desvía efectivamente la violencia, evita la cadena infinita de la venganza y, si bien no reduce a cero la violencia, se asegura que esta afecte a quienes nadie vengará, poniendo un límite a su propagación.

***

A quienes nadie vengará. Una consigna dura, pero real. En el ayer de las sociedades arcaicas, pero también en el ahora de nuestros supuestos "Estados de derecho". En este sentido, la ciudadanía ha acuñado el término "zona de sacrificio", que puede comprenderse a la luz de estos análisis de forma muy precisa. En Chile las conocemos muy bien: se trata de zonas geográficas de alta concentración industrial, en las que se ha priorizado el establecimiento de polos industriales por sobre el bienestar de las personas y el ambiente (Veas Basso y Fuentes Pereira). Muchos de estos lugares fueron antaño de ensueño: verdaderos santuarios de la naturaleza, territorios de máxima biodiversidad, que propiciaban una vida tranquila y autónoma para sus habitantes. Ellos son familias de pescadores artesanales, agricultores y pequeños comerciantes, que han tenido que transformar

su ocupación para adaptarse al trabajo industrial, pues lo que antes era suelo vivo que entregaba sustento, hoy es territorio de muerte. Población que puede considerarse ciertamente "marginal" respecto de cierta curva de normalidad socioeconómica, que resisten en dicho lugar solo bajo la promesa eterna de un futuro de superación. En Chile conocemos cinco de dichas zonas de violencia: las comunas de Puchuncaví-Quintero, Tocopilla, Mejillones, Huasco y Coronel, localidades que albergan 27 de las 28 termoeléctricas del país, 20% de la capacidad energética instalada, que generan a nivel nacional el 88% de las emisiones de material particulado, el 91% del óxido de nitrógeno, entre otras sustancias nocivas para la salud y el ambiente (Hormazábal et al., 2019). Todas, sin excepción, destruyen la vida local en nombre del desarrollo y las aspiraciones de crecimiento económico. "[Estas comunidades] conviven desde hace más de 50 años con industrias altamente contaminantes y han sufrido una serie de eventos de contaminación aguda, tales como derrame de ácido sulfúrico en las costas, varamientos de carbón en el puerto, incendios de combustibles, e intoxicaciones masivas en el año 2008, 2011 y en 2018", se señala, por ejemplo, respecto del impacto del Complejo Industrial Ventana (Veas Basso y Fuentes Pereira, p. 27). Un crecimiento económico destructivo que, además, justifica a dichas poblaciones como víctimas sacrificiales: sabido es que una termoeléctrica no puede instalarse en cualquier lugar, sino precisamente allí donde no haya riesgos de una resistencia violenta que se desencadene sin fin calculable. En las zonas de sacrificio no hay por qué tener ese miedo: las personas que allí viven han sido silenciadas con un puesto de trabajo que suple, como única alternativa, su antigua autarquía territorial. A ellas se las sacrifica sin la amenaza de la venganza, pues aunque "la gente sabe, el problema es que normaliza cosas que no son normales", dicen algunas voces (Veas Basso y Fuentes Pereira, p. 20)[1]. Es el caso de Magali Torres, quien solo después de décadas cayó en cuenta de esta anormalidad: "Y por eso que yo pienso que la enfermedad que yo tengo ahora que es la fibrosis pulmonar —porque lo primero que me preguntan los médicos a mí es si yo fumo… nunca he fumado—, entonces para mí que todo es debido a eso, a la contaminación", describe dramáticamente (Veas Basso y Fuentes Pereira, p. 8)[2]. Las voces más conscientes intentan aún conocer las verdaderas causas de la violencia sacrificial que todavía sufren: "empecé a investigar por qué se estaban muriendo mis vecinos, me fui interesando en el tema de la salud de mi comunidad […] me empecé a relacionar con las viudas, porque tenía varias tías —así les digo por la edad— que estaban en la lucha por los primeros trabajadores de Enami que fueron sacrificados por el supuesto futuro, por el supuesto desarrollo que iba a haber en la región" (Veas Basso

1 La cita corresponde al Testimonio de Doris Zamorano.

2 La cita corresponde al Testimonio de Magali Torres.

y Fuentes Pereira, p. 31)[3]. Y sin embargo, también se declara: "acá hay mucha cesantía, si usted pregunta hay mucha gente sin trabajo, entonces tampoco le dan una oportunidad laboral al vecino que están contaminando" (Veas Basso y Fuentes Pereira, p. 42)[4].

***

2 y 3 de febrero de 2024, Viña del Mar: se produce el incendio categorizado como uno de los desastres más grandes del país en los últimos 30 años. Afecta al gran territorio comprendido entre la Reserva Forestal Peñuelas, límite oriente de la ciudad, hasta las localidades de Villa Alemana y Limache, en la zona nororiente de la región de Valparaíso. En total, se trata de 215,9 hectáreas quemadas, las cuales incluyen sectores urbanos, agrícolas y forestales. Los más serios efectos se produjeron en coberturas de bosque-forestal, el cual corresponde al 53% del total quemado, mientras que el 39% corresponde a pastizal-arbustivo. En la comuna de Viña del Mar, el incendio quemó el 45% de la cobertura de pastizal-arbustivo y el 10% del suelo construido. Se estimó un total de 9.828 edificaciones afectadas en la comuna. Se generó un catastro de daños de infraestructura a través de 136 puntos levantados en terreno en los principales sectores afectados, donde 47 corresponden a infraestructura crítica (34,6%), 38 a equipamiento vecinal o urbano (27,9%) y 51 a la categoría otros (37,5%), es decir, zonas límites de afectación o viviendas siniestradas (CIGIDEN , 2024), señala un informe. Fuego sin control, territorio forestal destruido y miles de familias que perdieron sus casas, sus bienes y, en el caso de muchas y muchos, sus vidas.

Sin embargo, los incendios no son ajenos a nuestra región, y la Reserva Peñuelas no se encontraba virgen de todo asecho por parte de las llamas. Ya había sido quemada antes, y no solo por acciones descuidadas de individuos contingentes: muchas de las quemas históricas, con evidencias o no, han dado lugar a la especulación más temible, a saber: que se hayan realizado con el fin de despejar terreno para proyectos inmobiliarios de alta utilidad. Al no existir en Chile una ley de suelos protegidos, es decir, al estar permitido que un suelo protegido ecológicamente, como la Reserva Peñuelas, una vez que se destruye pueda enajenarse como terreno comercial, apuntalan dichas sospechas. Una ley de suelos, por el contrario, obligaría a una pronta reforestación, aunque se tratase de una pérdida de alta extensión territorial. Muchos y muchas vimos en el incendio de febrero de 2024 la oscura posibilidad de que se tratara, una vez más, de una acción sacrificial que sirve a un objetivo comercial: la destrucción de un agente,

3 La cita corresponde al testimonio de Cristina Ruíz.

4 La cita corresponde al testimonio de Viviana Melany.

esta vez no-humano, acaso aún más sacrificable que uno humano, que sin duda cuenta con muy pocas posibilidades de ejercer venganza efectiva y próxima sobre sus violadores.

En su obra *América ilegible*, presentada en el contexto de la Bienal de Arte de Valparaíso realizada en mayo de 2024, José Ruiz, artista colombiano, revisa un nuevo sacrificio, no solo común en Chile, sino en toda América Latina. Pues parece que no se trata solo de determinadas localidades, sino de todo un continente que se ha vuelto ilegible al ser signado como zona de sacrificio. La obra, realizada gracias a una residencia artística en Valparaíso, hace parte de un proyecto mayor con el mismo nombre, que inició en Bogotá en 2023. La obra realizada en Valparaíso consistió en una intervención del espacio público que albergó la acción artística titulada *Origen Continente*, que Ruiz llevó a cabo el día 18 de mayo en el antiguo estanque de reserva de agua ubicado en el Cerro Cárcel, uno de los corazones de la ciudad. En un pozo de enormes dimensiones —con una pared de 140 metros de largo por 6 de alto—, Ruiz se dio a la tarea de escribir algunas palabras clave que determinan y sellan todo sacrificio. Lo hizo a través de la creación de una tipografía ajustada al proyecto, que denominó *Alimapu —tierra quemada* en Mapudungún—: "Una tipografía desarrollada a partir de la rotación de cuatro módulos, el movimiento de los módulos para la construcción de cada letra alude al movimiento del fuego, las letras juntas refieren a una edificación después de un incendio", señala Ruiz en su catálogo. En los muros del estanque se leía, en una disposición análoga de las letras y frases, lo siguiente:

La extracción siempre lleva a la devastación total
Cada orificio refiere a un saqueo
Incendian la tierra para apropiarse del lugar
Recursos en disputa
Aumentan las zonas de sacrificio

Palabras clave, como "extracción", "saqueo" "apropiación", "recursos", "sacrificio", insertan la obra y la *performance* de Ruiz en el complejo entramado del fenómeno más conocido hoy como "extractivismo": todas las acciones y disposiciones que utiliza la industria sobre territorios ricos en recursos naturales para extraer dichos recursos sin planes seguros de recuperación o sostenibilidad. Extracción desmedida, con gran *futuro* económico, pero sin *por venir* social ni ecológico, de materias primas hoy consideradas "oro" para ciertos sectores productivos. Su extracción no solo sirve a determinadas industrias con nombre y apellido, sino que además apuntala el flujo y acumulación global del capital. Se entiende que no se trata de una extracción ni sostenible en el tiempo ni generadora de riqueza

para la localidad de la cual proviene; todo lo que de dichas actividades extractivas se obtiene se desvía hacia enormes sociedades productivas anónimas, cuya concentración horizontal y vertical aumenta en relación directamente proporcional a la desregulación, por parte del Estado, de los territorios y de sus posibilidades de explotación. Al decir de Verónica Gago y Sandro Mezzadra, la categoría de extractivismo hace referencia a un conjunto de operaciones del capital que no solo buscan extraer materias primas, sino también fuerza de trabajo, tiempo y finanzas (Gago y Mezzadra, 2017). Lo interesante de esta perspectiva es que entiende que la noción de extractivismo tiene también una relación directa con el capital financiero, más allá de su sectorización en la efectiva extracción de materias primas; es decir, va más allá de los centros de extracción en los que clásicamente se ha centrado el marco conceptual denominado "extractivismo". El sacrificio, mas no la venganza, es lo que parece propagarse.

En la medida en que se trata de una actividad con escasa regulación, bien puede hablarse de un "saqueo" de recursos. *Acción de saquear* que la RAE considera en las siguientes acepciones: 1) "Apoderarse violentamente de lo que hallan en un lugar"; 2) "Entrar en una plaza o lugar robando cuanto se halla"; 3) "Apoderarse de todo o la mayor parte de aquello que hay o se guarda en algún sitio". No es necesario un análisis de gran envergadura para entender que el extractivismo opera con prácticas cercanas a lo que el diccionario consigna bajo la acción de "saquear". El aporte del extractivismo contemporáneo a los circuitos transnacionales del capital se vuelve vitalmente relevante en toda crítica del mismo, razón por la cual es posible entender que las zonas de sacrificio no involucran a ciertos territorios aislados, como señalábamos, sino a todo un continente, nuestra América Latina. Y los saqueos no son únicamente de materias primas que "enriquecen" la matriz energética, sino de todos los tipos imaginables como, por ejemplo, es también el caso de nuestra matriz alimentaria (Campos, 2019).

Siguiendo esta convicción, Ruiz centra en el piso del estanque en cuestión, pintada en enormes letras negras y amarillas en tipografía *Oro*, la palabra "AMÉRICA". A partir de esta palabra, y mediante movimientos rotatorios en zigzag que realiza Ruiz de un lado a otro del estanque, la acción se despliega sustituyendo las letras de esta palabra por otras que se encuentran en distintos lugares del mismo estanque, construyéndose así sucesivamente las siguientes palabras:

origen - continente - ilegible - cuerpo - saqueado - recurso - común - suelo - origen

La circularidad del estanque, su profundidad y enormes dimensiones, junto a los movimientos rotativos de Ruiz, nos recuerdan que el problema del extractivismo parece constituirse a partir de una titánica lógica cíclica que ninguna medida aislada podría simplemente detener. Se propaga en espiral, como la violencia de la venganza que pensó René Girard. Se propaga y se protege: sus impactos destructivos y violentos no afectan a cualquiera. Crece en las zonas de sacrificio: ecosistemas enteros, vidas humanas colectivas que *no serán vengadas*. Su marginalidad, tanto respecto de la existencia humana como de la vida de quienes conforman la "normalidad" socioeconómica de la población, aseguran que la violencia podrá desencadenarse sin riesgo de propagación, comenzando y acabando sobre esos cuerpos —humanos y no humanos—. Extracción, saqueo y sacrificio: la trinidad circular de la muerte que amenaza nuestro continente entero, nuestra situación de tercer mundo, de sur global. Y que si bien no es una situación exclusiva de Chile, tiene en nuestro país una raíz muy profunda: lo que algunos defienden como "estabilidad económica y jurídica" que haría de nuestro país un lugar ideal para la inversión extranjera, es en realidad el efecto de profundas desregulaciones hechas en el nombre del capital libre, una suerte de anarquismo neoliberal que hace del Estado un siervo del mercado.

En resumen, las zonas de sacrificio no son malignas obras de unos pocos inversionistas particulares; deben ser entendidas en el contexto de un marco de planificación territorial particular propio de Latinoamérica, caracterizado como planificación territorial neoliberal. Estos tipos de planificación han sido especialmente fructíferos en Chile, y es lo que verdaderamente explica la preferencia de los inversionistas por nuestro territorio. Se trata, en concreto, de "una planificación diseñada desde lógicas de liberación de mercados que busca acentuar procesos masivos de industrialización de capital basado en una normativa de aprovechamiento de las ventajas comparativas del país", como sostienen Hormazábal el al (Hormazábal et al., p. 9). Esto quiere decir que, si América es el continente sacrificial por antonomasia, hoy vuelto ilegible por esa violencia, es probable que sea en buena medida gracias al "caso Chile".

***

Pero esta obra de José Ruiz no trata un tema aislado de sus intereses, ni fue aquella por la cual fue invitado a la Bienal de Valparaíso en primer lugar. En 2021 fue conocido por su obra *Amanecerá decapitado*, que se expuso en Espacio El Dorado, Bogotá. La obra, también de modalidad performática, consistió en recoger las cabezas de los monumentos decapitados de Cristobal Colón durante el movimiento social colombiano del mismo año. La exhibición consta de videos que registran los traslados

de las cabezas por toda Bogotá. Presentar esta obra en Chile implicaba hacer el traslado de dichas cabezas a nuestro país de modo análogo: por tierra. "Cruzar las fronteras con una cabeza de Colón fundida en cemento en Colombia; un bloque blanco que parece macizo, pero es hueco, ideal para transportar cualquier mercancía", declara Ruiz en su catálogo, enfatizando lo problemático del desafío. *Amanecerá decapitado* es parte de un proyecto mayor, titulado *La historia se escribe en futura*, que hace referencia al futuro simple en que se escriben las promesas políticas y económicas: "aquí se construirá; las condiciones de vida mejorarán; el país progresará", entre muchas otras. Ese "futuro" es el señuelo que ancla cada día a miles de personas en las zonas de sacrificio, el futuro en que se enmarcan las promesas neoliberales de "un mañana mejor". Futuro calculado que, sin embargo, solo llega para el capital y su monstruosa expansión, al tiempo que deja a las vidas desnudas de aquellas zonas sin un genuino por-venir: sin un más-allá-del-presente que pueda representarse. Para el diagrama de dichas consignas, Ruiz también puso un foco en la tipografía, como si los trazos y marcas de las palabras reprodujesen simbólicamente las heridas de todo el continente. Para dicha intervención, utilizó la tipografía *Futura*, que da título final a la obra de 2021. Una paradójica tensión entre dos formas del tiempo: un presente-futuro que no hace sino perpetuar la violencia sacrificial de naturaleza económico-política, y un por-venir que parece del todo utópico, y que ya no tiene lugar siquiera en nuestra imaginación.

El recorrido Bogotá-Valparaíso no estuvo exento de problemas migratorios, que Ruiz registra en un diario, y que también fueron documentados por Sara Campos, fotógrafa que aceptó acompañarlo en el recorrido. El viaje se llevó a cabo entre el 9 de marzo y el 21 del mismo mes, día en que Ruiz llega a Valparaíso. En su diario de ese día señala Ruiz escribe (Ruiz, 2024):

> De camino vimos un incendio en uno de los cerros con construcciones más antiguas, por estos días ese es el panorama en Valparaíso y Viña del Mar, algunos incendios son accidentales, pero otros son intencionales. Entrando a la ciudad leí un grafiti que decía "cartel de fuego", *tal vez ese deba ser el tema de la resistencia* [énfasis añadido]. El recorrido culminó a las 13:15 cuando descargamos la cabeza en Valparaíso. Viajamos durante trece días por la carretera panamericana entre el mar y la cordillera.

El tema de la resistencia. Un posible cartel, no ya de una para-economía ilegal, sino que esta vez asociado a la pulsión extractivista ya legalizada, propia de Chile y de toda América Latina. Una práctica de saqueo que empezó efectivamente con el arribo de Colón a este territorio. Su cabeza trasladada más allá de las fronteras de un Estado-nación es símbolo de que la resistencia

ya ha comenzado, pero ¿cómo seguir en una situación donde no es ya la ley, sino verdaderos carteles los que regulan el territorio con su violencia extractivista? *Alimapu* y sus trazos en espiral, como el fuego descontrolado que se intenciona con el fin de apropiarse del territorio. América, su origen, escrita en *Oro* como índice de una violencia que no hemos sido capaces de detener, justamente porque afecta a quienes parecen no tener a nadie que vengue la destrucción masiva de sus corporalidades. ¿Y si la venganza se traduce en resistencia? Esta parece ser la apuesta de Ruiz, una venganza que no es sino la justicia, nunca *futura*, sino *por venir*.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2013). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos.

Aristóteles (1970). *Política*. Instituto de Estudios Políticos de Madrid.

Campos, V. (2019). "Los otros saqueos de Chile. Breve análisis sobre el derecho a la alimentación en nuestro país". *Pléyade*, especial *Revueltas en Chile*.

CIGIDEN (2024). Informe de Daños: Evento Incendios 02 y 03 de febrero de 2024, Viña del Mar (Región de Valparaíso). https://www.cigiden.cl/informe-de-danos-evento-incendios-02-y-03-de-febrero-de-2024-vina-del-mar-region-de-valparaiso/

Gago, V. y Mezzadra, S. (2017). A critique of the extractive operations of Capital: toward and expanded concept of extractivism. *Rethinking Marxism*, *29* (4), 574-591.

Girard, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Anagrama.

Hormazábal et al. (2019). "Habitar una zona de sacrificio: análisis multiescalar de la comuna de Puchuncaví". *Revista Hábitat Sustentable*, *9* (2).

Ruiz, J. (2024). "De camino vimos un incendio en uno de los cerros con construcciones más antiguas, por estos días ese es el panorama en Valparaíso y Viña del Mar [...]". Diario personal de José Ruiz.

Veas Basso, C. y Fuentes Pereira, C. (s. f.). *Vivir en una zona de sacrificio. Experiencias e historias ciudadanas de la contaminación en Chile*. Programa Chile Sustentable. https://chilesustentable.net/

Envío de artículos

Palabra y Razón, revista de filosofía, teología y ciencias de la religión convocará dos veces al año, con un plazo que será establecido en cada convocatoria, para la recepción de manuscritos en las cuatro secciones declaradas por la Revista (artículo de investigación; reseña o traducción; contribución; dossier). Asimismo, se permitirá el envío de manuscritos durante todo el año para ser publicados en las ediciones previstas para los meses de julio y diciembre, con un plazo mínimo de recepción de cuatro meses de anticipación. Los manuscritos deberán ser exclusivamente enviados a través de la Plataforma Virtual de la Revista cumpliendo con todos los requisitos formales exigidos con el fin de dar inicio al arbitraje y selección de los mismos.

Todo manuscrito recibido será enviado a revisores calificados bajo la política de doble arbitraje ciego que dispondrán de un plazo de dos a tres meses para enviar los resultados comentados de su evaluación. Por ello, resulta ser importante que el manuscrito sea enviado sin referencias explícitas o implícitas del autor. Es importante que las autoras y los autores respeten esta solicitud para evitar toda indicación de autoría que pueda invalidar el proceso evaluación.

Los manuscritos tanto enviados a evaluación a otras revistas como aquellos que no cumplan con el formato solicitado por la Revista serán rechazados. Los criterios que animan la evaluación del manuscrito para su publicación son los de originalidad y aporte en el ámbito de investigación, rigor conceptual y argumentativo, uso correcto del lenguaje, presentación formal adecuada, manejo de las fuentes originales y actualidad en la bibliografía utilizada.

Normas para las(os) autoras(es)

El envío de artículos deberá respetar las siguientes condiciones generales: una extensión mínima de 8,000 y hasta un máximo de 10,000 palabras (incluyendo las notas y la lista referencias bibliográficas al final del texto). Hoja tamaño carta con márgenes en plantilla normal y con un interlineado 1,5 (espacio y medio), fuente Garamod tamaño 12. En la primera página deberá incluir: título del artículo en español, título del artículo en inglés, nombre completo del autor, grado académico, adscripción institucional, correo electrónico y número ORCID. Además, se debe presentar un resumen en español y un abstract en inglés de 200 palabras como máximo, fuente Garamond tamaño 11. Por último, se deben determinar cinco "Palabras claves" en español y cinco "Keywords" en inglés.

Para mayor información visite las secciones Sobre la revista y Envío disponibles en el sitio web de la revista Palabra y Razón.

26

Esparcir: modos de hacer y arte contemporáneo en Cartagena
Nohora Arrieta Fernández

Paso a paso, de boca en boca. Deriva de archivo/archivo a la deriva en las memorias migrantes de Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe
Elena Cardona Ramírez

La forma de la falta. Archivando y leyendo el trauma
Paula Cucurella

Ejercicios furiosos para verdades chiquitas. Memorias travestis y mapuche en la postdictadura argentina
Paula Fleisner

El quipu que no recuerda nada: _Palabra e hilo_ de Cecilia Vicuña, o hacia una poética del contacto divergente
Juan Diego Pérez

Hacia un abandono del decoro, una pregunta por las ofensas a/en la política en el acto de pasarse políticamente en "Interrupción subversiva" de Colonial Debts: The case of Puerto Rico
Carolina Herrera Venegas

El paro como teoría. Historia del presente y estallido en Colombia
Liseth Espíndola Ramírez / Gerald Basualto-López

A quienes nadie vengará. Sobre _América ilegible_ de José Ruiz
Valeria Campos Salvaterra

ISSN 2452-4646 versión en línea **DICIEMBRE 2024**
Facultad de Ciencias Religiosas y Filosóficas